



Grabbe.

GRABBE-JAHRBUCH 2014

AISTHESIS VERLAG

AV

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 2014

33. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2014 förderten:

LWL

Für die Menschen.

Für Westfalen-Lippe.



Lippische

Landes-Brandversicherungsanstalt

Partner der Finanzgruppe

**PHOENIX
CONTACT**

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

www.grabbe.de

Redaktionsschluss: 31. August 2014

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1676-6

Print ISBN 978-3-8498-1093-1

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Bernard Sobel	
<i>Wir, in der Geschichte</i>	7
Lothar Ehrlich	
<i>Bernard Sobel und Grabbe</i>	11
Dokumentation	
<i>„Hannibal“ im Théâtre de Gennevilliers/Paris</i>	18
Dennis Krauß	
<i>Kapitulation. Über die Arbeit an „Don Juan und Faust“ im Acker Stadt Palast Berlin</i>	30
Detlev Kopp	
<i>Bildung von, bei und durch Grabbe</i>	32
Stephan Baumgartner	
<i>Bilder des mächtigen Subjekts. Die Entwicklung des ‚großen Mannes‘ bei Christian Dietrich Grabbe</i>	47
Robert Weber	
<i>„Bei aller seiner Tollheit weiß er recht gut was er tut!“ Die Suche nach der positiven Kehre im Werk Christian Dietrich Grabbes</i>	63
Pavel Novotný	
<i>„Napoleon oder die hundert Tage“ als Vorform der literarischen Montage</i>	92
Julian Kanning	
<i>Konstruktionen der „hundert Tage“: Tropen der Vorstrukturierung in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“ und Adolph Henkes „Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon im Jahre 1815“</i>	111
Jan-Niklas Borchers, Hannes Mürner, Désirée Regener, Wolfgang Wagner	
<i>„Der vermaledeite Grabbe“ – Vier Reflexionen über Grabbes Dramen</i>	131
Rudolf Drux	
<i>Wendepunkte zu „Füßen der Schönheitsgöttin“. Heinrich Heine, die Jurisprudenz und die Liebeslyrik</i>	140

Ferdinand Freiligrath, Georg Weerth

Detlev Hellfaier <i>Freiligrath, Barmen und das Hermannsdenkmal</i>	154
Bernd Füllner <i>Ein unveröffentlichtes Empfehlungsschreiben Ferdinand Freiligraths für Georg Weerth an Gottfried Kinkel</i>	177
Allgemeines	
Peter Schütze <i>In memoriam Dr. Werner Broer</i>	190
Peter Schütze <i>Jahresbericht 2013/14</i>	192
Joachim Eberhardt <i>Grabbes Abhandlung „Über die Shakspearo-Manie“ als literarisches Traditionsverhalten</i>	196
Peter Schütze <i>Brush up your Shakespeare. Die Deutschen und ‚ihr‘ Shakespeare</i>	201
Hans Hermann Jansen <i>Schwäbische Tugenden. Dem Stuttgarter Freiligrath-Freund Manfred Wälz</i>	215

Rezensionen

Lothar Ehrlich zu Volker Klotz u.a.: <i>Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute</i> . Frankfurt/M. 2013	217
Lothar Ehrlich zu Meike Wagner (Hrsg.): <i>Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert</i> (Vormärz-Studien, 29). Bielefeld 2014	219

Bibliographien

Claudia Dahl <i>Grabbe-Bibliographie 2013 mit Nachträgen</i>	225
<i>Freiligrath-Bibliographie 2013 mit Nachträgen</i>	233
<i>Weerth-Bibliographie 2013 mit Nachträgen</i>	236
Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes	239

BERNARD SOBEL

Wir, in der Geschichte*

Ich mag an Grabbe, dass er die Geschichte, die alte oder die neue, als poetischen Stoff behandelt, nicht um vor der Gegenwart zu fliehen, sondern um sie besser zu verstehen.

Ich mag seine Art, sich mit dem historischen Stoff auseinanderzusetzen, ihn auf der Ebene Europas, oder vielmehr seines antiken Gegenstücks, des Mittelmeerraums, anzusiedeln. Doch es ist ein Denken, das aus der Tiefe kommt, aus dem Innern eines Gefängnisses, dem Ort, wo sein Vater Aufseher war und wo er aufgewachsen ist, in einer kleinen Provinzstadt, der er nicht hat entkommen können; und die Geschichte der Menschen ist für ihn eine der kleinen wie der großen Leute, des Fischhändlers und des genialen Feldherrn, auf gleicher Stufe. Sein Werk wimmelt von Figuren, die ebenso unvergesslich sind wie die Totengräber im *Hamlet*.

Ich mag es, in Zeiten wie den unseren, wo ein Tsunami auf den anderen folgt, in Politik, Wirtschaft, Philosophie, Umwelt, und wo das Überleben der Menschheit und des Planeten schlechthin auf dem Spiel steht, dass er sich der Hoffnung wie der Verzweiflung gleichermaßen verweigert, zumal die Zukunft derzeit ohnehin unentscheidbar ist.

Seit jeher, angefangen mit den Griechen, klopft das Theater an diese geheimnisvolle Tür zwischen Sinn und Unsinn.

Grabbe hat ein Werkzeug erfunden, mit dem er uns, ohne außergewöhnliche Mittel aufzubieten, ermöglicht, die großen Ereignisse der Menschheitsgeschichte zu „sehen“, die weniger gezeigt als vielmehr dem Denken und Begreifen zugänglich gemacht werden müssen. Grabbe nimmt die Geschichte, selbst die Weltgeschichte, als Stoff, er schreibt, im Unterschied zu Hugo, ja selbst zu Schiller, keine Historienstücke.

Ich habe keine Bedenken, Grabbe als meinen Zeitgenossen zu bezeichnen, als „absolut modern“ im Sinne Rimbauds, Begründer eines Theaters, das uns in seinen Worten wie in seinen Methoden ermöglicht, uns dem Zufälligen unseres Universums und unserer Existenz zu stellen.

Angesichts der Globalisierung, der Rückkehr des Religiösen, der Suche nach Fluchtwegen ins „Außerweltliche“, ist Grabbe genauso notwendig wie Aischylos, immer noch genauso „modern“ wie dieser.

Beim Nachdenken über das, was er das *Unbehagen in der Kultur* nannte, zitierte Freud 1929: „[...] was ein origineller und ziemlich absonderlicher Dichter seinem Helden als Trost vor dem freigewählten Tod mitgibt: ‚Aus dieser Welt

können wir nicht fallen.“¹ Es handelt sich um ein Zitat aus Grabbes *Hannibal*: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.“ (III, 153), und das ist sicherlich kein Zufall. In meiner Vorstellung knüpfen diese Worte an jenen Satz aus der *Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie* von Marx an, der da lautet: „Die Forderung, die Illusionen über [s]einen [des Volkes] Zustand aufzugeben, ist die *Forderung, einen Zustand aufzugeben, der der Illusionen bedarf*.“²

Ja, sagt Grabbe, wir sind in dieser Welt, eine andere gibt es nicht. Er ist unerbittlich, ohne Nostalgie und ohne Illusionen. Sein Theater bricht mit der Metaphysik, der Moral und der Psychologie. Er tut das auf sehr unsanfte Weise und geht dabei viel weiter als Büchner. Das erklärt sicherlich seinen geringeren Erfolg.

Grabbe hat ein kurzes, trauriges Leben geführt, in einer Epoche historischer Ernüchterung. Er hätte die besten Gründe der Welt gehabt, verzweifelt zu sein. Es gibt Wut, Extravaganz, Grotteske in seinem Leben wie in seinem Werk, aber keine Tragödie, oder wenn, dann als „Theater“, als Schmierentheater, das er als solches kennzeichnet, wie bei Prusias, dem Feigling, der mit seinem roten Mantel den Leichnam Hannibals bedeckt, des Gastes, den er verraten hat. *Hannibal* erzählt uns von der Niederlage eines Menschen, vom Ende, von der Zerstörung einer Welt durch Feuer und Schwert, so wie *Napoleon* uns vom scheinbaren Rückfall der Völker Europas, nach Waterloo, in alte Abhängigkeiten erzählte. Als Shakespeare-Kenner, Verfasser der *Shakspearo-Manie*, ist auch für ihn die Geschichte der Menschen „eine Geschichte *voller Schall und Wahn*, die nichts bedeutet“³, und er hält der ganzen Geschichtsphilosophie Hegels – den er verabscheut⁴ – wütend entgegen, dass sie weder Sinn noch Bedeutung habe. Das heißt jedoch keineswegs, dass man auf das Handeln verzichten, dass man vor dem Absurden kapitulieren müsse. Es gibt keine Absurdität bei Grabbe, es gibt Interessen, Feigheit, Dummheit, Energie, Erschöpfung, Ehrgeiz, Grotteske, Irrtümer, Fehlentscheidungen, aber weder Absurdität noch Tragik.

Grabbe erzählt uns Geschichten, deren Ausgang wir kennen. Es gibt keinerlei Spannung. Wie die griechischen Tragiker bemüht er sich darum zu zeigen, wie die Dinge geschehen, zumeist aufgrund von falschen Entscheidungen, von Fehlurteilen. Jedoch nicht als Folge eines unabwendbaren Schicksals: Hätten die Herrscher Karthagos früher die Notwendigkeit erkannt, Hannibal zu unterstützen, hätten sie früher Verstärkung geschickt, hätte Hasdrubal nicht den Fehler begangen, auf den Spuren Hannibals die Alpen zu überqueren, hätte die Geschichte tatsächlich einen anderen Verlauf genommen... Nicht einmal Hannibals Selbstmord hat etwas an sich Tragisches. Es ist Prusias, der den toten Hannibal in eine klassische Tragödienfigur verwandelt. Hannibal selbst betrachtet seinen Selbstmord schon zu Beginn des Stückes als einen letzten und angemessenen Ausweg. Mir kommt dabei die Bemerkung Jean-Pierre Vernants in den Sinn,

von der ich nicht mehr weiß, woher sie stammt, die ich aber notiert habe, weil sie mich beeindruckte:

Das also ist eine Lösung für die Situation des Menschen: im Tod das Mittel zu finden, um dieses Menschsein zu überwinden, den Tod durch den Tod selbst zu besiegen, indem man ihm einen Sinn verleiht, den er nicht hat, der ihm vollkommen fehlt.⁵

So viel, in ein paar, etwas zu lang geratenen Sätzen, zu dem Vorhaben, heutzutage Grabbe aufzuführen, den immer noch nahezu unbekanntem deutschen Autor des frühen 19. Jahrhunderts, den erfolglosen Zeitgenossen Büchners, ein Gescheiterter, ein zorniger Alkoholiker, mit 34 Jahren gestorben, Verfasser von zwölf Stücken, davon einem unvollendeten, die allesamt als unspielbar gelten. Und obendrein *Hannibal* zu inszenieren, ein Stück, dessen Handlung sich von Italien nach Spanien und von Karthago nach Kleinasien verlagert, zwischen dem zweiten und dem ersten vorchristlichen Jahrhundert, das neben den Menschenopfern zu Ehren Molochs den Fall Numantias und den Brand Karthagos auf die Bühne bringt.

Und überhaupt, „Schreibe“, wie unser guter Jarry sagte⁶, der sich immerhin die Mühe gemacht hat, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* unseres originellen Sonderlings zu übersetzen.⁷

Anmerkungen

- * „Absichtserklärung“ vom März 2012 zur Inszenierung von *Hannibal* im Théâtre de Gennevilliers bei Paris in der Pressemitteilung und im Programmheft. Übersetzung von Michael Halbrodt, Anmerkungen von Lothar Ehrlich. Einige Fehler im Text wurden stillschweigend korrigiert.
- 1 Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: Gesammelte Werke. 7. Aufl. Frankfurt/M. 1991, Bd. 14, S. 422.
- 2 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Bd. 1, Berlin 1974, S. 379.
- 3 Freies Zitat nach Shakespeares *Macbeth*, V, 5. In der Übersetzung von Dorothea Tieck lautet es: „Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;/ [...] ein Märchen ist's, erzählt/ Von einem Dummkopf, voller Klang und Wut,/Das nichts bedeutet.“ William Shakespeare: Sämtliche Werke. 5. Aufl. Berlin, Weimar 1994, Bd. 4, S. 677. – Im Original heißt die Wendung „full of sound and fury“ (William Shakespeare: Gesamtausgabe. Neuübersetzung von Frank Günther. Zweisprachige Ausgabe. Cadolzburg 2001. Textgrundlage: Arden-Ausgabe. London, New York 1984, S. 180), also tatsächlich „voller Klang und Wut“. Vielleicht ist die Formulierung von Sobel „voller Schall und Wahn“ vermittelt worden durch eine Erinnerung an die Übertragung des Romantitels von William Faulkners *The Sound and the Fury* in *Schall und Wahn*.

Außerdem dürfte die Übertragung von „tale“ mit „Geschichte“ statt „Märchen“ sinnvoller sein.

- 4 Vgl. etwa Grabbe an Carl Georg Schreiner, zweite Oktoberhälfte 1835: „Hegel hungerte in Jena und ward klug. Er wurde ein Schmeichler des absoluten Monarchismus, und sagte, was ist, ist recht. Diesen Tiefsinn, der jede Ohrfeige rechtfertigt, predigte er unter Phrasen – pah. Er ist nicht werth, Schelling, Fichte, oder Kant die Füße zu lecken.“ (VI, 288). Vgl. zu dieser Äußerung den Kommentar, S. 721-724.
- 5 Jean-Pierre Vernant: franz. Kulturhistoriker und Anthropologe (1914-2007). Die Quelle des Zitats konnte nicht ermittelt werden.
- 6 In: Alfred Jarry: *König Ubu*. Uraufführung in Paris 1896. Das französische Wort „Merdre“ wurde verschieden übersetzt. Neben „Schreiße“ finden sich „Schoiße“, „Pscheisse“ und „Scheitze“. Die letzte Version in: *Ubu Rex*. In: *Spectaculum*. Sechs moderne Theaterstücke. Frankfurt/M. 1979, S. 181-221. Vgl. dazu den Kommentar, S. 286.
- 7 Alfred Jarry schreibt 1896 in einem Brief an den Regisseur der Uraufführung von *König Ubu* als Marionettenspiel: „Falls es Sie interessiert, könnte ich Sie über ältere, noch nicht übersetzte deutsche Stücke informieren; einige davon sind von einer Komik, die der von *König Ubu* sehr verwandt ist, darunter eines von einem in Deutschland sehr bekannten Autor und Säufer.“ (Alfred Jarry: *König Ubu*. Stücke und Materialien. Leipzig 1978, S. 174f.) – Vgl. Alfred Bergmann: Alfred Jarrys Übersetzung von Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. In: Ders.: *Grabbe-Studien*. Detmold 1977. Jarry inszenierte das Stück 1898 in Paris ebenfalls als Marionettentheater. Zur Grabbe-Rezeption Jarrys vgl. auch Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbe. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin 1983, S. 122f.

LOTHAR EHRLICH

Bernard Sobel und Grabbe

Zu Goethes 259. Geburtstag am 28. August 2008 erhielt Bernard Sobel in einer festlichen Veranstaltung im Weimarer Residenzschloss die Goethe-Medaille. Geehrt wurde damit ein bedeutender französischer Regisseur und Übersetzer, der seit 1964 in Frankreich, aber auch in Deutschland und der Schweiz mit über achtzig Inszenierungen hervorgetreten war und europäische Theatergeschichte geschrieben hat. Das Goethe-Institut würdigte mit der Auszeichnung vor allem seine transkulturelle Leistung, „dass deutsche Autoren, deutsches Theater in die Spielpläne der großen Häuser und Festivals in Frankreich Eingang gefunden haben“, wie es Nele Hertling, Intendantin des Berliner Hebbel-Theaters von 1989 bis 2003, Vizepräsidentin der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Künste, in ihrer Laudatio formulierte.¹

Die internationale Theaterliteratur von der Antike bis zur europäischen und amerikanischen Moderne ist Gegenstand von Sobels Regiearbeit. Von deutschen Dramatikern inszenierte er – meist sogar als französische Erstaufführung – vornehmlich Bertolt Brecht und Heiner Müller, aber – und das ist rezeptions- und theatergeschichtlich höchst bemerkenswert – Jakob Michael Reinhold Lenz², Heinrich von Kleist und Christian Dietrich Grabbe.

Von Grabbe brachte Bernard Sobel im Theater der Pariser Vorstadt Gennevilliers (Théâtre de Gennevilliers) 1996 *Napoleon oder die hundert Tage* (1831) und 2013 *Hannibal* (1835) heraus. Die erste Inszenierung war auch auf sehr erfolgreichen Gastspielen zum Weimarer Kunstfest und im Berliner Hebbel-Theater zu sehen, so dass Nele Hertling ihre Laudatio mit einem Zitat aus einer deutschen Rezension eröffnen konnte:

Dank an Bernard Sobel für die absolute Offenbarung einer einzigartigen, so gar nicht abgestandenen Sprache, Dank auch für die Kunst sie hörbar zu machen durch die Entfaltung aller Kräfte der jungen Schauspieler und die so seltene Dringlichkeit, die in allem zur Geltung kommt.³

Die zweite Inszenierung von Sobels Compagnie wurde zwischen dem 13. September und dem 6. Dezember 2013 in Gennevilliers und auf Tourneen im Théâtre National de Strasbourg⁴, im Théâtre Liberté à Toulon und im Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre über fünfundzwanzig Mal aufgeführt, wozu es eine Grabbe-Inszenierung in Deutschland noch nicht gebracht hat.

Die folgende, in den gesamten Block einführende biographisch-werkgeschichtliche Studie beabsichtigt, die Bemühungen Bernard Sobels um das drama-

tische Werk Grabbes in Erinnerung zu rufen und zu würdigen. Es ist dabei ein Glücksfall, dass sie auf der Kenntnis der Inszenierungen von *Napoleon oder die hundert Tage* und von *Hannibal* beruht.⁵

Bernard Sobel (eigentlich Rothstein) wurde 1936 in Paris geboren und überlebte den Zweiten Weltkrieg und die Besetzung Frankreichs durch Hitlerdeutschland nur dadurch, weil ihn Freunde seiner in nationalsozialistische Vernichtungslager verschleppten jüdischen Eltern versteckten.⁶ Nach der Schulzeit in Paris begann er ein Studium der Germanistik und entdeckte zugleich seine Neigung zum Theater. Das für diese biographische Orientierung entscheidende Erlebnis war eine Tätigkeit als Assistent am Berliner Ensemble von 1957 bis 1960. Er setzte sich mit Brechts Theorie und Praxis des epischen Theaters auseinander, die dieser in seinen letzten Lebensjahren – er war kurz zuvor (am 14. August 1956) gestorben – ästhetisch beträchtlich modifiziert hatte.⁷ Sobel begleitete die Regiearbeit der Brecht-Schüler Benno Besson, Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth. Besonders die berühmte Aufführung von Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von 1957 (Regie: Peter Palitzsch/Manfred Wekwerth, Bühnenbild und Kostüme: Karl von Appen, in der Titelrolle: Ekkehard Schall), die bis 1977 über 650 Mal aufgeführt wurde,⁸ dürfte ihn fasziniert haben. Daneben entstanden in jenen Jahren am Berliner Ensemble u.a. die Inszenierungen von *Der gute Mensch von Sezuan* (Regie: Benno Besson, 1957) und der *Dreigroschenoper* (Regie: Erich Engel, 1960).⁹

Die in Berlin gewonnenen praktischen Erfahrungen bestimmten den weiteren Weg des jungen Theatermannes, der sich von Brechts dialektisch-materialistischer Philosophie und Ästhetik anregen ließ, als Regisseur indessen bald ein eigenes künstlerisches Profil gewann und ausprägte. Die Einheit von Denken, Sprache und dramatischer Aktion bildete für Sobel das Fundament seiner von Brecht inspirierten politischen Theaterkonzeption. In Paris übersetzte, bearbeitete und inszenierte er zwischen 1964 und 2008 mehrere Stücke von ihm: zunächst *Die Antigone des Sophokles* (1964) und *Die Ausnahme und die Regel* (1966) sowie später *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (2008).¹⁰ Von Heiner Müller, den er seit seinen Berliner Jahren persönlich kannte,¹¹ entstand 1970 als frühe französische Erstaufführung die Inszenierung von *Philoktet*.

In den sechziger und siebziger Jahren gehörte Bernard Sobel zu den wirkungsmächtigen Akteuren des politisch und sozial engagierten zeitgenössischen französischen Volkstheaters im Umfeld des Théâtre National Populaire in Paris (TNP), das bis 1963 Jean Vilar (1912-1971) und von 1963 bis 1972 Georges Wilson (1921-) leitete. Neben Roger Planchon, dem Direktor des Théâtre de la Cité Villeurbanne bei Lyon, galt er als einer der namhaftesten vom epischen Theater beeinflussten Regisseure.¹² Besonders vom Gastspiel des Berliner Ensembles zum Pariser Festival „Theater der Nationen“ 1960 mit *Der aufhaltsame Aufstieg*

des Arturo Ui gingen kräftige Impulse aus, und schon im selben Jahre konnte das Publikum im ehemaligen Palais Chaillot die inzwischen legendäre französische Erstaufführung dieses Stückes (Regie: Vilar/Wilson) erleben. Helene Weigel hatte Bernard Sobel für die Mitwirkung an dieser Inszenierung vorgeschlagen.¹³

Der Regisseur Sobel ging indessen bald eigene Wege. 1961 gründete er in Saint-Denis das Théâtre Gérard-Philipe. Seit 1963 arbeitete er in der ebenfalls kommunistisch regierten Pariser Vorstadt Gennevilliers, in der er später als Stadtrat wirkte, mit einer freien Truppe (l'Ensemble théâtral de Gennevilliers). Das Theater erhielt 1970 staatliche Finanzierung und wird seit 1982 als Centre Dramatique National de Création Contemporaine gefördert. Sobel entdeckte viele künstlerische Talente, so den Schauspieler und Regisseur Patrice Chéreau (1944-2013), der seit 1971 das TNP leitete und sich später vor allem als Opernregisseur einen internationalen Ruf erwarb (z.B. 1976 mit Wagners *Ring der Nibelungen* in Bayreuth). Von wenigen auswärtigen Inszenierungen abgesehen, wirkte Sobel bis 2006 als Direktor des Théâtre de Gennevilliers und übernahm danach noch regelmäßig Regieaufgaben in seinem alten Haus – so zur Eröffnung der Spielzeit 2013/2014 Grabbes *Hannibal*.

Neben seinen zahlreichen Übersetzungen, Bearbeitungen und Inszenierungen (gelegentlich für Musiktheater in Paris, Avignon und Lyon) wirkte Sobel auch als Filmregisseur. Von großer Resonanz waren seine Fernsehaufzeichnungen von Inszenierungen Ariane Mnouchkines (*Mephisto*, nach Klaus Mann im Théâtre du Soleil in Vincennes 1980), Patrice Chéreau (Ibsens *Peer Gynt* am TNP Lyon-Villeurbanne 1981) und Klaus Michael Grübers (Goethes *Faust* an der Freien Volksbühne Berlin 1982). Heiner Müller lobte Sobels Adaption der *Peer Gynt*-Inszenierung von Chéreau: „Es ist selten, daß eine Fernsehaufzeichnung so wenig Verluste bringt. Es war sehr konzis, sehr schlüssig und sehr einfach erzählt.“¹⁴ Sobel arbeitete an der französischen Version von Hans-Jürgen Syberbergs Film *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) mit. Außerdem ist er publizistisch tätig: Seit 1974 gibt er die Zeitschrift *Théâtre/Public* heraus, von der bis Juni 2013 insgesamt 208 Nummern erschienen.

Bernard Sobels ästhetische Auffassungen, die seine nun schon über ein halbes Jahrhundert währende Theaterarbeit in Gestalt von mittlerweile über neunzig Inszenierungen von Stücken der Welt dramatik prägten, können hier nicht differenziert dargestellt werden. Nur so viel: Den Ausgangspunkt seiner Dramaturgie und Regie bilden der Text und die Figuren des dramatischen Kunstwerkes, das er seinem Publikum theatralisch gedanklich und anschaulich vermitteln möchte. Sobel vertritt dabei kein ambitioniertes „modisches“ Theater, das immer wieder neue ästhetische, mediale, technische Mittel erfindet und auf der Bühne ausstellt, sondern ein „modernes“, das vor allem die sprachlichen, mimischen und gestischen Potenzen der Schauspieler in einem offenen, anti-naturalistischen

Bühnenraum freisetzt. Im Mittelpunkt seiner interpretierenden Inszenierungen steht also das Werk, dessen dramatische Fabel, ihre Entwicklung und Widersprüche, durch individuelle schauspielerische Leistungen erzählt wird, und nicht durch äußerliche theatralische Elemente. Dieses ästhetische Verfahren vertraut einerseits auf die traditionellen künstlerischen Möglichkeiten der Akteure, die sich in der Regie von Sobel zu entfalten vermögen, und andererseits bietet es Raum für einen spielerischen Umgang mit dem Text.

Bernard Sobel gelingt es in seinen Inszenierungen, sowohl die tragischen als auch die komischen Tendenzen und Momente einer Fabel durch Sprache und Figurenaufbau präzise und differenziert zu erfassen, so dass künstlerisch attraktive, ausgeprägt sinnliche Inszenierungen entstehen, die das Publikum nicht provozieren oder schockieren, sondern aktivieren und zur Kommunikation auffordern. Durch das kräftige körperintensive Spiel werden die Zuschauer einerseits in die Bühnenvorgänge emotional einbezogen, können andererseits aber Distanz bewahren, dem spielerischen Umgang der Regie mit dem Text kritisch-aufmerksam verfolgen. Sobel produziert nicht Theater für sich und seine Schauspieler, sondern für das Publikum. Mit ihm ins Gespräch zu kommen, ist sein Hauptanliegen. Dieser Wirkungsintention sind die ästhetischen Strategien untergeordnet.

Die Grundzüge von Sobels Theaterprogrammatik sind an seinen Grabbe-Inszenierungen deutlich zu erkennen. *Napoleon oder die hundert Tage* ist für ihn eines der wenigen großen Dramen über die französische und europäische Geschichte. Das besondere Interesse an diesem Theaterstück begründete er in einem Pressegespräch vor dem Weimarer Gastspiel, indem er zugleich auf parallele Beispiele aus der deutschen Literatur verweist und damit ein wesentliches Phänomen in der Entwicklung des geschichtsdramatischen Genres benannte:

Die besten Stücke über die Geschichte Frankreichs wurden von Deutschen geschrieben. Ich denke an Büchner [*Dantons Tod*], an Heiner Müllers *Auftrag*, ich würde sogar Brecht nennen mit *Hundert Tage der Kommune* [*Die Tage der Commune*] – und eben Grabbe. Erstaunlich, aber so ist es.¹⁵

Grabbes Umgang mit der Geschichte in seinen Dramen, nicht nur in *Napoleon oder die hundert Tage*, da aber dramaturgisch besonders originell und innovativ, ist für Sobel durch die sprachlich und szenisch gestaltete Widersprüchlichkeit und Prozesshaftigkeit beispielhaft:

Grabbe ist einer derjenigen, der Theater als ein Werkzeug besonderer Prägung betrachtet, das den Menschen hilft, über sich selbst, ihre eigene Geschichte und ihre Stellung in der Geschichte nachzudenken. Die Bühne nicht als moralische Anstalt, sondern als Werkzeug des Nachdenkens [...].¹⁶

Und Sobel präzisiert in diesem Sinne: „Grabbe hat kein historisches Stück geschrieben, sondern ein Stück über Geschichte, über das Schicksal des Menschen darin.“¹⁷ Insofern sei der wenig gespielte und nicht in den literarischen Kanon Deutschlands aufgenommene Dramatiker gerade für die Herausbildung des modernen politischen Theaters traditionsstiftend: „Grabbe ist für Müller, für Brecht und für viele andere Theaterleute irgendwie immer dagewesen, wie ein Gespenst, aber schwer zu inszenieren.“¹⁸

Das angestrebte „Nachdenken“ über die Geschichte wird in der Inszenierung von Sobel als Angebot der Spieler für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Publikum weitgehend erreicht. Der Zuschauer muss sich rational und emotional aktiv zu dem widerspruchsreichen geschichtsdramatischen Geschehen auf der Bühne verhalten, er enthält Impulse, um etwa über das Verhältnis von vermeintlichen historischen Helden (Bourbonen, Napoleon, die preußischen und englischen Heerführer) und dem differenziert erfassten Volk (bis zu den Vorstädtern von Paris und den Soldaten der kriegführenden Staaten), von aufklärerischen bürgerlichen Idealen und der Realität der französischen Geschichte zwischen 1789 und 1815 nachzudenken. Die ursprünglich projizierten ethischen Utopien der Französischen Revolution, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die Napoleon – bei allem faszinierenden Charisma und bei aller historischen Progressivität – durch seine politische und militärische Praxis ad absurdum führt, erweisen sich in der Konfrontation mit der Geschichte als nicht einlösbar. Dies ist die Botschaft der rhythmisch klar gegliederten Inszenierung, von der pathetischen Rezitation der ersten Volksszene durch die Schauspieler bis zu den szenisch monumentalen Schlachten des zweiten Teils, und teilt sich über einprägsame sprachliche und spielerische Figurationen mit.

Dass die Weimarer Aufführungen in der Halle eines ehemaligen volkseigenen Elektrizitätswerks stattfanden, in dem noch die sozialistische Losung „Wir kämpfen um die Erfüllung des Fünfjahrplans“ zu sehen war, etablierte einen zusätzlichen geschichtlichen, 1996 noch sehr gegenwärtigen Resonanzhorizont. Der Regisseur nutzte diese Gelegenheit eines assoziierten Spannungsfeldes von sozialistischem Ideal und realer Wirklichkeit in der untergegangenen DDR und sprach zusätzlich noch ein weiteres „Paradoxon“ der deutschen Geschichte an – das zwischen dem Konzentrationslager Buchenwald und der dortigen sogenannten „Goethe-Eiche“, die die Humanität der Weimarer Klassik in der Inhumanität des nationalsozialistischen Lagers symbolisierte¹⁹, zumal Sobels Vater einige Zeit Häftling in Buchenwald war.²⁰

Die zahlreichen Rezensionen zur Inszenierung von *Napoleon oder die hundert Tage*, sowohl zu den Aufführungen in Gennevilliers als auch zum Weimarer Kunstfest und den Berliner Festwochen, dokumentieren, dass Bernard Sobel

eine theatralisch außerordentlich interessante und publikumswirksame Inszenierung geschaffen hatte.²¹

Anmerkungen

- 1 Verleihung der Goethe-Medaille 2008. Laudatio auf Bernard Sobel am 28. August 2008 von Nele Hertling. Dem Goethe-Institut gilt Dank für das zur Verfügung gestellte Manuskript der Rede und der Dankesworte.
- 2 In seinen Dankesworten erwähnt Sobel das Erscheinen von Lenz bei Goethe 1776 in Weimar.
- 3 Laudatio, S. 1.
- 4 Das Théâtre National de Strasbourg hat zum *Hannibal*-Gastspiel ein Interview mit Sobel zu seiner Inszenierung ins Netz gestellt: <https://www.youtube.com/watch?v=mazRw0xZMGk>.
- 5 Der Autor sah *Napoleon oder die hundert Tage* am 7. Juni 1996 in Weimar, *Hannibal* am 15. September 2013 in Gennevilliers.
- 6 Die Bemerkungen zur Biographie Bernard Sobels sind dem französischen Wikipedia-Artikel (fr. [wikipedia.org/wiki/Bernard Sobel](http://wikipedia.org/wiki/Bernard_Sobel)), der Laudatio von Nele Hertling sowie dem Pressematerial *Bernard Sobel. Christian Dietrich Grabbe. Hannibal du 13 septembre au 4 octobre 2013* verpflichtet. Im Hinblick auf die mitgeteilten biographischen Fakten gibt es einige Differenzen, die nicht aufgeklärt werden konnten.
- 7 Vgl. Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Hrsg. von Jan Knopf. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2003, S. 305-523.
- 8 Vgl. Manfred Wekwerth: *Erinnern ist Leben. Eine dramatische Autobiographie*. Leipzig 2000, S. 164.
- 9 Vgl. Berliner Ensemble. *Chronik der Aufführungen und Gastspiele 1949 bis 1961*. Berlin 1961, o. S.
- 10 Ein vollständiges Verzeichnis der Inszenierungen Sobels enthält das Pressematerial zur *Hannibal*-Inszenierung (Anm. 6).
- 11 Heiner Müller erinnert sich mehrfach an Bernard Sobel, „der mehrere Jahre im Berliner Ensemble gearbeitet hat“. Das Zitat: Heiner Müller: *Werke*. Hrsg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/M. 2000-2008, Bd. 10. *Gespräche 1*, S. 319.
- 12 Vgl. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 2007, S. 177. In diesem Standardwerk wird Bernard Sobel mehrfach gewürdigt, z. B. findet sich darin ein Foto der *Napoleon*-Inszenierung (Bd. 3. Stuttgart, Weimar 1999, S. 124). – Das Jahrzehnt zwischen 1958 und 1968 war in Frankreich gekennzeichnet von einer extensiven Brecht-Rezeption: „22 aufgeführte Stücke in 73 Inszenierungen und insgesamt 2740 Vorstellungen (davon 310 im TNP) vor ungefähr zwei Millionen Zuschauer.“ Robert Voisin (Leiter des Verlags L'Arche): Redebeitrag. In: *Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater*. Berlin 1968, S. 127. Auf diesem internationalen Forum zum 70. Geburtstag Brechts charakterisierte der Dramaturg Michel Bataillon die Situation: „Das französische Theater ist

ohne Brecht nicht zu denken, behaupten Regisseure, Wissenschaftler, Schauspieler und Zuschauer. Zugleich hört man aber, Brecht sei überholt, Motive und Methode gehörten der Legende an. Über die Verfremdung überhaupt wird gern debattiert, aber täglich müssen Wissenschaftler wie Bernard Dort einen Kampf gegen undialektische Brecht-Gegner sowie gegen undialektische Brecht-Anhänger führen, die eine neue Orthodoxie aufbauen wollten.“ (Ebd., S. 243). Bernard Sobel verstand sich während des Dialogs als Dialektiker, der die Methode des epischen Theaters kritisch anzuwenden und ein „volkstümliches Theater im Sinne von Brecht“ zu verwirklichen bestrebt wäre (Ebd., S. 173).

- 13 Vgl. Hertling (Anm. 1), S. 1.
- 14 Müller: Werke (Anm. 11), Bd. 11. Gespräche 2, S. 565.
- 15 Thomas Bickelhaupt: Ohne Krücken auf eigenen Beinen. Bernard Sobel über Napoleon, Grabbe und die Deutschen. In: Thüringische Landeszeitung, 4. Juni 1996.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd. Vgl. Thomas Bickelhaupt: Grabbes *Napoleon* in Weimar. Vor dem Kunstfest-Auftakt: Begegnung mit Bernard Sobel. Thüringer Allgemeine, 1. Juni 1996.
- 18 Ebd. Vgl. zuletzt Lothar Ehrlich: „Der böse Blick des Dramatikers“. Heiner Müller und Grabbe. In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 7-26.
- 19 Thüringische Landeszeitung, 4. Juni 1996 (Anm. 15): „Das ist so ein Paradoxon wie das KZ Buchenwald mit der Goethe-Eiche.“ Der Stumpf der bei einem alliierten Luftangriff zerstörten Eiche galt in der „antifaschistischen“ Erinnerungskultur der DDR als Symbol für die Weimarer Klassik, obwohl Goethe von einer Buche gesprochen hatte, die längst gefällt worden war. Vgl. dazu Volkhard Knigge: Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR. In: Versteinertes Gedenken. Spröda 1997, Bd. 1, S. 88-89.
- 20 Vgl. Sobels Dankesworte bei der Verleihung der Goethe-Medaille am 28. August 2008 in Weimar (Anm. 1).
- 21 Vgl. Grabbe-Bibliographie. In: Grabbe-Jahrbuch 16 (1997), S. 237-239. Das Spektrum der Rezensionen zur Premiere in Gennevilliers reichte von *L'Humanité*, *Le Monde* und *Le Figaro* bis zur *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Über die Gastspiele in Weimar und Berlin berichteten nicht nur regionale, sondern auch überregionale deutsche Zeitungen. Vgl. Annemarie Schulze-Weslarn: Napoleon oder die 100 Tage. Aufführung von Grabbes Drama am Hebbel-Theater Berlin. In: Grabbe-Jahrbuch 15 (1996), S. 157-160. In seinem Tätigkeitsbericht 1994-1996 vermerkt der Präsident der Grabbe-Gesellschaft, Werner Broer, dass „mehrere Mitglieder“ die Aufführung in Berlin besuchten (ebd., S. 212).

Dokumentation

Hannibal im Théâtre de Gennevilliers/Paris

Übersetzung der Texte: Michael Halfbrodt

SOPHIE JOUBERT: Sobel, Hannibal und die Geschichte

Bernard Sobel, der Gennevilliers 2006 verließ, kehrt in das Theater, das er 43 Jahre lang leitete, mit *Hannibal*, einem Stück von Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), zurück. Ein helllichtiger und pointierter Blick auf die Welt von heute.

„Karthago muss zerstört werden“. Dieser Cato dem Älteren zugeschriebene Satz steht sinnbildlich für die Rivalität zwischen Rom und Karthago im 2. und 1. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Eine Rivalität zwischen den Weltmächten der damaligen Zeit, deren Schauplätze Italien, Spanien, Kleinasien und Karthago selbst waren, die punische Stadt im heutigen Tunesien. Die herausragende Gestalt dieses Konflikts, Hannibal, ging in die Geschichte ein, indem er mit seinen Elefanten die Pyrenäen und die Alpen überquerte und die Römer überraschte, die mit einem Angriff über das Meer gerechnet hatten. Ihm, dem unvergleichlichen Strategen, zunächst siegreich bei Cannae, gelingt es, sich mit seiner Armee ein Jahrzehnt lang in Italien zu behaupten, bevor er nach Karthago zurückkehrt, wo er besiegt und später verbannt wird. Er findet Zuflucht in Syrien, bei Antiochus, dann in Bithynien, wo er Selbstmord begeht, Gift nimmt, nachdem sein Gastgeber, König Prusias, ihn verraten hat.

Über die Aneignung der Hannibalfigur betrachtete der deutsche Dramatiker Christian Dietrich Grabbe das Europa des frühen 19. Jahrhunderts, das nach Waterloo in alte Abhängigkeiten zurückfiel: „eine Zeit der historischen Ernüchterung“, sagt Bernard Sobel. Nach seiner Inszenierung von *Napoleon oder die hundert Tage* von 1996 kehrt er zu Grabbe zurück. Grabbe, der 1836, mit 35 Jahren verstorbene *poète maudit*, Sohn eines Gefängniswärters, verrücktes Genie und Alkoholiker, trug zeitgleich mit Büchner zur Erneuerung des deutschen Theaters im 19. Jahrhundert bei. Sein letztes, 1834 geschriebenes Stück folgt Hannibals unaufhaltsamer Entwicklung in Richtung Selbstmord, ein vorhersehbarer Ausgang, der ihn gleichwohl nicht daran hindert, zu kämpfen, ohne dem Fatalismus zu erliegen. „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin“, sagt der karthagische General. Bernard Sobel zufolge ist *Hannibal* kein Historienstück, sondern „ein Werkzeug, das historische Großereignisse zu [sehen] ermöglicht“. Indem er das Stück in zeitgenössischen Kostümen inszeniert, mit einigen augenzwinkernden historischen Anspielungen, wirft der Regisseur einen Blick auf die Welt von heute, die Angst vor einer ungewissen

Zukunft, die religiöse Verblendung, ohne allerdings künstliche Bezüge zum Tagesgeschehen herzustellen. Er lässt den Autor sprechen, lässt seine wunderbare Sprache voll zur Geltung kommen.

Mit Hilfe von Landkarten, der römischen Wölfin oder einem Segel, das ein Schiff darstellt, wechselt Bernard Sobel geschmeidig von einem Schauplatz dieses globalen Konflikts zum nächsten. Er ist der General, der, zurück auf heimischem Boden, eine Armee von fünfzehn Schauspielern aufstellt, die jeweils in mehrere Rollen schlüpfen. Besonders zu erwähnen ist der stets perfekte Pierre Alain Chapuis, der vor allem Prusias, den Verräter, spielt. Mit Dreispitz auf dem Kopf gibt er einen weichlichen, egozentrischen Monarchen, stets begleitet von einem Porträtisten, der seine Heldentaten festhalten soll. Als gediegener, klar denkender, im Hier und Jetzt verwurzelter Taktiker ist Jacques Bonnaffé ebenso untadelig wie überraschend. Der an körperliche wie sprachliche Exzesse gewöhnte Mime spielt einen sachlichen, präzisen Hannibal, der es versteht, eine leere Bühne allein mit der Nachahmung von Pferdegetrappel zu füllen.

Bernard Sobel und seiner Dramaturgin Michèle Raoul-Davis gelingt es, Grabbes komplexes Stück kohärent und nachvollziehbar zu machen, die Raserei der Schlachten, das private Leid, die Rücksichtslosigkeit der politischen Manöver zu verdeutlichen, ohne die grotesken, manchmal komischen Aspekte des Stückes zu vernachlässigen. Manche Szenen lassen eher an Shakespeare denken, mit dem Grabbe gut vertraut war, wie die der Wanderschauspieler, die an den *Sommernachtsraum* erinnert. Als Wegbereiter, Erfinder neuer Formen begeisterte Grabbe, der Verkannte, besonders Alfred Jarry, den Übersetzer von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Bei der Inszenierung von dessen *König Ubu* platzierte Bernard Sobel den lächerlichen Tyrannen auf einer riesigen Hand, die lange im Blickfeld der Zuschauer von Gennevilliers blieb. In *Hannibal* wird eine baumartig aufgerichtete Handfläche während des furchtbaren Moloch-Opfers von den Flammen verzehrt.

[Quelle: <http://sophiejoubert.wordpress.com/>]

ODLI QUIROT: Bonnaffé meistert Hannibal mit Sobel

Von Kapua bis Karthago folgt Bernard Sobel der Spur Hannibals, des Helden mit den verlorenen Illusionen, der gleichwohl nicht aufgibt. Das Stück (1834), verfasst von Grabbe, einem deutschen Dichter-Kometen, hetzt durch die Geschichte. Der hervorragende Jacques Bonnaffé ist dieser Hannibal, der sich weniger den Waffen als den Tränen verweigert. Kein Salonlöwe oder ängstlicher Politiker, der viel schwätzt und wenig handelt.

Bernard Sobel, Gründer und ehemaliger Leiter des Théâtre du Gennevilliers, ist zurück an alter Wirkungsstätte, mit einem ungewöhnlichen Stück, von

der Art, wie nur er sie zu entdecken versteht, *Hannibal* von Christian Dietrich Grabbe. Schon 1996 hatte er das großartige *Napoleon oder die hundert Tage* inszeniert, ein weiteres Stück dieses deutschen Dichters und Dramatikers, Zeitgenosse Büchners und jung verstorben wie dieser, aber seither quasi in Vergessenheit geraten. Wer spielt Grabbe in Frankreich? Nur Sobel.

Eine verrückte Freiheit

Sobel macht keine Alleingänge. Bernard Pautrat zeichnet verantwortlich für eine Übersetzung von aggressiver Frische und Lebendigkeit. Als Beispiel eine der ersten Repliken einer Liebenden gegenüber ihrem Verehrer in Karthago: „Du sprichst von dem Schwarzgelben vor Rom? Was aber tust Du? Der „Schwarzgelbe“ ist Hannibal. Der Ton ist angeschlagen. Im Stück gibt es drei große Kategorien von Personen. Die Schwätzer – die römischen und karthagischen Eliten –, die kleinen Leute, die arbeiten und die Zeche zahlen, und Hannibal, der mit seiner fußlahmen und aufgrund der internen Rivalitäten in Karthago schlecht gepflegten Truppe durch die Lande zieht, und das alles in der Gewissheit, dass er am Ende seines Weges nicht Rom, sondern den Tod finden wird.

Der Bühnenbildner Lucio Fanti hat eine breite Treppe geschaffen, dazu, vom Schnürboden herab, Türme und Häuser mit schönen italienischen Perspektiven, eine rotglühende Moloch-Hand, eine römische Wölfin, ein Segel aus weißer Seide. Das hat etwas von einem Popup-Kinderbuch, ist eine Verbeugung vor dem Theater von anno dazumal mit seinen naiv bemalten Leinwänden. Dem fügt Sobel seine schlackenlose Erfindungsgabe hinzu, die hohe Kunst. Sklavenhändler im Blaumann krakeelen in Karthago, die Ädilen sehen aus wie Mafiosi. Kostüme, Epochen und Spielstile vermischen sich locker und ungezwungen.

Dieses Riesenstück – gemessen an der Zahl der Figuren, seiner geographischen Ausdehnung, der Dimension der geschilderten Ereignisse – ist von frappierender Klarheit. Von Akt zu Akt, von Szene zu Szene heißt es pausenlos: „action, action“. Wir sehen einen Palast, einen Platz in Karthago oder Kapua, eine Ebene vor Rom, ein Dorffest, ein Kind, der von einer Zinne herab eine Schlägerei kommentiert, eine Mutter, die ihren Schmerz herausschreit, einen Soldaten, der Treue schwört, Bürger, die zittern.

Jacques Bonnaffé, der aufrechte General

Was das Spiel angeht, so ist kein Platz für Romantik oder Befindlichkeit. Die Darsteller wechseln von einer Rolle zur nächsten, das Grabbe-Stück verlangt es so. Einige aus der Truppe sind gestahlte Mimen, zum Beispiel Jean-Claude Jay, untadelig als zwielichtiger Bürger oder Pater familias, Pierre-Alain Chapuis, der

als König Prusias von Bithynien glänzt, ein kultivierter Snob, den Sobel im Stil eines europäischen Duodezfürsten anlegt: er ist es, der seinen Gast Hannibal aus Gründen der Bequemlichkeit den Römern ausliefert.

Und wie wunderbar ist dieser Hannibal von Jacques Bonnaffé. Er ist die Hauptfigur des Stückes, weil die Historie in diesem Augenblick in seine Fußstapfen tritt, doch der Darsteller spielt subtil, mit einem Anflug von Exzentrik: unerschütterlicher Mut, Gespür für das Terrain, niemals eine tragische Pose, die Unbefangenheit eines Kindes, das schnaubend ein Pferd darstellt, und eine verstoßene Melancholie: Hannibal entschuldigt sich für das Ausreißen eines Grasshalms, als er das geliebte Italien verlassen muss. Als er Gift nimmt, um nicht in Gefangenschaft zu geraten, lässt Grabbe ihn sagen: „Das währt lange! – Ha, da – es kommt“. Wenn Bonnaffé, und Hannibal durch ihn, diese Worte artikuliert, so in einer Art, die kaum weniger melodramatisch, weniger hochtragisch sein könnte.

Zu Beginn dieser etwas mäßigen Saison ohne große Themen sollten Sie dieses intensive und beunruhigende Schauspiel keineswegs versäumen. Die Enttäuschungen der Geschichte und der Menschen präsentieren sich hier mit dem Lächeln und der Schärfe des Theaters. Nicht nötig, die Geschichte der punischen Kriege Revue passieren zu lassen, um ihren Nachhall an den Ufern des Mittelmeeres zu erlauschen, zusammen mit anderen von aufrechten Menschen verlorenen Revolutionen.

[Quelle: <http://odile-quirot.blogs.nouvelobs.com/archive/2013/09/18/bonnafe-franchit-hannibal-avec-sobel-502293.html>]

IRÈNE SADOWSKA GUILLON: *Hannibal* von Christian Dietrich Grabbe – inszeniert von Bernard Sobel am Théâtre de Gennevilliers

An den Grenzen des Möglichen

Nach der Aufführung von *Napoleon oder die hundert Tage* von Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) im Jahr 1996 inszeniert Bernard Sobel mit *Hannibal* ein weiteres Stück dieses Autors. Indem er sich der Herausforderung dieses normensprengenden, als unspielbar geltenden Theaters stellt, lädt er uns zur Wiederentdeckung dieses auf unseren Bühnen immer noch nahezu unbekanntes Büchnerzeitgenossen ein, dessen Werk sowohl dem Geist als auch der Sprache nach seiner Zeit voraus ist und in großen Umrissen den Expressionismus des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt. Zwar folgt man in *Hannibal* den Wegen des karthagischen Generals, der im zweiten vorchristlichen Jahrhundert Rom erzittern ließ, von Italien nach Spanien und von Karthago nach Kleinasien, bis zu

seinem Selbstmord und der Einnahme Karthagos durch Scipio dem Afrikaner, dennoch handelt es sich um kein Historienstück. Grabbe nimmt den Umweg über den Konflikt zwischen Rom und Karthago um die Vorherrschaft im Mittelmeerraum, um über das post-waterloosche Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts nachzudenken, einem vom Aufbruch der Nationen geprägten und von politischen und sozialen Kämpfen erschütterten Kontinent. Mit äußerster Klarheit und völligem Verzicht auf Illusionen und Hoffnungen fragt er nach der Geschichte, der Bedeutung des Staates, dem Imperialismus, der Rolle der Völker und großen Persönlichkeiten in der Geschichte.

Auf einer leeren Bühne gliedern nur einige Stufen am Boden den Spielort. Kein szenisches Element, außer bemalten Leinwänden, die gelegentlich erscheinen, um verschiedene Orte heraufzubeschwören: das Eingangstor nach Karthago, ein Tor mit zwei Türmen, eine Wölfin mit Romulus und Remus, um Rom anzudeuten, ein großes, weißes im Raum flatterndes Segel für die Schiffsszene. Im Bühnenhintergrund eine große weiße Leinwand, um bestimmte Situationen als Schattenspiel darzustellen. Auf diesen zugleich homogenen und potenzierten Raum konzentriert Bernard Sobel das unglaubliche Epos des karthagischen Helden, der Rom herausforderte. Während man sich gemeinhin nur an seine Alpenüberquerung mit Truppen und Elefanten sowie seinen Sieg über die Römer bei Cannae erinnert, entfaltet Christian Grabbe in seinem Stück den gesamten Feldzug, wobei er sich manche Freiheiten mit der Geschichte, der Chronologie der Ereignisse und den Personen herausnimmt.

Wir befinden uns zunächst in Karthago. Während sich Hannibal, siegreich zwar, aber mit dezimierten Truppen nach Kapua zurückgezogen hat und auf Verstärkung wartet, harrt man in Karthago der Ankunft der Händlerkaravane, das Führungstrio intrigiert, jeder versucht, den anderen auszustechen, ihn von der Macht zu verdrängen, und alle drei beneiden sie Hannibal um seine Popularität und zögern und knausern mit der zu entsendenden Verstärkung. Hannibal, der sich von diesen politischen Manövern nicht täuschen lässt, wartet, bevor er weiter vorrückt, auf das Eintreffen der Armee unter Führung seines Bruders Hasdrubal, der, um zu ihm zu stoßen, den gleichen Weg über die Alpen nimmt, wo er von den Römern vernichtend geschlagen wird.

Ist Hannibals Schicksal damit besiegelt? Sind seine Niederlage, sein Tod unausweichlich? Selbst wenn er sich darüber keine Illusionen macht, gibt Hannibal nicht auf und geht an die Grenzen des Möglichen. Da die Zukunft unbekannt und alles möglich ist, hält er durch. Hannibal glaubt weder an das Schicksal noch an ein Jenseits. Nach seiner Meinung hängt alles von den Entscheidungen, guten wie schlechten, der einen wie der anderen Akteure ab. Es sind diese Entscheidungen und unsere Taten, die unserem Leben und unserem Tod einen Sinn verleihen, den sie nicht haben. Souverän behauptet Hannibal

seine Freiheit, indem er sich für seinen Tod, den Selbstmord, entscheidet. Wenn er im Angesicht des Todes sagt, dass „wir nicht aus der Welt fallen, weil wir nun einmal darin sind“, wirkt er gleichsam wie ein vorweggenommener Existenzialist. Diese Haltung schließt das Tragische aus, das Grabbes Stück ebenso fehlt wie der Inszenierung von Bernard Sobel, die von vornherein eine ironische, manchmal geradezu groteske Distanz zu den geschilderten Ereignissen einnimmt.

Als wären die Figuren gleichzeitig Akteure und Zuschauer in diesem großen Welttheater, in dem sie wie Schachspieler dem Gegner Fallen stellen, zu Listen greifen, um ihn matt zu setzen. Es geht hier nicht um Entlarvung, denn das würde eine Position außerhalb dieser Welt des trügerischen Scheins voraussetzen, wir aber sind mitten drin, auf Augenhöhe mit den Interessen, Ambitionen, den Kämpfen der Einzelnen um Macht, Reichtum oder das bloße Überleben. Es gibt kein Nationalgefühl, kein politisches Gewissen, auch keinen Heroismus in diesem Theater, ganz im Gegensatz zu dem des Königs Prusias, der, nachdem er Hannibal verraten und an die Römer ausgeliefert hat, eine erbaulich-konventionelle Tragödie zum Ruhme des Helden verfasst.

Bernard Sobel lässt diese Scheinwelt mit sehr einfachen Mitteln und Theatereffekten, sowie über das Spiel der Darsteller, die alle, bis auf Jacques Bonnaffé (Hannibal), mehrere Rollen verkörpern, auf der Bühne erstehen. Die Kostüme, eine Mischung aus Gegenwärtigem mit Elementen aus verschiedenen Epochen (Hannibal in Stiefeln, Hemd und Hose), verleihen diesem Welttheater etwas Zeitloses, Metaphorisches. Die außerordentliche Geschmeidigkeit der Handlungsübergänge, die poetische Kraft der Szenenbilder, die Harmonie des zugleich präzisen und distanzierten Zusammenspiels der Darsteller, die vollkommene Beherrschung der Wechsel und Spannungsmomente innerhalb der dramatischen Bewegung sind lauter Vorzüge, die dieses befreiende Ausnahmespektakel in sich vereint.

Für Grabbe hat die Geschichte keinen Sinn und die Zukunft ist unentscheidbar. Diese luzide Haltung des Autors, der Zukunft ohne Illusionen entgegenzusehen, verkörpert durch Hannibal, ist heute notwendiger denn je. Bernard Sobel bringt sie mit seiner klaren Inszenierung zum Ausdruck, die mit großer Strenge und Sparsamkeit der Mittel die Komplexität dieses schwer zu bändigenden Werkes meistert. Das ist großer Sobel und großes Theater, das man nicht versäumen sollte.

[Quelle: <http://kourandart.com/2013/09/24/hannibal-de-christian-dietrich-grabbe-mise-en-scene-de-bernard-sobel-au-theatre-de-genevilliers-par-irene-sadowska-guillon/>]

JEAN-PIERRE BOURCIER: *Hannibal*. Chronik eines angekündigten Selbstmords

Der wenig bekannte deutsche Autor Christian Dietrich Grabbe befragt die Geschichte. Sein Hannibal, der karthagische General, weiß um den verhängnisvollen Ausgang seines Krieges gegen Rom. Mit sehr beschränkten szenischen Mitteln entführt uns Bernard Sobel in ein episches Schlachtengetümmel, aus dem ein sehr „hannibalesker“ Jacques Bonnaffé herausragt.

Bernard Sobel kehrt mit seinem *Hannibal*, einem Stück des in Frankreich wenig bekannten deutschen Autors Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) an das Théâtre de Gennevilliers (Hauts-de-Seine) zurück, das er gegründet und mehr als vierzig Jahre lang geleitet hat! Herausgekommen ist dabei eine Inszenierung, bei der der Mensch im Zentrum existentieller Sorgen und politischer Spannungen steht. Bei Sobel ist nichts neutral. Und wenn er einen in unseren Breiten quasi unbekanntem Text ausgräbt, dann mit Sicherheit, weil Grabbe hier die Situation des Menschen und seine dunklen Seiten, das Unmenschliche, zu Krieg und Gewalt Drängende thematisiert.

Bei *Hannibal* muss man sich zunächst den langwierigen Konflikt zwischen Karthago, der reichen und mächtigen Stadt in Nordafrika (im heutigen Tunesien), und ihrer Rivalin, Rom, vergegenwärtigen. Wir befinden uns mehr als zwei Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung. Das Mittelmeer liegt im Zentrum der großen Handelswege dieser Epoche. Der ultrareiche Barkas, Hannibals Großvater, hat sich bereits auf *einen* Konflikt mit Rom eingelassen. Der erste punische Krieg. Zwanzig Jahre später ist es sein Enkel, also Hannibal, der, zum Führer der karthagischen Armeen aufgestiegen, den zweiten punischen Krieg anzettelt, über Spanien Richtung Rom von Erfolg zu Erfolg eilt, doch nicht weit von der Stadt entfernt Halt macht, um zu überwintern... Die folgenden Jahre verlaufen ungünstig für die Karthager. Hannibal findet Zuflucht am östlichen Mittelmeer. Er begeht Selbstmord. Die Römer brennen Karthago nieder.

Es liegt etwas Napoleonisches in diesem Werdegang. Grabbe – er ist 20 beim Tod des Ex-Kaisers – findet Vergleichbares in Bezug auf das angekündigte Scheitern der beiden Kriegstreiber und seiner Folgen, Exil und Tod für den einen, Selbstmord für den anderen. Ohne all die Soldaten zu vergessen, die zu Tausenden starben, mobilisiert, ob aus Zwang oder Loyalität, mit flammenden Parolen, aber nicht unbedingt einsichtigen Gründen. Hier ist keine Rede von Moral oder Psychologie.

Diese erstaunliche Reise in die Geschichte entfaltet sich vor spärlichem Dekor, auf einer Bühne in Form breiter, ansteigender Stufen. Im Raum wechseln sich ein paar Landkarten der Mittelmeerwelt mit einem Schiffssegel ab, einer Statue der römischen Wölfin oder gemalten Häusern, die sich vom Schnürboden senken.

Mit den fünfzehn Schauspielern und dem vom Regisseur vorgegebenen Tempo passiert immer etwas auf der Bühne. Das Spektakel bleibt schlicht, aber sehr wirkungsvoll, so wie Jacques Bonnaffé, der „hannibalesker“ ist als man glaubt.

[Quelle: <http://www.ruedutheatre.eu/article/2297/hannibal/?symfony=bbf81e4386e0448f1cfde825cf358d31>]

SAVANNAH MACÉ: *Hannibal*, von Grabbe über Sobel
„Das Scheitern diskreditiert nicht das Streben“

In *Hannibal* überlässt sich Bernard Sobel der Macht der Grabbe'schen Poesie, diesem Willen, in einer Welt ohne Illusionen seine Ziele zu verfolgen. Als aktuell klingendes Vorhaben, das die Geschichte als Rohstoff benutzt, handelt es sich eher um das Zeugnis eines Menschen als um ein Historienstück. Die Szenenfolge erzählt uns mit Klarheit und Dynamik von der Beharrlichkeit dieses karthagischen Helden, der seinen Kampf auf fremdem Territorium fortsetzt, allen Hindernissen zum Trotz und im Vorgefühl des nahen Scheiterns.

Die epische Kraft und Symbolik dieses Textes ruhen triumphal auf jenem brillanten Reigen von Schauspielern, die vor unseren Augen aufmarschieren und in die Haut verschiedener Figuren schlüpfen. Dreizehn Schauspieler, darunter der beeindruckende Jacques Bonnaffé, und zwei Schauspielerinnen, die ein wenig erdrückt werden von so viel männlichem Charisma und kriegerischer Strategie.

Wir verbeugen uns erneut vor der Sobel'schen Kunst der Schauspielerführung, die uns bereits anlässlich der Inszenierung des *Amphitryon* im MC93 [Maison de la Culture in Bobigny] fasziniert hat, sowie vor dem perfekten Zusammenspiel der vielfältigen Figuren, die alle genau unterscheidbar und einzigartig sind. Jede Rolle ist überzeugend, die kleinste Geste einstudiert, die Mimik kontrolliert, die Stimmen übernehmen somit das Kommando über das ganze Théâtre de Gennevilliers und weisen einen unaufhaltsamen Weg bis nach Kleinasien. Eine besondere Erwähnung verdient Laurent Charpentier, der die spannungsreiche Figur des Generals Publius Scipio, eine zielstrebige Kampfmaschine, resolut und schmissig spielt.

Die Qualität dieser Schauspieler hätte also gereicht, um die Grabbe'sche Poesie zu vermitteln. Wir bedauern das etwas abgedroschene Dekor, wenngleich es charakteristisch für eine fremdartige Stimmung ist. Diese bemalten Papierhäuser, die sich auf die Bühne herabsenken, um Volumen zu erzeugen, verweisen zu stark auf eine ebenso konkrete wie ferne Realität. Auf eine Epoche, die zwar dem Kontext der Hannibal-Geschichte entspricht, aber die interessanten Bezüge zur Gegenwart damit noch mehr verwischt. Dieses Dekor bannt das Stück in eine

bestimmte Raumzeit, mit einem deutlich erkennbaren Willen, der gleichwohl die verschiedenen Lektüreebenen blockiert und das Stück stellenweise zu didaktisch macht.

Manche Szenen lösen jedoch zeitlose Reflexionen aus und stellen vorgefertigte Ideen in Fragen. Der Tod durch Selbstmord erscheint uns als äußerste Entscheidung des Menschen, der die Oberhand über diesen letzten Ausweg, diesen Selbstzweck behält. Ihn herbeizuführen und die Kontrolle über sein Schicksal zu ergreifen, macht den Menschen zum souveränen Akteur, zum ultimativen Sieger über das, was er ohne Illusionen akzeptiert und bekämpft.

[Quelle: http://www.huffingtonpost.fr/savannah-mace/hannibal-theatre-de-gennevilliers_b_3982482.html?utm_hp_ref=France]

Geschichte als Rohstoff

THÉÂTRE – In *Hannibal* überlässt sich Bernard Sobel der Macht der Grabbe'schen Poesie, diesem Willen, in einer Welt ohne Illusionen seine Ziele zu verfolgen. Interview von SAVANNAH MACÉ mit BERNARD SOBEL

Liegt der Reiz Hannibals in diesem Zeugnis des Menschen angesichts der Geschichte?

Wir haben es inszeniert, weil es mir scheint, als spräche dieses Poem, dieses in Frankreich unbekanntes Poem, von unserer Zeit, und zwar mehr denn je.

Das Ende des Stückes ist bemerkenswert, denn durch den Selbstmord bekommt der Tod eine andere Bedeutung. Er ist kein erzwungenes Ende mehr.

Wir haben versucht, der Zeit des Dichters treu zu bleiben. Es ist eine Anti-Tragödie, ein meiner Meinung nach sehr bedeutendes Werk, ein Meisterwerk gegen den Strich, gegen jede Gefälligkeit, jede falsche Emotionalität. Ein Poem, das in einer ebenso turbulenten Zeit wie der unsrigen geschrieben wurde, in dem alle Masken fallen, mit Rimbaud'scher Gewalt heruntergerissen werden.

Warum dieses Bühnenbild, diese Anordnung gemalter Häuser?

Man muss wissen, dass es sich um kein Historiendrama handelt, sondern ein Stück, in dem die Geschichte den Rohstoff bildet. Es ist auch keine Tragödie, denn das Leben ist nicht tragisch, es ist einfach das Leben. Es ging um den Versuch, ein Mittel zu finden, innerhalb kürzester Zeit diese innovative Erzählweise der Deutschen, wie Lenz, wiederzugeben, diese ganze Dramaturgie, die die Franzosen nicht übernommen haben. Ohne darüber die poetische Kraft des Textes zu vernachlässigen, und die Arbeit eines Malers, nämlich Lucio Fanti. Wir

verdanken ihm viel, denn er hat das Problem der Sinnlichkeit Italiens, dessen, wovon der Held sich losreißen muss, ins Szenische übersetzt.

Bereits 2010 ist mir Ihre Schauspielerführung in Amphitryon [von Kleist] aufgefallen. Sowie der Raum, den Sie der Jugend gaben. Auch hier ist Gaëtan Vassart wieder dabei.

Auf gewisse Weise ist Grabbe ein großer Dramatiker, er liefert dem Schauspieler das Material, um schlicht und mit der nötigen Kraft zu spielen. Es geht darum, den Schauspielern zu helfen, die Vorgaben des Dichters zu lesen. Hier ist ein Mime am Werk, der nicht jung, aber außergewöhnlich ist, nämlich Jacques Bonaffé, dem wir viel verdanken, auch seine Freundschaft und seine Unterstützung für junge Kollegen. Es ergibt sich eine interessante Mischung, wenn man junge Schauspieler bittet, auf diese Weise zu arbeiten. Ich würde sagen, dass der Regisseur und der Schauspielerführer der Dichter ist.

Ist das T2G [Théâtre de Gennevilliers] ein Ort, der Ihnen am Herzen liegt?

Es liegt mir insofern am Herzen, als es ein Arbeitswerkzeug ist und mir heute jedes Arbeitswerkzeug fehlt. Pascal Rambert war so freundlich, mich nach sechs Jahren wieder um eine Arbeit anzufragen, was schwer zu finden ist.

Sie haben viel für das Fernsehen, das Kino gearbeitet, worin sehen Sie die Hauptunterschiede?

Man kann sagen, dass wir mit einem Werk wie dem von Grabbe nicht im Bereich der Faszination arbeiten. Es ist eine Kunst des Augenblicks, es bleibt kein Film zurück. Es ist schwer zu beschreiben. Die Sprache im Kino ist ein Geräusch, kein Rohstoff. Viele von uns Regisseuren könnten nicht existieren, wenn es die Dichter nicht gäbe. Die Sprache des Theaters ist nicht die des Lebens, im Unterschied zum Kino.

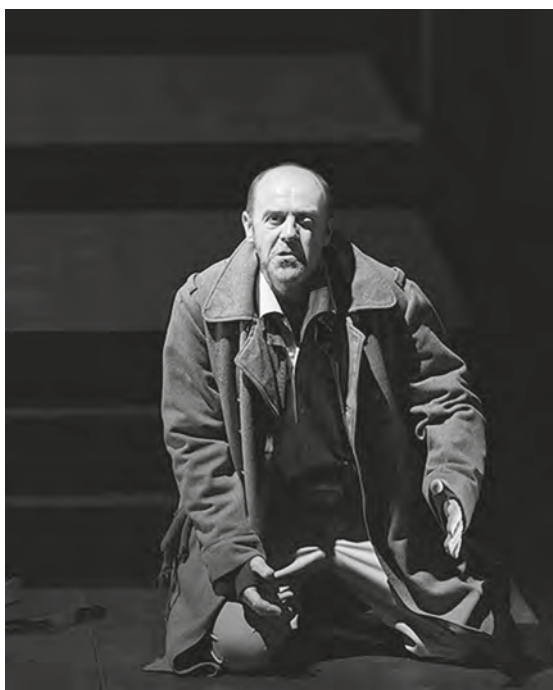
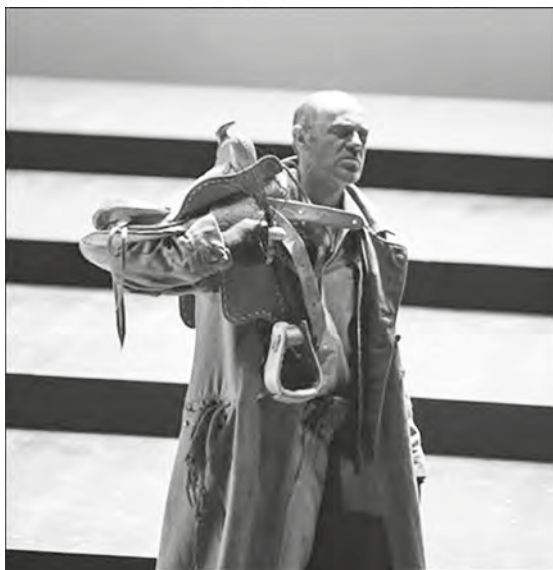
Was ist Ihre heutige Vision des Theaters?

Wenn man als Beispiel ein Poem wie *Hannibal* nimmt, dann ist es der Versuch, einen Umgang mit dem Chaos zu finden, in dem wir heute leben. Das Theater, selbst das Kino, ermöglicht den Menschen, die Kraft zu finden, um in einer Welt ohne Illusionen zu leben.

[Quelle: http://www.huffingtonpost.fr/savannah-mace/post_5743_b_4003546.html]

Impressionen der *Hannibal*-Inszenierung von Bernard Sobel





DENNIS KRAUSS

Kapitulation

Über die Arbeit an *Don Juan und Faust* im Acker Stadt Palast Berlin

„Das ist so schwer, wirklich noch rauszufallen, sich komplett zu verweigern, nach seinen eigenen Regeln zu spielen, sich allen entgegenzustellen, sich wirklich treu zu bleiben.“ Mit diesem Satz endet die Aufführung von *Don Juan und Faust – frei nach Chr. D. Grabbe*, die, einstudiert durch das Theaterkollektiv *metafaust, am 16. Oktober 2013 im Acker Stadt Palast in Berlin Premiere hatte. Die Schauspieler sprechen diesen Satz, nachdem ihre Figuren über 90 Minuten lang von ihrem jeweiligen Gegenspieler in immer tiefere Sinnkrisen gestürzt wurden. Eine Kapitulation. Ein Zugeständnis, welches wir dem Probenprozess entnommen hatten:

Noch eine gute Woche war Zeit bis zur ersten öffentlichen Aufführung. Seit Tagen hatten die beiden Schauspieler sich an zwei herausragenden Figuren der Weltliteratur abgearbeitet: Don Juan und Faust. Ich hatte den beiden einen Monat zuvor vorgeschlagen, Grabbes nur selten aufgeführtes, großwahn-sin-nig anmutendes Ideendrama zum Ausgangspunkt für eine gemeinsame Theaterarbeit zu machen. Beide Figuren übten eine Faszination auf jeden von uns aus. Jedoch stellte sich unsere Faszination auf der Probephöhne nicht her. Mit jeder weiteren Probe beschlich uns stärker das Gefühl, dass es uns nicht möglich sein werde, diese Ausnahmerecheinungen auf der Bühne zu verkörpern – weder den unverbesserlichen Verführer noch diesen ewig nach Erkenntnis Strebenden.

Wir versuchten es realistisch und expressionistisch, natürlich und maniert, schreiend sowie flüsternd – Don Juan versuchten wir natürlich auch singend darzustellen – doch mit jedem Mal verzweifelten die beiden Darsteller mehr an ihrer Kunst.

Hatten wir uns überschätzt? Hatten wir uns an der Thematik verhoben? Aus unserem jugendlichen Trotz heraus begannen wir – anstatt uns selbst – Grabbes Werk, welches ja den Anstoß zu unserer Unternehmung gegeben hatte, in Frage zu stellen. Im letzten Akt fahren sowohl Don Juan als auch Faust, nachdem sie ihren Ideenkonflikt eine Weile ausgetragen haben, zur Hölle. Damit betont Grabbe eine Gemeinsamkeit der Figuren. Doch welche Einstellung zum Leben qualifiziert sie für die Hölle? Angesichts unserer eigenen großstädtischen Lebensrealität konnten wir keiner der Figuren ein wirkliches Alleinstellungsmerkmal zusprechen. Weder die hedonistische Lebensbejahung eines Don Juan noch die ruhelose Hingabe Fausts an die Wissenschaft haben in Zeiten von ausufernden Party-nächten und permanentem Lebenslauf-Stress noch etwas Außergewöhnliches.

Doch als wir innerlich kurz davor waren, die Figuren aufzugeben, merkten wir, dass das, was uns ursprünglich fasziniert hatte, aus unserem Blickfeld geraten war: Die beiden spielen nach ihren eigenen Regeln, bleiben sich selbst treu, vergleichen sich nicht, so wie wir es auf der Probe getan hatten. Keine Zugeständnisse zu machen, nicht irgendwo oder irgendwann im Leben einzulenken, das ist für uns kaum vorstellbar und gerade deshalb so faszinierend. Über Don Juan und Faust können wir nichts aussagen, aber unsere Faszination für sie sagt etwas über uns selbst aus. Wir können sie nicht verkörpern, aber im Versuch, sie zu verkörpern, zeigen wir uns selbst.

Auf der Bühne werden es der Darsteller des Don Juan und der Darsteller des Faust nicht schaffen, sich für die Hölle zu qualifizieren, das bleibt Grabbes Ideendrama vorbehalten. Vor ihm und den beiden Figuren können wir nur kapitulieren. Denn: nach seinen eigenen Regeln zu spielen, sich allen entgegenzustellen, sich wirklich treu zu bleiben – wer kriegt das schon hin?



Don Juan und Faust im Acker Stadt Palast Berlin

DETLEV KOPP

Bildung von, bei und durch Grabbe*

1

Dass der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe ein außergewöhnlich gebildeter Schriftsteller war, lässt sich schwerlich bezweifeln. Seine Werke und die von ihm überlieferten Zeugnisse belegen es mit großer Deutlichkeit. Und doch muss es – von den Ausgangsbedingungen her betrachtet – als durchaus unwahrscheinlich gelten, dass Grabbe einer ‚höheren Bildung‘ überhaupt teilhaftig werden können. Es ist bekannt, dass er im Detmolder Zuchthaus¹ zur Welt gekommen und aufgewachsen ist, an einem Ort also, den man nach heutigem Sprachgebrauch als extrem „bildungsfern“ bezeichnen würde. Doch der Leiter dieser kleinen Strafanstalt, der Zuchtmeister Adolph Henrich Grabbe, Christians Vater, war keineswegs so bildungsfern, wie es bei seinem Beruf zu erwarten gewesen wäre. Denn er war – schenkt man den biografischen Auskünften Karl Zieglers Glauben – jemand, der „vor geistiger Cultur eine große Achtung in sich trug und [...] am Abend [...] ein gutes Buch [las].“² Wenn er auch „keine höhere Bildung gewonnen [hatte]“³, so war er dennoch in der Lage, „seine Gedanken zu Papier zu bringen und [...] ganz geläufige Briefe“⁴ zu schreiben. Hinsichtlich der Mutter müssen jedoch Zweifel bestehen, ob sie über vergleichbare Interessen und Kompetenzen verfügte. Vieles deutet darauf hin, dass sie des Lesens und Schreibens nicht mächtig war. Zumindest ist kein einziger Brief von ihr an den Sohn überliefert. An den in Leipzig und später in Berlin studierenden Sohn schreibt immer nur der Vater. Und die Briefe, die der Sohn an die Eltern schrieb, wurden der Mutter vom Vater vorgelesen. So ist es diesem Brief des Vaters vom 12. Juni 1820 zu entnehmen, in dem er dem Sohn u.a. berichtet: „Daß sich Deine Mutter freuete daß ich so einen großen Brief offen machte u. ihr vorlas kannst Du leicht denken.“ (V, 23)

Einen kaum zu überschätzenden Einfluss darauf, dass der Sohn des Zuchtmeisters einen bei seiner Herkunft nicht unbedingt vorhersehbaren Bildungsweg nehmen konnte, hatte der Detmolder Archivrat Christian Gottlob Klostermeier (dessen Tochter Louise Grabbe später heiratete, was vielleicht keine gute Entscheidung der beiden war). Für Klostermeier hat Grabbes Vater Abschreibearbeiten erledigt, und diesem ist bei den sich daraus immer wieder ergebenden Begegnungen die offensichtlich außergewöhnliche Begabung des Sohnes nicht entgangen. Hier muss sicherlich manches Vermutung bleiben. Fakt aber ist – und allein dies ist bei Grabbes sozialer Herkunft alles andere als erwartbar –, dass

er zu Ostern 1812 Schüler des 1602 gegründeten Gymnasiums zu Detmold wird (das erst seit 1833 den in Detmold geläufigen Namen Leopoldinum trägt). Die im Jahr 1809 erschienene Schrift *Ueber die gegenwärtige Einrichtung der Fürstlich Lippischen Provinzschule zu Detmold. Zugleich Anzeige der Lebrobjekte für den Kursus von 1809 bis 1812*⁵ informiert über die Gestaltung des gymnasialen Curriculums in der Zeit, als Grabbe das Gymnasium besuchte. Im Mittelpunkt des Unterrichts standen – wie für den neuhumanistisch inspirierten gymnasialen Unterricht dieser Zeit nicht anders zu erwarten – die alten Sprachen: Latein und Griechisch. Der Lateinunterricht setzte in der Quarta, der damals ersten Abteilung des Detmolder Gymnasiums, mit sechs Wochenstunden ein. In der Tertia kam Griechisch hinzu. Nach Hanns-Peter Fink, dem überaus kundigen Historiographen der Schule (und ihrem leider vor kurzem verstorbenen langjährigen Direktor), hat man sich den Unterricht in den alten Sprachen zu Grabbes Schülerzeiten wie folgt vorzustellen:

[A]nfangs [wurden] die Elemente gelehrt, Exerziten und Übersetzungsversuche geschrieben, [in Tertia] fing die Autorenlektüre an und wurde in Sekunda und Prima fortgeführt, Prosa und Poesie, staratisch und kursorisch. Die Zahl der für die Lektüre vorgesehenen Schriftsteller, Dichter, Historiker, Philosophen war groß. Selbstverständlich kamen in Prima Stilübungen hinzu, die den Gymnasiasten befähigen sollten, Aufsätze in möglichst vollendeter Latinität zu schreiben.⁶

Zum freiwilligen Unterricht, also nicht zum Pflichtpensum, zählte auch die französische Sprache „als universales Vereinigungsmittel der Nationen“, was mit den „Zeitumstände[n]“⁷ begründet wird. (Wir schreiben das Jahr 1809: Napoleon ist noch längst nicht für alle Zeiten bezwungen, sondern nach wie vor omnipräsent.) Die englische Sprache spielte demgegenüber nur eine untergeordnete Rolle, sie schien sogar, wie es der Bericht formuliert, „weniger Anhänger zu haben als vor mehreren Jahren“⁸. Doch noch während Grabbes Schulzeit ändern sich bekanntlich die ‚Zeitumstände‘ grundlegend. 1815 ist Napoleon endgültig geschlagen und verbannt. Nur ein Jahr später veröffentlicht der für Grabbe (und später auch für Freiligrath und Weerth) so wichtige Lehrer am Detmolder Gymnasium, Christian Ferdinand Falkmann, ein Buch mit dem Titel *Poetische Versuche*, das er der lippischen Fürstin Pauline zueignet. In Hinblick auf die Bezeichnung der Damen in der Subskribentenliste für das Buch heißt es dort: „Da unsere Frauen und Mädchen mit Recht keine französischen Titel mehr haben wollen [...], hat der Verf. einstweilen das wenigstens poetisch und moralisch edle ‚Jungfrau‘ gewählt.“⁹ Weit wichtiger als dieser eher kuriose Nebenaspekt aber ist für Grabbes Bildungsgang und seinen späteren Entschluss, Schriftsteller werden zu wollen, das, was dieser für seine Zeit überaus moderne Lehrer Falkmann in seinem Deutschunterricht vermittelte bzw. anregte. Der Verfasser

von weit über das Fürstentum Lippe hinaus gelesenen Büchern wie *Methodik der Stylübungen für höhere Schulanstalten und Privatübungen* (1818), *Declamatorik oder: vollständiges Lehrbuch der deutschen Vortragskunst* (1836) und *Stylistik oder vollständiges Lehrbuch der deutschen Abfassungskunst* (in 4. Auflage 1849) war ein überaus kompetenter Pädagoge, der schon sehr früh allergrößten Wert gerade auch auf die muttersprachliche Qualifizierung seiner Schüler legte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die drei später so erfolgreichen Qualitätsschriftsteller aus Detmold von diesem Unterricht sehr profitiert haben. Falkmann unterscheidet sich von den meisten Lehrern seiner Zeit auch dadurch, dass er seine Schüler zu eigener literarischer Produktivität angeregt hat. Das ist in dieser Zeit durchaus ungewöhnlich, lag doch der Schwerpunkt des rhetorischen und poetischen Unterrichts noch auf der Reproduktion vorgegebener, für klassisch und damit ideal erachteter Muster und eben nicht auf so etwas Modernem wie Originalität und Individualität.¹⁰

Aus Falkmanns Unterricht ist u.a. überliefert, dass er die Schüler selbständig Märchen schreiben ließ. Als der damals sechzehn- bis siebzehnjährige Grabbe einmal ein von ihm verfasstes Märchen vorgelesen hatte, forderte ihn sein Lehrer Falkmann mit folgenden Worten auf, es noch einmal vorzulesen: „Grabbe, wo haben Sie das her? Es ist ja, als ob man von Calderon oder Shakespeare etwas lese.“¹¹ Ein Lob, das für den sich schon früh zu Großem berufen glaubenden Schüler von enormer Bedeutung für seine weitere Entwicklung gewesen sein wird.

Grabbes Biograf Ziegler und der – weil er einfach alles, was zu seinen Lebzeiten zu ermitteln war, über ihn wusste – sicherlich beste Grabbe-Kenner Alfred Bergmann sind sich einig, dass es nicht die alten Sprachen und die klassisch-antiken Literaturen waren, für die sich der Schüler Christian Dietrich Grabbe besonders interessiert hat, sondern dass es die Geographie und – vor allem anderen – die Geschichte waren. Ziegler stellt dazu fest: „Geographie und Geschichte waren seine Lieblingsstudien und mußte bald Jedermann anerkennen, daß er hierin sehr viel wußte.“¹²

Doch der schulische Unterricht allein konnte die Wissbegierde des jungen Grabbe nicht befriedigen. So wurde er darüber hinaus auch noch ein leidenschaftlicher Leser. Gerade elf oder zwölf Jahre alt schreibt er den Eltern einen Brief, in dem er seiner kaum zu stillenden Begierde nach Lese- und Lernstoff in einzigartiger Weise Ausdruck verleiht. Deshalb sei er hier vollständig zitiert:

Liebe Eltern!

Schnell ergreife ich die Feder da ich höre, daß mein Vater mit mir nach Meinberg will! Ich habe einen heftigsten Wunsch, Wunsch sage ich die heftigste Begierde, die größte Leidenschaft, nach einem Buche. Aber ach alle 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 theuer. Zitternd schreibe ich es. Wie gern gäbe ich vieles von meiner Kleidung dahin um es zu erhalten, allein dies würdet ihr nicht erlauben, doch geht es so erlaub es Vater, liebe Mutter! bedenck bedenkt, daß wahrscheinl. die Ruhe Eures Sohnes auf lange Zeit davon abhängt. Abschreiben möcht ich es aber es sind 14 Bände. Schon seit langer Zeit habe ich mich mit dem Wunsch es zu erhalten umhergetrieben, schon lange Wochen nagte innere Unruhe an meinen Herzen. Dies Herz war zu voll, zu besorgt, als daß es hätte hoffen können es über die Lippen zu bringen, oder es zu schreiben. Daher war jener finstere Trübsinn den ich ganz nachhing wo ich überall stand und in mich selbst versunken war, ihr wolltet ihn vertreiben, allein ich hange ihn noch jetzt in einsamen Stunden nach, dann hoffe ich ihn in Eurer Gesellschaft zu zerstreuen, durch Frohsein darinn auseinander zu treiben, aber vergebens, habe ich mich entfernt so umhüllen wieder finstere Wolken meine sonst jugendliche freie Stirn. Darum murrte ich wenn ich ein neu Kleid bekam: ach dachte ich du hast der Kleider so viele, hättest du doch das Geld dafür, daß du es zum Buche brauchen könntest. Ach Gott wie gern, wie freudig wollte ich auf manches Verzicht thun wenn ich nur das Buch bekäme. Giebst Du es mir dann will ich wahrhaftig lange kein ander Buch als ein Schulbuch, lange kein neu Kleid haben, und Dir, durch kindlichen Gehorsam, so viel wie ich kann, und was doch meine Schuldigkeit ist Dein Alter versüßen. Da ich so ungeheuere Liebe zur Geographie habe, so habe ich eine solche Begierde danach, es ist von den so berühmten Zimmermann. 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. [...]. Verschreibst Du es mir so will ich alles Unnötige verkaufen. O Gott welch einen Tag habe ich heute wieder gehabt ich habe das Buch immer vor Augen gehabt. Ganz genau weiß ich den Preis selbst nicht, frag daher erst die Buchhandlung ja darum, daß sie es Dir nicht schicken, und es wäre Dir zu theuer. Jetzt wollte ich Dich warnen mich mit nach Meinberg zu nehmen, weil denn das Geld was ich da verzehren würde besser zum Buche angewandt wäre. Ich will keine Butter mehr essen, Kaffee wenig trinken. Frag doch den Dienstag um den Preis des Buchs, und verschreib es darnach wenn du kannst, bedenck meine Ruhe hängt lange, lange davon ab, jetzt beschließ diesen unter manchen Zähren und Schluchzen geschriebenen Brief. Die Schrift konnt ich wegen meiner Unruhe nicht besser machen. (V, 3f.; Grabbe an seine Eltern, 1812/13)

Schon zu dieser Zeit, das steht nach diesem Zeugnis der Beredsamkeit wohl außer Frage, hat der Rhetorikunterricht beim jungen Grabbe Früchte getragen. Wie hätten die Eltern dem Sohn nach solchem Vortrag die Bitte abschlagen können! Interessant auch, dass Grabbe die Wissenschaftlichkeit der ersehnten Lektüre betont, um den möglichen Verdacht zu zerstreuen, er könne das *Taschenbuch der Reisen* nur der vordergründigen Unterhaltung wegen lesen wollen. Die Lektüre soll – so darf man das Argument wohl resümieren – seiner Bildung dienen und nicht dem bloßen Zeitvertreib. Ob diese Aussage der Wahrheit entsprach, sei einmal dahingestellt.

Immer wieder bittet der junge Grabbe die Eltern, ihm die Anschaffung begehrter Bücher zu ermöglichen. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel sei noch angeführt, da es ganz nachdrücklich zeigt, dass Lektüre für Grabbe immer auch Mittel der literarischen (Weiter-)Bildung ist, zudem sogar eine berufsqualifizierende Funktion hat, sofern man die Arbeit des Dramatikers als einen Beruf bezeichnen will. Ein erfolgreicher Dramatiker zu werden, das hat sich schon der Schüler Grabbe zum Ziel gesetzt. Sein erstes, leider verloren gegangenes Drama mit dem Titel *Theodora* hat er mit 16 Jahren geschrieben und an den Verleger Göschen geschickt, der – eine Generation zuvor – Goethe und Schiller im Programm gehabt hatte, bevor sie dann zu Cotta gingen. Und die deutschen Vorbilder, denen er nachzueifern gedenkt – und deren Namen wohl auch den Eltern die geläufigsten waren –, sind eben diese. Und selbst die, so Grabbes Argument, stehen auf den Schultern eines noch Größeren, dem sie ihre „Bildung“ – so heißt es wörtlich in einem Brief aus dem Februar 1818 – zu verdanken haben. Und dieser sozusagen ‚Größte der Großen‘ ist für Grabbe Shakespeare.

Das Buch mit Shakespeares Tragödien, das Grabbe schon bestellt hatte, ohne die Eltern dafür um Erlaubnis zu bitten, die er nun mit diesem Brief nachträglich einholen möchte, „ist“, so Grabbe, „in seiner Art das erste Buch der Welt und gilt bei Vielen mehr als die Bibel, denn es ist das Buch der Könige und des Volks, es ist das Buch, wovon einige behaupten daß es ein Gott geschrieben habe [...]“. (V, 13) Als weiteres Argument für die dringend nötige Anschaffung des Shakespeare führt Grabbe an, dass er sich nur durch dessen Lektüre dazu qualifizieren könne, selbst eine erfolgreiche Tragödie zu schreiben. Und das ist sein erklärtes Ziel, denn

[d]urch e i n e Tragödie kann man sich Ruhm bei Kaisern, und ein Honorar von Tausenden erwerben und nur durch S h a k e s p e a r e s Tragödien kann man lernen gute zu machen, denn er ist der erste der W e l t, wie Schiller sagt, bei dessen Stücken Weiber zu frühzeitig geboren haben. [...] (V, 14)

Und er muss das Buch auch körperlich besitzen, damit er genügend Zeit hat, sich intensiv mit den Tragödien auseinanderzusetzen, um sie wirklich zu verstehen:

Der Shakespeare ist aber so schwer zu verstehen, daß man M o n a t e an einer Seite, wie an dem Monolog im Hamlet: „S e y n o d e r n i c h t S e y n“ u. s. w. studieren muß und Jahre lang, wenn man Etwas daraus lernen will, darum wünschte ich ihn eigen zu haben. (V, 14)

Auch in diesem Fall, es verwundert nicht, ließen sich die Eltern davon überzeugen, ihrem Sohn die Anschaffung dieses von ihm für unverzichtbar erachteten Bildungsmittels zu ermöglichen. Sieben Bände der „dramatischen Werke“

Shakespeares (in der Übersetzung August Wilhelm Schlegels), die Grabbe von seinen Eltern geschenkt bekommen hat, haben sich erhalten und sind im Bestand des Grabbe-Archivs Alfred Bergmann der Lippischen Landesbibliothek.

Von eben diesem für seine Verdienste um Grabbe nicht genug zu lobenden Bergmann wissen wir, dass Grabbes Leseleidenschaft zeitlebens angehalten hat. Nachdem ihn sein Weg nach dem Studium der Jurisprudenz und anschließenden vergeblichen Versuchen, an einem Theater Anstellung zu finden, im August 1823 wieder in das „verwünschte“ Detmold geführt hat („So schlich ich mich Nachts um 11 Uhr in das verwünschte Detmold ein [...]“ (V, 92)), wird er nach einer kurzen, wie er an seinen alten Studienfreund und künftigen Verleger Kettembeil schreibt, „wild, vielleicht gemein“ (V, 148) verbrachten Übergangszeit zum auf lange Zeit eifrigsten Benutzer der im April 1824 „von Serenissimo gnädigst gestiftete[n] allgemeinen Bibliothek“¹³ in Detmold. Schon in seiner Leipziger Studienzeit war Grabbe ein fleißiger Benutzer der dortigen Bibliothek gewesen. Jetzt aber, zurück an seinem Geburtsort, wird er der fleißigste Bibliotheksbenutzer der ganzen Stadt.¹⁴ Freilich: Detmold hat zu dieser Zeit gerade 2.200 Einwohner, und die Zahl der bildungsbeflissenen Leser ist durchaus überschaubar: Beamte, Geistliche, Lehrer, Juristen, Ärzte, einige Kaufleute und Offiziere. Aber sie alle übertrifft Grabbe mit der Zahl seiner Ausleihen bei Weitem. Alfred Bergmann hat auch dies zuverlässig recherchiert: Grabbe entleiht im Durchschnitt pro Woche zwei Werke. Das Spitzenjahr in dieser Hinsicht ist das Jahr 1825 mit 245 Entleihungen, also etwa 21 im Monat. In den zehn auswertbaren Jahren von 1824 bis 1834 hat Grabbe 1.071 Werke entliehen. Der nach ihm eifrigste Bibliotheksbenutzer dieser zehn Jahre, der Generalsuperintendent Ferdinand Werth, Vater von Georg, bringt es in derselben Zeit gerade auf 137 Entleihungen; Grabbes engster Freund, der Kanzleirat Petri, auf 116. Aber natürlich hat Bergmann nicht nur die Entleihungen gezählt, er hat auch ermittelt, welche Bücher sich Grabbe ausgeliehen hat.¹⁵

Und hier zeigt sich, dass Grabbes bevorzugte Lektüre – wie schon zu Schülerzeiten – die Geschichte behandelnde Bücher waren. Das kann auch nicht weiter verwundern, wenn man bedenkt, dass Grabbe in diesen Jahren etliche große Geschichtsdramen verfasst hat, für die es zu recherchieren galt: *Marius und Sulla* (Fragment, 1827), *Kaiser Friedrich Barbarossa* (1829), *Kaiser Heinrich der Sechste* (1830), *Napoleon oder die hundert Tage* (1831). Bei jedem dieser Stücke geht mit der Niederschrift die Lektüre einschlägiger historischer Literatur einher. Im Durchschnitt entfällt in den Jahren 1824-34 ein Drittel (absolut 337) aller Ausleihen Grabbes auf historiographische Werke. Gut ein Viertel (absolut 275) entfällt auf Literaturgeschichte und Literatur. Wie schon der ganz junge Grabbe, so ist auch der erwachsene ein begeisterter Leser und Entleiher von Reiseliteratur. Und natürlich entleiht und liest er auch „Zeitschriften allgemeinen

Charakters“¹⁶, die immerhin einen Ausleihanteil von 10 Prozent haben. Bei den Entleihungen von Werken deutscher Autoren steht Goethe an der Spitze (und das, obwohl Grabbe ihn bekanntermaßen überhaupt nicht mochte). Auf ihn folgt aber nicht etwa Schiller, den Grabbe in *Über die Shakspearomanie* (meines Erachtens vornehmlich aus argumentationstaktischen Gründen)¹⁷ über die Maßen preist, sondern Jean Paul. Es folgen Lessing, dann erst Schiller, Matthiesson, die Brüder Stolberg, Wieland, Herder, Seume, Klopstock, Zschokke und andere. Die Romantiker spielen keine Rolle, und auch philosophische Lektüre bleibt ephemere.

Grabbe ist Zeit seines Lebens ein überaus fleißiger Leser geblieben. Seine Lektürevorlieben lassen darauf schließen, dass er zum einen liest, um seine literarische Produktion, insbesondere seine historischen Dramen, faktisch abzusichern. Hinter dem Stand der Wissenschaft will er nicht zurückbleiben, auch wenn er womöglich völlig andere Schlüsse aus dem Geschichtsverlauf zieht, als es die professionellen Historiker tun. Zum anderen treibt ihn weiter seine Neugierde auf das Fremde um, wie es ihm z.B. in Reisebeschreibungen begegnet.

Lesen, das gilt wohl unbestritten bis weit ins 20. Jahrhundert, ist neben dem schulischen Unterricht eine unabdingbare Voraussetzung dafür, Bildung zu erlangen und zu vertiefen.¹⁸ Bei Christian Dietrich Grabbe hat das Lesen in ganz maßgeblicher Weise zu seiner überdurchschnittlichen Bildung beigetragen. Also sollte man doch annehmen dürfen, er habe vor der Vermittlung dieser Kulturtechnik großen Respekt gehabt und den Beruf des Vermittlers von Bildung, also des Lehrers, geehrt. Sehen wir im Folgenden, wie Grabbe Lehrer gestaltet hat, um zu prüfen, ob dem auch wirklich so ist.

2

Utile cum dulci, Schnaps mit Zucker! – Es wird heute ein saurer Tag, – ich muß den Bauerjungen die erste Deklination beibringen. Ein Bauerjunge und die erste Deklination! Das kommt mir vor als wenn ein Rabe ein rein Hemd anziehen wollte! (I, 215)

Nur mit einem großen, sie vollends leerenden Schluck aus der Schnapsflasche kann der Schulmeister in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* seinem Frust über die vergeudeten pädagogischen Energien gegensteuern, als sein Schüler Tobies, der „einfältige[] Schlingel“ (I, 215), naht. Und voller Stolz auf diese Trinkleistung rühmt er sich selbst: „Ah, das war ein Schluck, dessen sich selbst Pestalozzi nicht hätte zu schämen brauchen!“ (I, 215)

Schon in diesem allerersten Auftritt seines furiosen Lustspiels aus dem Jahr 1822 macht Grabbe mehr als deutlich, was er für die wesentlichen Eigenschaften

des Schulmeisters hält: Er ist ein Trunkenbold, einer, dem jeglicher pädagogischer Ehrgeiz abhanden gekommen ist und dem eine gehörige Portion Zynismus eignet. Damit ist er der völlige Gegenentwurf zu einem idealen Pädagogen in dieser Zeit, die Erziehung und Bildung eine ganz entscheidende Rolle bei der Entwicklung der Persönlichkeit zuspricht. Und gerade der angesprochene Pestalozzi war es ja, der sich für die Optimierung der Elementarbildung stark gemacht und eine naturgemäße Erziehung und Bildung gefordert hatte, die Intellekt, Sittsamkeit und handwerkliche Kompetenz integrieren sollte. Für solche hohen Ziele pädagogischen Wirkens hat Grabbes Schulmeister nur Häme übrig. Die Realität hat ihn etwas gänzlich anderes gelehrt. Er ist zur Gänze desillusioniert, hat sich aber – klug wie er ist – komfortabel im Gegebenen eingerichtet und ist bestrebt, das Beste daraus zu machen – und das sind für ihn sinnliche Genüsse wie Essen und – dies vor allem – Trinken. Für neun fette Gänse am Sankt Martinstag und ein Stückfass voll Schnaps ist er sogar bereit, das aussichtslose Unterfangen in Angriff zu nehmen, aus dem völlig talentlosen Sohn des Bauern Tobies einen Pastor zu machen, wie es sich die Mutter des Knaben wünscht. [Auch Grabbes Eltern hätten ihren Sohn später gern auf der Kanzel gesehen.] Er geht es an mit der größten Unverfrorenheit und der allergeringsten Aussicht auf Erfolg: „Nun komm, du Esel, und gib Acht! Ich will dir sagen, wie du es auf dem Schlosse machen musst, um dich genial zu stellen.“ (I, 217) Und nachdem er ihm die Möglichkeiten aufgezeigt hat, sich als Wissender (indem er beharrlich schweigt), als Tiefsinniger (indem er „verrücktes Zeug“ (ebd.) redet) oder als großer Mann (indem er Spinnen isst und Fliegen einschlingt) zu präsentieren, bezeichnet er ihn unverhohlen als das, für was er ihn wirklich hält: als „Mißgeburt“ (I, 218). Entfernter kann man der Idealisierung von Erziehung und Bildung nicht sein! Von der Überzeugung, durch geeigneten Unterricht könnte das Zeitalter der Aufklärung herbeigeführt und auf Dauer gestellt werden, ist dieser Schulmeister Lichtjahre entfernt, wenn er sich seinen „pädagogische[n] Reverien“ (I, 247) hingibt:

Wie könnte doch alles verbessert werden! Wenn die Bauern so lange in die Schule gehen müßten bis daß sie etwas gelernt hätten, so müßten sie selbst am Weltende noch sechs volle Wochen bei Wasser und Brot nachsitzen! Ferner, was für eine Nutzenwendung wäre nicht mit dem großen Eichwalde da drüben vorzunehmen! Wann werden die glücklichen Zeiten der Aufklärung erscheinen, wo man ihn in lauter Schulbänke zerschneidet, diese Schulbänke systematisch geordnet auf den Gefilden umhersetzt, lernbegierige Knäblein und Junggesellen hinzutreibt, und mich zum Direktor des Ganzen kreierte? O, dann würde ich vermittelst eines Luftballons die Abendsonne zu meinem leuchtenden Katheder machen, – den Kirchturm würde ich als Feder gebrauchen, – jener See wäre mein Tintenfaß, – und dort das Gebirge wäre ein Stück Speck, welches mir die Eltern und Gönner aus Dankbarkeit verehren! (ebd.)

Es lässt den Zuschauer oder Leser des Lustspiels aufmerken, dass Grabbe alle idealistischen Verheißungen von Erziehbarkeit, ja Perfektibilität des Menschen, wie sie von Aufklärung, Philanthropie und Neuhumanismus in unterschiedlicher Weise propagiert wurden, konterkariert mit dem Entwurf eines zwar klugen, aber noch mehr zynischen Pädagogen, der alle Hoffnung auf pädagogische Wirksamkeit hat fahren lassen und nur noch auf seinen persönlichen Vorteil schaut. Schließlich wird ja gerade dieser zwar gänzlich illusionslose und versoffene, aber dann doch letztlich auch irgendwie moralisch bewegte Schulmeister es sein, der den Teufel mit Erfolg in die Falle lockt und damit – die Gattungsnorm ironisch übererfüllend – den guten Ausgang des Stücks überhaupt erst ermöglicht. Einen Seitenhieb auf die angeblich so charakterbildende Wirkung der Begegnung mit der klassischen Antike beim Besuch der Ausgrabungsstätten in Rom stellt die Tatsache dar, dass der bezeichnender Weise ja alles andere als schöne (wie es die Gattungsnorm verlangt hätte), sondern im Gegenteil abgründig hässliche Liebhaber Mollfels von seiner Bildungsreise nach Italien zwar einige Erinnerungen an Momente der Ergriffenheit mitbringt (vgl. I, 250), jedoch auch und vor allem jene zwar überaus profanen, aber um so nützlicheren Kondome, mit denen sich der Teufel vom Schulmeister in die Falle locken lässt.

Grabbe, das zeigt er vom *Gothland* über *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* und den *Napoleon* bis hin zur *Hermannsschlacht* in immer neuen Variationen, glaubt letztlich nicht an die erfolgreiche Erziehbarkeit des Menschen, an die veredelnde Kraft der Bildung. Das Humboldtsche Credo, „[d]er wahre Zweck des Menschen [sei] die höchste und proportionierlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen“¹⁹, hätte er wohl ganz sicher für nicht realitätsgerecht gehalten.

So sehr er selbst von seiner höheren Bildung profitiert hat, die ihn maßgeblich zu dem gemacht hat, der er geworden ist, so wenig mag er glauben, dass Erziehung und Bildung die allen qualitativen Fortschritt verhindernden, weil durch und durch negativen Eigenschaften des Menschen zu beseitigen vermögen, die er überall am Werk sieht und zur anthropologischen Grundausstattung der Spezies zählt: Egoismus, Eitelkeit, Machtbesessenheit, Rassismus, Gewalttätigkeit, Lüsterheit, Neid, Profitsucht und dergleichen mehr. Es ließen sich fast beliebig lang Beispiele aus Grabbes Werken anführen, die das bestätigen. In seinem großartigen und dem vordergründigen Eindruck zum Trotz nichts verharmlosenden Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* führt er das auf unterhaltsame, wenn man so will, leicht verdauliche Weise vor. Im „Gothland“ hatte er es zuvor weitaus exzessiver gestaltet als eine entfesselte, keinen Widerspruch duldende Abrechnung mit dem klassisch-idealistischen Humanitätsprojekt und seinen Leitwerten, dem Wahren, Schönen und Guten. Eine Stelle aus Grabbes Frühwerk *Herzog Theodor von Gothland* bringt den aus seiner

Sicht unversöhnlichen Hiatus zwischen einer die Realität unangemessen überhöhenden und damit gänzlich verfehlenden und einer der Realität weit mehr gerecht werdenden, zur Gänze desillusionierten Haltung auf den Punkt:

Der Mensch
Trägt Adler in dem Haupte
Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote! (I, 81)

So weit ich sehe, hat sich Grabbe nur ein einziges Mal in einer Weise geäußert, die vom idealistischen (Selbst-)Bildungsdiskurs geprägt zu sein scheint. Am 20. Juli 1831, sein Napoleon-Drama, in dem er u.a. die soziale Revolution thematisiert, ist wenige Monate zuvor erschienen, schreibt Grabbe an seinen Verleger Kettembeil:

Ich bin sehr liberal, aber das jetzige Revolutionsrasen ist weiter nichts als ein nothwendiges Uebel, welches die Menschheit durch Leiden dahin führen wird, daß Jeder ein-sieht, es gibt nur ein Glück, und das ist sich selbst zu reformiren und klug genug zu seyn, um völlig edel zu seyn. Dann finden sich Staats- und Familien-Verhältnisse von selbst. (V, 345)

Dass diese alle seine sonstigen Auslassungen konterkariierende Aussage Kettembeil über die Maßen überraschen muss, ist Grabbe sehr bewusst, und so fügt er erklärend hinzu: „Dieses ist nicht sentimental gemeint, aber mein bewegtes Leben hat mich dahin geführt.“ (ebd.) Ich sehe das durchaus anders. M.E. haben seine Reflexionen über den Verlauf und die Ergebnisse sozialer Revolutionen wie die von 1789 oder 1830 Grabbe zu der Überzeugung geführt, dass auch sie zu keiner dauerhaften Veränderung, zu keiner bleibenden Verbesserung der Verhältnisse führen, da die moralisch-ethischen Defizite der Akteure dies hintertreiben und in letzter Instanz verhindern (vgl. V, 340f.).²⁰ Eine solche idealistisch inspirierte Hoffnung, das sei noch einmal nachdrücklich betont, hat Grabbe nur dieses eine Mal geäußert. Sie wird aber von seinem gesamten übrigen Werk und allen überlieferten Zeugnissen entschieden dementiert. Demzufolge hüte man sich, sie überzubewerten. Dieses Kapitel abschließend kann man resümieren, dass Grabbe wohl eher davon überzeugt war, bei dem Menschen handele es sich um ein von so gravierenden Mängeln geprägtes Wesen, dass alle Erziehung und Bildung nicht ausreichen werden, um die Defizite auf Dauer zu beseitigen, denn: „Ein geschminkter Tiger ist der Mensch.“ (I, 33) Bildung, so darf man vielleicht folgern, ist demnach allenfalls die Schminke, die das wahre Gesicht, das wahre Wesen des Menschen überdeckt – und das ist Angst einflößend und gibt wenig Anlass zur Hoffnung.

Kann aber einer, der so wenig Hoffnung auf eine dauerhafte Verbesserung der individuellen und sozialen Verhältnisse macht, jemand sein, dessen Werk eine bildende Wirkung zugeschrieben wird? Einer, von dem es heißt, man müsse ihn, seine Stücke kennen, wenn man zu den Gebildeten im Lande gezählt werden möchte? Die Rezeptionsgeschichte Grabbes belegt es nur allzu deutlich: Er kann es nicht.

Vor allem in seinen frühen Stücken, im *Gothland* und in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, ist Grabbe resolut gegen die neuhumanistische Bildungsreligion zu Felde gezogen. Mit den hehren, aber umso stärker ideologiesteuerten Bildungszielen des gelehrten Unterrichts des 19. und über weite Strecken auch des 20. Jahrhunderts war das nicht zu vereinbaren. Und ich sage einmal voraus: Auch im 21. Jahrhundert wird sich wohl nicht viel daran ändern. Jemand wie Grabbe hatte und hat keine Chance, zum Schulautor kanonisiert und damit ‚klassisch‘ zu werden. Er war und ist das Gegenmodell. Er machte Karriere als Geheimtipp der Außenseiter, der Unangepassten, galt als – um Volker Klotz zu zitieren, der noch 1986 hier in Detmold eine ganz andere Zukunft für Grabbe vorhersagte oder besser, sie phantasierte – nicht integrierbarer und die bürgerliche Selbstzufriedenheit bedrohender „Extremist“²¹. Und so einer ist für die Bildung staatstragender, systemkonformer Eliten im gelehrten Unterricht von Gymnasium und Universität absolut untauglich.²²

Nur in einer Phase war das völlig anders – in der Zeit des Nationalsozialismus.²³ Hier gab es den Versuch, Grabbe zu einem – im Sinne des Systems – ‚Klassiker‘ zu machen, indem man ihn auf das Perfideste missinterpretierte und verfälschte. ‚Klassiker‘ wie Lessing und selbst Goethe gerieten in die Kritik, weil sie in ihren Werken für religiöse Toleranz und Aufklärung bzw. für einen das Nationale transzendierenden Kosmopolitismus und ganz grundsätzlich für Humanismus eingetreten waren. Jetzt suchten die neuen Machthaber eine andere Tradition zu begründen, die ihre menschenverachtende politische Praxis legitimieren sollte, eine des Irrationalen, des Antiintellektualismus, des Rassismus und der Verherrlichung des großen, geschichtsmächtigen Einzelnen, als den sie – völlig verblendet – ihren „Führer“ Adolf Hitler sahen. Und in Grabbe meinten sie einen ‚Ahnherrn‘ dieser schaurigen Traditionslinie gefunden zu haben – den, wie der Gauleiter Meyer es 1939 formulierte, in „Zeiten deutscher Unkraft und Zersplitterung“²⁴ Verkannten, den erst die neue „Epoche deutscher Größe und Einheit“ zu „verstehen und lieben“ gelernt habe. Natürlich hatte das alles mit Grabbe überhaupt nichts zu tun. Ebenso wenig wie Grabbe ein „Volksdichter“, ein „Heldenverehrer“ oder gar ein „Antisemit“ gewesen ist, wie es der erste Präsident der Grabbe-Gesellschaft, der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser, im selben Kontext behauptete.²⁵

Grabbes komplexes, widerspruchsvolles und eben nicht für die eine oder andere Ideologie zu reklamierendes Werk wurde auf die Leitvorstellungen des NS-Systems reduziert, damit zur Gänze entstellt und – was sehr schwer wiegt – auch für lange Zeit in ganz erheblichem Maß beschädigt und belastet. Es dauerte Jahrzehnte, bis sich die Grabbe-Rezeption von den Nachwirkungen dieser nationalsozialistischen Indienstnahme hat befreien können. Wirklich gelungen ist es wohl erst in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, als auch die Grabbe-Gesellschaft sich endlich dazu durchgerungen hat, diese Phase der Grabbe-Rezeption und ihre eigene Rolle in der Kulturpolitik des NS-Staats aufzuarbeiten. Grabbe ist, das bleibt festzuhalten, vom Nationalsozialismus missbraucht worden. Wer seine Texte mit Verstand liest, wird feststellen, dass er mit dem Gedankengut dieses Systems nichts gemein hat, und nur eine faschistisch inspirierte und überaus perfide Fehllektüre ihn zu einem geistigen Vorbereiter des NS-Systems und seiner Ideologie umdeuten konnte.

Festzuhalten bleibt: Grabbe ist kein Schulautor geworden, er wurde nicht in den Bildungskanon aufgenommen. Und auch auf dem Theater ist ihm die verdiente Anerkennung – anders als dem in mancherlei Hinsicht vergleichbaren Georg Büchner – bis heute nicht zuteil geworden. Er gehört nach wie vor nicht zum Repertoire. Man muss ihn nach wie vor nicht kennen, um in Deutschland zur Bildungselite gezählt zu werden. Man mache die Probe: Die meisten – und das gilt selbst für Studierende der deutschen Literatur – haben nie von ihm gehört, geschweige denn etwas von ihm gelesen oder ein Stück von ihm im Theater gesehen.

Dieser Befund ist für Grabbe-Freunde niederschmetternd. Aber er bedeutet keineswegs, dass es sich nicht lohnt, sich mit Grabbes Werken zu beschäftigen. Soll er doch der Geheimtipp bleiben, der er seit seinem Auftauchen im frühen 19. Jahrhundert immer gewesen ist! Einer, auf den sich diejenigen beziehen und einigen können, die sich nicht mit dem Gegebenen zufrieden geben wollen, die aber auch nicht an die ganz großen Versprechungen der Lösung aller (sozialen) Probleme glauben wollen, die doch nur allzu oft – oder fast immer – in Totalitarismen geendet sind. Grabbe hat in vielen Varianten vorgeführt, dass alle Versuche, Macht auf Dauer zu stellen, scheitern müssen, sei es an der naturgegebenen Endlichkeit des menschlichen Lebens, sei es an der Abhängigkeit von nicht kalkulierbaren oder gar beeinflussbaren Faktoren wie dem Zufall, der immer wieder alle Pläne zunichte macht. Man kann von Grabbe lernen, dass individuelle Macht nicht dauerhaft zu erhalten oder gar über den unvermeidlichen Tod hinaus zu verlängern ist. Nirgendwo hat er das so überzeugend vorgeführt wie in seinem Dramenfragment *Marius und Sulla* (1827). Sulla, lange Jahre von nichts anderem umgetrieben als seinem Willen zur Macht, zieht sich zurück, als

er einsieht, dass weitere Steigerung und Perpetuierung seines Ausnahmestatus nicht möglich sind:

Er übersieht mit Einem Blick die unermessliche Fülle der Macht und Herrlichkeit, die ihn umgibt. – Da zuckt es durch seinen Geist: „dies alles ist mir unnütz, ich bedarf es nicht, das meinige hab ich getan, fortan bin ich mir selbst genug.“ (I, 408)

Mit solcher Einsicht in die Aussichtslosigkeit alles Bemühens um den Erhalt aller „Macht und Herrlichkeit“ bleibt Sulla unter den Helden Grabbes jedoch die (historisch verbürgte) Ausnahme. Für alle anderen gilt, dass sie am Ende scheitern, egal wie groß und mächtig sie zwischenzeitlich auch gewesen sein mögen: am Zufall des unvermittelten Todes durch „Schlagfluß“ (II, 238) wie Heinrich VI., an der „Dummheit, Nachlässigkeit oder Schlechtheit eines einzigen Elenden“ (II, 452) wie Napoleon, der am Ende befindet: „Verräterei, Zufall und Missgeschick machen das tapferste Heer furchtsamer als ein Kind“ (II, 457), an der mangelnden Unterstützung durch seine Regierung²⁶ wie Hannibal, der schließlich „das kleine Ende im Chaos des Gemeinen“ (VI, 148) findet, an der fehlenden Weitsicht seiner Verbündeten wie Hermann, der am Schluss einsehen muss, „dass [seine] sonst so tapferen Leute nur ein paar Meilen sehen, und lieber in der Nähe äßen und tränken, als [Rom] zu zertrümmern“. (III, 373) Keiner von ihnen kann seine Ziele vollends erreichen. Am Ende gilt für sie alle – cum grano salis –, was Grabbe in dem Dramenfragment *Alexander der Große* von 1835 den Protagonisten im Moment seines Todes sagen lässt:

Doch meine rechte Hand hängt Ihr aus dem Sarge, weiß, nackt, wie sie ist! Sie hat die ganze Welt gefasst, und nichts ist ihr geblieben. – (IV, 343)

Ein persönliches Wort zum Schluss: Auch nach mehr als 35 Jahren Beschäftigung mit diesem vertrackten, aber immer überaus anregenden Autor bedauere ich keinen Moment, den ich über ihn und seine Stücke nachgedacht habe. Er macht es einem wirklich nicht leicht, weil er eine ständige Verunsicherung hervorruft, die keine Gewissheiten, keine Beruhigung, kein Einverständnis mit dem Gegebenen zulässt, auch wenn er – in kluger Zurückhaltung – darauf verzichtet, eine Alternative nahezulegen. Für diese immer neue Verunsicherung und die produktive Unruhe, in die er Leser und Zuschauer versetzt, sei ihm gedankt, denn das zu leisten ist m.E. die wesentliche Aufgabe der Kunst in der Moderne, an deren Anfang Grabbe mit anderen Zeitgenossen steht. Diese Kunst der Moderne kann nicht mehr moralische Anstalt oder ästhetische Objektivierung des Wahren, Guten und Schönen sein, sondern sie ist Provokation, die der Rezipient auszuhalten lernen und mit der er sich den Widerständen zum Trotz auseinandersetzen muss.

Anmerkungen

- * Vortrag im Rahmen des Literarischen Wochenendes an Grabbes 178. Todestag, dem 12.9.2014, im Grabbe-Haus, Detmold. Der Vortragscharakter wurde beibehalten.
- 1 Vgl. Alfred Bergmann: Das Detmolder Zuchthaus als Stätte von Christian Dietrich Grabbes Kindheit und Jugend. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Strafvollzugs in Lippe an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert. Detmold 1968.
 - 2 Karl Ziegler: Grabbe's Leben und Charakter. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld 2009, S. 8.
 - 3 Ebd., S. 7.
 - 4 Ebd., S. 8.
 - 5 Zitiert nach: Hanns-Peter Fink: Leopoldinum. Gymnasium zu Detmold 1602-2002. Bielefeld 2002, S. 179.
 - 6 Ebd., S. 181.
 - 7 Ebd., S. 182.
 - 8 Ebd., S. 183.
 - 9 Ebd.
 - 10 Vgl. dazu meinen Aufsatz: (Deutsche) Philologie und Erziehungssystem. In: Jürgen Fohrmann, Wilhelm Vosskamp (Hrsg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar 1994, S. 669-741, insb. S. 688-694.
 - 11 Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 1), S. 18.
 - 12 Ebd., S. 15.
 - 13 Alfred Bergmann: Grabbe als Benutzer der öffentlichen Bibliothek in Detmold. In: Archiv für Landes- und Volkskunde von Niedersachsen, Band 1944, S. 62-119, hier S. 72.
 - 14 Vgl. zum Folgenden ebd.
 - 15 Bücher, die ihm ganz besonders wichtig waren, wie z.B. die schon erwähnten Shakespeare-Bände, hat Grabbe selbst besessen. Welche es genau waren, wissen wir leider nicht genau. Vielleicht ist es nicht ganz abwegig, davon auszugehen, dass er Bücher, die er ausgeliehen hat, gar nicht besitzen wollte. Das mag damit zu tun gehabt haben, dass er bestimmte Autoren besonders wertschätzte und andere (wie eben Goethe) nicht.
 - 16 Ebd., S. 90.
 - 17 Vgl. dazu meinen Aufsatz „Toll will ich eintreten und vernünftig enden.“ Grabbes forciertes Eintritt in die Literatur. In: Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Hrsg. von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld 2001, S. 205-226, insb. S. 210ff.
 - 18 Neben Schule und Lektüre haben auch regelmäßige Besuche von Theateraufführungen der Detmolder Bühne zu Grabbes (literarischer) Bildung und seiner Wertschätzung des Dramas und der Schauspielkunst beigetragen. Vgl. dazu Ziegler: Grabbe's Leben (Anm. 2), S. 16f.

- 19 Wilhelm von Humboldt: Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen (1792, veröffentlicht erst 1841). Zitiert nach der Ausgabe der Deutschen Bibliothek in Berlin. Hrsg. von Alexander von Gleichen-Rußwurm. Berlin 1930, S. 25 [Beginn von Kapitel II].
- 20 Grabbe glaubte ja in dieser Zeit, die Gesetzmäßigkeiten von Revolutionen so genau durchschaut zu haben, dass er seinen Verleger fragt, was dieser dazu meine, wenn er „eine Kritik der früheren und jetzigen, sowie eine Andeutung der noch zu erwartenden Revolutionen“ schreiben würde. Ein, wie Grabbe schreibt, „ungeheurer Stoff“. (Grabbe an Georg Ferdinand Kettebeil am 24. Juni 1831).
- 21 Volker Klotz: Vergegenwärtigungen in und von Grabbes Bühnenstücken. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe 1801-1836. Beiträge zum Symposium 1986 der Grabbe-Gesellschaft. Tübingen 1987, S. 26.
- 22 Seinen Höhepunkt als das bürgerliche System und seine Grundwerte ad absurdum führender Dramatiker hat Grabbe mit seinem *Cid* (1835) erreicht, jener „Große[n] Oper in zwei bis fünf Akten“, die eine anarchistische Generalattacke auf die Restaurationsgesellschaft darstellt. Vgl. dazu: Christian Dietrich Grabbe: Der Cid. Text – Materialien – Analysen. In Verbindung mit Maria Porrmann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009.
- 23 Vgl. dazu die Beiträge in: Grabbe im Dritten Reich. Hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp. Bielefeld 1986.
- 24 Alfred Meyer: Geleitwort zu: Christian Dietrich Grabbe: Was ist mir näher als das Vaterland? Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Heinz Kindermann. Berlin 1939, S. 5.
- 25 Ebd., S. 7.
- 26 Für den Fall, dass das Karthago regierende Synedrion ihn nicht schnell deutlich besser unterstützt, bewertet Hannibal schon früh die Erfolgsaussichten seines Feldzugs gegen Rom sehr skeptisch: „fechte der Satan, wo Kaufleute rechnen!“ (III, 101).

STEPHAN BAUMGARTNER

Bilder des mächtigen Subjekts

Die Entwicklung des ‚großen Mannes‘ bei Christian Dietrich Grabbe

I

In den historischen und geschichtsphilosophischen Schriften des 19. Jahrhunderts, in den zahlreichen Zeugnissen der revolutionären und nachrevolutionären Ereignisse und nicht zuletzt in der Literatur dieser Zeit erscheint eine Figur auf der Bildfläche, die Garant für eine Kräftekonzentration welterschütternder Macht zu sein scheint: der ‚große Mann‘.¹ Es handelt sich bei diesem Begriff nicht um einen feststehenden Terminus, sondern vielmehr um eine Formel, die in ganz unterschiedlicher Schärfe und Akzentuierung die Diskurse des 19. Jahrhunderts durchzieht und historische Ereignisse als Resultat überlegener Geister erklärbar machen soll.² Eine präzise Festlegung des schillernden Begriffs ist wegen dessen inflationären Gebrauchs und des oftmals nur okkasionell aus dem Kontext zu ermittelnden semantischen Gehalts nahezu unmöglich. Die Verwendung dieses formelhaften Explikationsmusters für historische Vorgänge ist auch kein Spezifikum des deutschen Diskurses, sondern als ‚grand homme‘ oder ‚great man‘ ist es im angelsächsischen Raum oder in Frankreich ebenso anzutreffen.

Dass die formelhafte Wortfügung ‚grand homme‘ gerade im Schriftgut über die Ereignisse um die Französische Revolution gehäuft anzutreffen ist, ist freilich kein Zufall. Denn die Revolution mit ihren gesellschaftlichen und machttechnischen Veränderungen ist der Ursprung eines Umbruchs, der zu einer charakteristischen semantischen Aufladung der kulturgeschichtlich weit zurück verfolgbar Vorstellung des ‚großen Mannes‘ geführt hat. Am qualitativ neuartigen Profil dieser Figur arbeiten – neben einzelnen Theoretikern und Philosophen wie Hegel oder Schleiermacher und im englischen Sprachraum Ralph Waldo Emerson und Thomas Carlyle – wesentlich auch die Schriftsteller mit. Kennzeichen dieser Auffassungen ist, dass in ihnen der ‚große Mann‘ als Ausdruck eines transzendenten Wesens, eines göttlichen Willens oder Weltgeistes verstanden wird. Das herausragende Individuum ist in diesem Sinne durch eine meist geistige Andersartigkeit gekennzeichnet, die sie zu einer Führungs- oder Vorbildfunktion prädestiniert.

Die ähnliche Semantisierung konzeptueller Entwürfe zu dieser Figur führte trotz ihrer grundsätzlichen Unbestimmbarkeit zu Kongruenzen, die vor dem geschichtlichen Hintergrund zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhellt werden können. Denn die Französische Revolution hat zu einer terminologischen Ver-

festigung der Begriffsfügung ‚großer Mann‘ geführt. Das hängt mit mehreren Faktoren zusammen: Die ständische Herrschaftslegitimation wurde abgelöst durch neue Formen der Machterringung und Zurschaustellung. Der Politik ihrerseits öffneten sich durch den Sinnschwund altständischer Herrschaftslegitimation neuartige Möglichkeiten der Aushandlung und Inszenierung von Macht. Mit den strukturellen Veränderungen für die Anführer einer nicht mehr stratifikatorisch hierarchisierten Gesellschaft ging das Auftreten eines neuen Phänomens einher, das der Menschenmasse. In ganz entscheidendem Maße wurde das Zusammenkommen der vielköpfigen Menge ein Faktor für die Aushandlung politischer Vorherrschaft. Beeinflussung, Manipulation und Lenkung der Menschen wurden bedeutsame Mittel zur Machtergreifung und ihrer Erhaltung. Und damit verbunden erhielten die Rhetorik in all ihren Facetten und die politische Inszenierung mit Festen, Bildern oder Zeitungen Gewicht. Kurzum: Theatrale Elemente haben konstituierenden Anteil an der nachrevolutionären Machtentfaltung. Beispielhaft hierfür und zugleich die zentralste Figur in dieser Konstellation ist Napoleon Bonaparte. Wie kein Zweiter vor ihm hatte er es verstanden, sich die medialen Möglichkeiten nach den Umbrüchen der Revolutionsereignisse nutzbar zu machen. Er gilt denn auch als der ‚große Mann‘ par excellence: Mit seiner (medial inszenierten) charismatischen Wirkung bindet er Bewunderer und Gefolgsleute an sich. Seine Macht konstituiert sich nebst der militärischen Gewalt über die Anerkennung und Glorifizierung durch die große Zahl, die Meinung der Vielen.

In diesem Spannungsverhältnis von Einzelem und Masse sind auch die kongruierenden Semantiken der Entwürfe überragender Menschen zu sehen. ‚Größe‘ wird demjenigen attestiert, der durch eine ihm zugeschriebene Befähigung die Menge zu lenken vermag.

II

Durch die nachrevolutionären medialen Inszenierungsmöglichkeiten von Politik und Herrschaft erlangte eine literarische Gattung eine besonders intrikate, aber auch interessante Position: das Drama. Als Gattung, welche auf die Aufführungssituation der Bühne angewiesen ist, verbindet diese Gemeinsamkeiten mit der Situation der politischen Rede und Rhetorik vor einem Publikum – die paradigmatische Form der Beeinflussung der Menge. Als Beispiel dieser neuen historischen Konstellation ragt Robespierre als unbestechliche Personifizierung utopischer Ideen heraus.³ Georg Büchner hat in seinem Stück *Dantons Tod* den Zusammenhang von Theater und Politik facettenreich bearbeitet. Das Stück ist von Theatermetaphern durchdrungen und arrangiert den Gegensatz von Wirklichkeit und Theatralität in mannigfaltigen Variationen.

Ohne Einwände darf der Detmolder Dichter Christian Dietrich Grabbe nun aber als derjenige Dramatiker gelten, der sich am intensivsten mit der Figur des ‚großen Mannes‘ befasst hat. Auch das angesprochene Spannungsverhältnis von Theatralität und Wirklichkeit, in dem diese Figur zu sehen ist, kann er nicht immer ausblenden. Eine Reihe von Historiendramen zeugen für seine beinahe obsessive Beschäftigung mit der Figur des ‚großen Mannes‘: *Marius und Sulla*, die Stauferdramen *Kaiser Friedrich Barbarossa* und *Kaiser Heinrich der Sechste* sowie das hochreflexive Stück *Napoleon oder die hundert Tage*. Zudem ist die Faszination Grabbes für Napoleon und damit den ‚großen Mann‘ schlechthin hinreichend belegt, der Korse bildet gar – wie Manfred Schneider treffend herausgearbeitet hat – eine zentrale Inspirationsquelle für sein Schreiben.⁴

Zugleich ist es aber ein in der Grabbe-Forschung schon mehrfach erörtertes historisches Faktum, dass während der Lebzeiten von Grabbe lediglich das Drama *Don Juan und Faust* aufgeführt worden ist und er mit zahlreichen seiner Stücke regelrecht gegen die Bühne angeschrieben hat.⁵ In diesem Sinne gehört es zu den Paradoxien des Kontextes der Grabbe'schen Stücke, dass sie durch eine latente Selbstbezüglichkeit mit ihrem Thema für die Bühnensituation prädestiniert sind, zugleich jedoch ihre eigene Aufführbarkeit hintertreiben. Dieses Unterlaufen der Konventionen und Anforderungen, die an das zeitgenössische Theater gestellt wurden, kann – zumindest ab einem bestimmten Zeitpunkt – einerseits auf eine Protesthaltung Grabbes der Bühne gegenüber, andererseits aber auch auf eine erkenntnistheoretische Notwendigkeit bei der Darstellung historischer Sachverhalte zurückgeführt werden. Denn es gehört unzweifelbar zu den Erkenntnissen von Grabbes Schreiben, dass das Erscheinen des ‚großen Mannes‘ an das gleichzeitige Auftreten der Menschenmenge gekoppelt ist und zugleich auch territorial nicht auf einen Wirkungsort eingegrenzt werden kann. Nur über das Beherrschen der Menge kann seine ungebrochene charismatische Wirkung herausgestellt werden. Durch diese Erkenntnis bedingt und mit dem Anspruch, der historischen Wirklichkeit treu zu bleiben, geht es in seinen Dramen letztlich um Ereignisse, die sich in ihrer Unüberschaubarkeit der Darstellbarkeit des Mediums Theater a priori entziehen. Diesem Entzug der Darstellungsoptionen des Theaters begegnet Grabbe in zweifacher Hinsicht: Erstens lässt er ungeachtet aller bühnentechnischen Möglichkeiten das Heer und die Menschenmenge nebst einem äußerst umfangreichen Figurenensemble realiter auftreten. Zweitens entwickelt er eine spezifische Rhetorik, in der durch wahre Bilderstürme Phantasmen von ‚Größe‘ evoziert werden. Die zwingendermaßen ausbleibenden monumentalen Szenen zur Abbildung von ‚Größe‘ werden für die Leser durch die assoziative Kraft der Sprache kompensiert. Was absent bleiben muss, wird verbal vergegenwärtigt.

Als rhetorisches Stilmittel besonders exponiert sind hierbei die Metaphern und Vergleiche, die Grabbe verwendet. Vorstellungen von ‚Größe‘ finden durch sie ebenso ihren Ausdruck wie sie auch ein Indikator für das Spannungsverhältnis von Einzelnem und Masse sind. Verfolgt man die Metaphern und Vergleiche in Grabbes historischen Stücken, so werden sie als poetische Verdichtungen dieses Verhältnisses lesbar. Nebst der Appellwirkung an die Vorstellungskraft des lesenden Publikums – Grabbe selbst hat in einem Brief aus dem Jahr 1831 festgehalten, dass das wirkliche Theater die „Phantasie des Lesers“ (V, 318) sei – verbirgt sich in ihnen eine epistemologische Dimension. Sie sind sprachliche Mittel, um die komplexen Wirklichkeitsverhältnisse zu erfassen und einem Publikum bildhaft das Wesen des ‚großen Mannes‘ vor Augen zu führen. Und gerade die Metaphern und Vergleiche fungieren in den Historiendramen Grabbes oftmals als rhetorische Figuren, die das prekäre Verhältnis des Theaters zur Geschichte mitreflektieren.

In diesem Beitrag sollen wegweisende Metaphern und Vergleiche für die ‚Größe‘ des exzellierenden Individuums in Grabbes Historiendramen erläutert und dadurch einige grundlegende Entwicklungslinien seines Verständnisses der Relation von Einzelnem und Menschenmenge aufgezeigt werden. Ausgangspunkt der Überlegungen bildet der Fragment gebliebene Text *Marius und Sulla*, in dem sich mit der Figur Sullas ein erster Kulminationspunkt von Grabbes Reflexionen zum überlegenen Individuum findet. Die Staufen und Welfen in den beiden Mittelalterdramen verhandeln das Verhältnis von Anführer und Heer schließlich auf neue Weise. Und das *Napoleon*-Drama bietet in vielerlei Hinsicht einen sehr kritischen Blick auf den ‚großen Mann‘, wobei vor allem die Elemente der Inszenierung seiner Herrschaft in den Blick rücken. In ihm bündelt Christian Dietrich Grabbe Bilder der ‚Größe‘ nochmals, allerdings ohne den affirmierenden und verabsolutierenden Gestus der Bewunderung für den weltbezwingenden Menschen, wie er in seinen früheren Werken zu finden ist. Dieser vorsichtigerer Umgang mit den Bildspendern bildet sich auch in den in der Figurenrede aufgerufenen Vergleichsbereichen und Metaphern des Stücks ab.

III

Im Dramenfragment *Marius und Sulla* findet sich eine Passage, die textgenetisch betrachtet als Nukleus einer spezifischen Phantasie von ‚Größe‘ gelten darf. Um sie kristallisiert sich die Vorstellung des ‚großen Mannes‘ Sulla in Grabbes unvollendetem Stück – auf die Insistenz Grabbes deutet das Vorhandensein in allen Textfassungen. Es handelt sich dabei um eine Episode, in der unter anderem Sulla und seine Gattin Metella auftreten. Eine Frau fleht bei Sulla um

Gnade wegen des wütenden Catilina, der von ihm angestiftet mit ungebändigter Gewalt gegen die Bevölkerung vorgeht. Sulla bezeichnet nach ihrem Ersuchen um Gnade für ihre Kinder dieselben als „die unschuldigen Würmer“ (I, 394). Zynisch reagiert Sulla, indem er ihr Ersuchen um Gnade spöttisch mit der Bemerkung zurückweist, dass sie ihre Kinder in die Erde kriechen lassen solle. Schließlich wird die Frau mitsamt ihren Kindern fortgerissen.

In einer erläuternden Textpassage schreibt Grabbe, dass selbst die Umgebung von ihm eine Scheuheit entwickle. (Vgl. ebd.) Sullas Frau Metella kommentiert: „Entsetzlich, er wird witzig! Graun durchzuckt mich!“ (Ebd.) Und sie merkt angesichts der besonderen Skrupel- und Mitleidlosigkeit an: „Ich kenne dich nicht mehr – Du scheinst ein Dämon – / Die Krieger stehen leichenbleich – es ist / Als ob du Schrecken schneitest!“ (Ebd.) Diese in der Figurenrede Metellas angesprochenen Dimensionen von Sullas Wesen erscheinen mir in vielerlei Hinsicht als aufschlussreich. Eingebettet ist die vieldeutige Bezeichnung des ‚Dämon‘ in eine Äußerung, die Metellas Entfremdung von ihrem Gatten impliziert. Sulla scheint der Sphäre des rein Menschlichen entrückt.

Bei Homer wurden Götter als Dämonen bezeichnet, später wurden unter dem Begriff aber meist Mittlerwesen zwischen Göttern und Menschen verstanden.⁶ Die negative Bedeutung wurde schließlich im christlichen Sprachgebrauch intensiviert – vom „Neckischen“ bis hin zum „Furchtbaren und Grauenhaften“⁷ reicht das semantische Spektrum. Beide Aspekte dieses Deutungsspielraums dürften das Verständnis dieser für Grabbe zweifellos wichtigen Passage erhellen. Zum einen weist Sulla eine erkennbare qualitative Diskontinuität zu seinen Mitmenschen auf, zum anderen haftet ihm aus der Perspektive Metellas und der anderen Krieger etwas Negatives an. Dieser negative Bedeutungsaspekt ist meines Erachtens eng an Moralvorstellungen gekoppelt – und zugleich ist die Überschreitung des Menschlichen, das Inhumane und Skrupellose, damit angedacht. Das Nicht- oder Unmenschliche und die negativen Implikationen des Dämonischen sind deshalb ebenso untrennbar miteinander verschmolzen. Belegen lässt sich diese Deutungsperspektive sowohl textimmanent als auch auf diskursiver Ebene. Mit Sullas Selbstwahrnehmung, dass „Größe“ lediglich ein menschliches Attribut sei, aber nur das Glück, eine Bevorzugung durch das Schicksal, ihn zu dem mache, der er sei, greift Grabbe eine Facette des historisch überlieferten Feldherrn auf – Plutarch hat die Formel des vom Glück gesegneten Römers, die sich auch in seinem Namen (Sulla felix) niedergeschlagen hat, in seinen *Parallelen Lebensbeschreibungen* zur Genüge variiert.⁸

Im Fragment des Detmolder Dichters resümiert Sulla über sich selbst: „Ich bin ein Sohn des Glücks! Das Glück / Ist himmlisch, Größe ist nur menschlich, selbst / Die Götter wären keine Götter, wenn / Das Glück sie nicht vor allen Tausenden / Dazu erkoren hätte!“ (I, 391) Der spätere Diktator konturiert

sich bei Grabbe selbst als Auserwählter und erzeugt damit eine Distanz zum rein Menschlichen, die in der Synchronisierung von Fatum und individuellem Begehren besteht. Ein Glücksfall, der dem ‚großen Mann‘ des 19. Jahrhunderts, Napoleon, verwehrt bleiben sollte und der Sulla durch dessen Unbesiegbarkeit eine besondere (geschichtliche) Position verleiht – zu bedenken ist an dieser Stelle auch, dass Napoleon für Grabbe ständige Inspirationsquelle gewesen sein muss. Während Napoleons Niederlage in Waterloo sprichwörtlich geworden ist, fand Grabbe in Sulla jedoch eine historische Persönlichkeit vor, die erhobenen Hauptes von der ‚Weltbühne‘ abtreten konnte. Das macht sich nicht nur an dieser Stelle des unvollendeten Stücks bemerkbar, sondern auch an dessen Ende, als er mit einer generösen Geste alle Macht von sich wirft – den Lorbeerkranz als Signum der Weltherrschaft will er als Speisegewürz verwenden – und sich auf ein Leben als Privatmann beschränkt. Freilich hat Grabbe in seinem Fragment diesen Aspekt der Unbesiegbarkeit zusätzlich zugespitzt und zelebriert.

Dennoch lässt sich die Selbstbetrachtung Sullas nicht unbedingt in Einklang mit einer anderen im Dramenfragment entwickelten Perspektive bringen, nach der seine spezifische Superiorität in seiner persönlichen Natur zu liegen scheint. Artikuliert wird diese ‚Außenansicht‘ Sullas vom Griechen Kaphis, der über dessen Fremdheit und Verschiedenheit vom Gewöhnlichen sinniert und ihn mit einem Knaben vergleicht, der „gleichgültig und mitleidlos“ Insekten „zerrupft“ (I, 350) und befürchtet, dass er Menschen schließlich ebenso als solche betrachten könnte.⁹ Das darin zum Ausdruck kommende Misstrauen korrespondiert stärker mit der von Metella angesprochenen Dämonie. Was in Sullas Selbstbeschreibung jedoch angesprochen wird, ist die über bloße Menschlichkeit hinausragende Bedeutung seiner Existenz.

Will man die Perspektive auf die dem Begriff ‚Dämon‘ inhärente Logik einer spezifischen Negativität vertiefen, stößt man auf ein für die Konzeptionierung ‚großer Männer‘ charakteristisches Attributionsmuster, nämlich dasjenige des außerordentlichen Menschen, der sich an keine Gesetze halten muss, ja dessen Gesetzlosigkeit gar Konstituens seiner geschichtlichen ‚Größe‘ ist. Ein solches Muster ist schon in Plutarchs *Vita Sulla* vorgeprägt, der dem Römer Ehrenhaftigkeit abspricht und ihm Verdorbenheit attestiert – im Lichte spezifischer Ehrvorstellungen sieht Plutarch in ihm einen haltlosen Charakter, der zugleich über eine ungefestigte Spottlust verfügt und sich häufig mit den „frechsten Leute[n]“ vom Theater amüsiert habe.¹⁰ Schalk und Amoralität werden auf diese Weise bereits bei Plutarch enggeführt. Ein Anhänger von Marius, Carbo, bringt bei Plutarch die Logik von Sullas Wesen auf den Punkt, als er ausführt, dass in dessen Seele ein Löwe und ein Fuchs wohnen würden – auf diese Tiermetaphern und die in ihnen codierten Eigenschaften Stärke und Listigkeit rekurriert später auch Machiavelli in seinem *Il Principe*, wenn er die Qualitäten des Fürsten

beschreibt.¹¹ Im Unterschied zu Plutarch wertet dieser die genannten Eigenschaften jedoch als unabdingbar für die gelingende Herrschaft.

Noch deutlicher wird das Attribut der Gesetzlosigkeit und Listigkeit im Diskurs über den ‚großen Mann‘ des 19. Jahrhunderts. Hegel sieht etwa in den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* in der Verletzung der „bestehenden, anerkannten Pflichten, Gesetzen und Rechten“¹² durch die Ausnahmemen-schen ein produktives Moment für die geschichtliche Entwicklung. Der ‚große Mann‘ wird auf diese Weise als Mensch imaginiert, der jegliche Hindernisse in seinem Weg ‚niederwalzt‘ – ein deskriptiver Topos für diesen Zusammenhang, zu finden auch in Grabbes späterem Werk *Napoleon oder die hundert Tage*, im angelsächsischen Diskurs bei Ralph Waldo Emerson oder auch bei Dostojewski, der in *Schuld und Sühne* seinen Raskolnikow über die Legitimität des Blutdurstes ‚großer Männer‘ sinnieren lässt.¹³ Und bekanntermaßen ist auch für den berühmten Protagonisten Dostojewskis Napoleon eine Zentralgestalt.

Die Indeterminiertheit dieser ‚großen Männer‘, ihre Autonomie, kann demzufolge auch – und so würde ich den Begriff des ‚Dämons‘ deuten – positiv oder besser formuliert, produktiv verstanden werden. Mit dem Dämonischen greift Grabbe ein verbreitetes Deutungsmuster für den ‚großen Mann‘ und für Napoleon im Besonderen auf: Ernst Moritz Arndt und Heinrich von Kleist nehmen etwa Bezug auf das Diabolische, wenn vom Kaiser der Franzosen die Rede ist.¹⁴ Napoleon als dämonische oder teuflische Inkarnation steht in der Logik zahlreicher Schriften, nach der die Revolution selbst solche Kräfte entfesselt und das Auftreten höllischer Erscheinungen gefördert habe.

In Johann Peter Eckermans *Gespräche mit Goethe* versteht der Weimarer Dichter des *Faust* das Dämonische aber als „positive[] Tatkraft“.¹⁵ Dieselbe Richtung schlägt Friedrich Schleiermacher ein, der in *Über den Begriff des großen Mannes* schreibt, dass sie ein „dämonische[s] Geschlecht“¹⁶ seien. Und auch Johannes von Müller, dem Sulla als Beispiel eines ‚großen Mannes‘ gilt, schreibt in *Friedrichs Ruhm* davon, dass die herausragenden Männer der Weltgeschichte wie Dämonen erscheinen würden, deren Glanz noch lange in der Erinnerung der Menschheit erhalten bleibe.¹⁷

In der Figur Sulla ist deshalb eine spezifische Positivität als Katalysator für die geschichtliche Entwicklung auszumachen und eine spezifische Negativität hinsichtlich der fehlenden Skrupel. Die Missachtung von Ordnung und Gesetz oder Ehrbegriffen bildet eine Erschütterung, die zugleich den Boden für Wechsel, Neuordnung und historische Schöpfung bildet. Die ‚großen Männer‘ erscheinen in diesem Sinne stets als doppelte Funktionsträger: Zerstörer und Ordnungsstifter.

Zu dieser Überblendung zweier verschiedener Wertungen gesellt sich ein dritter Aspekt, – etwas verdeckt und nur aus dem größeren Werkzusammenhang

Grabbes und den textgenetischen Spuren in seinen Briefen rekonstruierbar – der des Künstlertums. Er wird erkennbar in Metellas Vergleich: „– es ist / Als ob du Schrecken schneitest!“ (I, 394) Grabbe, der sich auch in Briefen zur identifikatorischen Funktion Sullas für sich selbst geäußert hat (vgl. V, 182), hat im Dezember 1822 an Ludwig Tieck geschrieben, dass er während des Schreibens die „starrste Kälte“ (V, 53) besitze – diese Analogie von meteorologischem Phänomen und Kälte ist kein Zufall. An anderer Stelle seines Fragments vergleicht Grabbe Sulla mit dem Kritiker vor einem Gemälde, der dadurch Abstand zu nehmen vermöge. Sein Herz sei, schreibt Grabbe, „ein rauhes und scharfes, aber ungetrübtes Eisen“ (I, 393), das die Wirklichkeit präzise widerspiegele – die rasche geistige Durchdringung der Welt ist ebenfalls ein für die ‚großen Männer‘ und im Speziellen für Napoleon Bonaparte topisches Attribut.

Der Vergleich aus dem künstlerischen Bereich, wie auch die Analogie von textueller und geschichtlicher Produktion indizieren ein gewisses Maß an Autoreferentialität.¹⁸ Diese Dimension von Grabbes Sulla wird vor allem dann sichtbar, wenn Sulla selbst die Welt zum theatralen Schein gerinnt, aus der er sich mit einer großen Geste verabschieden und somit seinen eigenen Abgang kontrollieren und inszenieren will.¹⁹ Aus dieser Warte betrachtet ist in der angesprochenen Kälte die Logik von Sullas Existenz als Künstlerexistenz latent. Und die Nähe von Künstlertum und ‚großem Mann‘ bildet nicht nur bei Grabbe ein reich facettiertes Thema, sondern auch in der Konzeptgeschichte des ‚großen Mannes‘. Ralph Waldo Emerson, Thomas Carlyle oder Jacob Burckhardt sind für diesen diskursiven Zusammenhang prominente Namen. In Burckhardts *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* ist etwa eine besondere Präferenz für Künstler auszumachen.²⁰

IV

Mit dem Schrecken, der von Sulla geschneit werden soll, wird – wie erwähnt – ein meteorologisches Phänomen als Bildspender genutzt. Deutlicher wird ein Vergleich von Wetter und Person ausgeführt, als Sulla am Ende des Fragments seinen Triumphzug veranstaltet. Dort heißt es, dass das Volk sein Lächeln wie der Donner den Blitz („Wetterstrahl“) erwarte (I, 408). Mit dieser Verschmelzungsphantasie – eine symbiotische Beziehung von Anführer und Volk implizierend – deutet sich eine Bindungslogik an, die beim letztlich unterlegenen Konkurrenten Sullas, Marius, allgegenwärtig ist. Dieser wird bei Grabbe nicht als distanzierter Typus des Herrschers verstanden, sondern eher als personale Verdichtung einer Gemeinschaft, als Interessenvertreter eines ihm ergebenden Kollektivs. Dieser Gegensatz findet seinen Niederschlag auch in der Metaphorik: Jürgen Link hat einleuchtend erläutert, dass der Typus Marius mit Hitze

und massendynamischen Kräften assoziiert ist, etwa wenn Letzterer mit einem Vulkan verglichen wird.²¹

Mit Blick auf Grabbes Schaffen gewinnt die Perspektive der Verschmelzung von Einzelem und Vielen an Gewicht und damit stehen Figuren im Vordergrund, die in der Logik eines Marius aufgehen. Diese Verschiebung des Fokus in der Behandlung der ‚großen Männer‘ kann auf zwei Weisen erklärt werden. Einerseits wurde die Zuspitzung auf die Singularität Sullas im Fragment zunehmend problematisch, wenn die überbordende Autoreferentialität und der affirmierende Anspruch des Stücks, Sullas ‚Größe‘ herausstellen zu wollen, zu Brechungen mit der Gattungskonvention der Tragödie führt – das abrupte und lediglich als Projektskizze vorhandene Ende wurde von den Zeitgenossen als ein Abdriften in die Komik wahrgenommen.²² Denn die Paradoxien des plötzlichen Gesinnungswandels vom Welteroberer hin zum bescheidenen Privatmann konnten nur mit Erschütterungen formaler Konventionen eingekauft werden – eine tragische Dimension wird durch Sullas plötzlichen Gesinnungswandel und seine Bescheidung absentiert. Andererseits wird bei Sulla die Wirkung seines Charismas, die Bewunderung der Vielen für den Einzelnen, an den Rand gedrängt. Der Vergleich mit Donner und Blitz stellt innerhalb der letzten Fragmentfassung den Einzelfall dar. Die Figurenzeichnung Sullas läuft deshalb in epistemologischer Hinsicht Gefahr, den Erklärungsansprüchen des historischen Dramas nicht gerecht werden zu können, die Wirkkraft des nur über Befehle machtvollen Anführers nicht explizieren und phänomenologisch nicht beschreiben zu können und die Frage nach der charismatischen Strahlkraft ‚großer Männer‘ auszublenden. In der Frontstellung Sullas gegen die menschliche Sphäre bleibt die Erscheinungsweise des ‚großen Mannes‘ als Wesen, das nur durch die große Zahl seines Heers, seiner Anhänger und Bewunderer in actio zu treten vermag, nebulös und letztlich unerklärlich.

Vor diesem Hintergrund gewinnen die Metaphoriken, die in Grabbes Dramen über die Hohenstaufen gehäuft anzutreffen sind, sinnstiftende und explizierende Funktion. Es sind mehrere sich überlagernde Bildbereiche: Sonnen- und Spiegelmetaphern, Naturgewalten, heraldische Zeichen und nicht zuletzt verschiedenartig implizierte quantitative Dimensionen. Gerade der Zusammenschluss und die Organisation vieler Individuen zu einem oder unter einem Willen stellt seit je her ein Faszinosum der politischen Philosophie dar. Im *Leviathan* kommt Thomas Hobbes unter Rekurs auf Aristoteles auf die Bienen- und Ameisenstaaten zu sprechen, um Unterschiede zum Menschsein zu betonen.²³ Mit der „Erzeugung“ des „großen *Leviathan*“, eines „sterblichen Gottes“, ist es ein mythologisches Ungeheuer, durch das diese Vorstellung anschaulich gemacht werden soll.²⁴ Und im Druck von Hobbes 1651 erschienenem *Leviathan* ist ein Herrscher abgebildet, dessen Leib aus den Leibern der vereinigten Menge besteht.

Eine Ähnlichkeit zu dieser Darstellung von Allgewalt haben die Dramen Grabbes, weil sie in ihrem Rekurs auf Naturgewalten ebenfalls die Unbezwingbarkeit und Ohnmacht des Individuums gegenüber dem ‚Massenkörper‘ ausstellen. Bilder der Naturgewalten als Explikationsmuster für politische Verhältnisse finden sich besonders auch in der Revolutionszeit: Von Sturm und Erdbeben, von Überschwemmung oder von vulkanischer Aktivität ist die Rede.²⁵ Die neuartige politisch-gesellschaftliche Erscheinung sollte durch das Bezugsfeld der Natur erhellt werden. Dieselben metaphorischen Referenzen können in Grabbes Drama *Kaiser Friedrich Barbarossa* ausgemacht werden. So werden die Stauten nicht nur mit dem Gewitter verglichen, Wetterphänomene werden zur rhetorischen Versinnbildlichung hinzugezogen, wenn der Kaiser einem Kardinal gegenüber seine charismatische Wirkung mit derjenigen des Papstes vergleicht und profiliert: „Mit diesem Blick nur, den ich auf mein Heer / Hier werfe, feßle ichs an meine Brust!“ (II, 94f.) Die darauf folgenden Vivat-Rufe des Heers kommentiert Barbarossa mit Rückgriff auf die bereits in *Marius und Sulla* gebrauchte Gewittermetaphorik: „Hört ihrs donnern! Zündete / Der Blitz?“ (II, 95)

Noch evidenter sind die Naturmetaphern jedoch bei Kaiser Friedrich Barbarossas Widersacher, Heinrich dem Löwen. Dessen Herrschaftskörper wird einerseits als Teil seiner Heimat begriffen. Andererseits wird eine fernwirkende Verbundenheit von Herrschaftskörper und Landschaft ausgedrückt. Der Herrscher der Welfen spricht über die identifikationsstiftende Funktion seiner Heimat: „Der Elbstrom braust mir durch / Die Adern, und der Harz mit seinen Schrecken, / Mit seinen Felsen, Bäumen, Geiern, zieht / In meinem Geist und wird lebendig!“ (II, 34) Und Landolph, ein Lanzknecht, sagt: „Weint der Herzog, so hängen über dem Harze Gewitter!“ (II, 17)

Besonders interessant hinsichtlich der Beziehung von Masse und Anführer als Landschaftsbild ist eine Glorifizierung Heinrichs des Löwen durch Jordanus Truchsess – er führt Mittelgebirge und Herrschergestalt wie folgt zusammen: „Groß ist der Leu! Der Harz liegt rot im Licht / Der Fichten, schaut mit seiner Berge Stirnen, / Umglüht von Kriegesflammen, zornig in das Land, / Ein zweiter, hundertköpfiger Typhöus [...]“. (II, 86) Die Landschaft wird einerseits somatisiert, wobei die Tiergestalt für den Menschen Pate steht. Andererseits verbindet sich mit dem Einbezug des mythologischen Ungeheuers in den metaphorischen Referenzbereich der Aspekt der Kollektivität – die Landschaft erscheint als Einheit und Vielteiliges, genauso wie der ‚große Mann‘ eine Ausdehnung seines Willens auf die Vielen darstellt und zugleich Einzelner ist. Diese Ambiguität ist meines Erachtens in diesen sich überlagernden Metaphern einbezogen.

Die Naturmetaphorik findet sich nicht allein in den Texten von Grabbe. Friedrich Hebbel hat in seinem 1840 fertiggestellten Drama *Judith* mit der Figur des Holofernes eine Gestalt entwickelt, die mit anderen Akzenten den ‚großen

Mann‘ repräsentiert. Obwohl Hebbel den Einfluss von Grabbes Stücken von sich gewiesen hat, findet sich zur Zeit seiner Arbeit an der *Judith* ein Tagebucheintrag zur Lektüre von *Herzog Theodor von Gothland*.²⁶ Grabbes Erstling verhandelt zwar nicht in derselben Extensität wie die späteren Historiendramen das Phantasma des ‚großen Mannes‘, aber in den hyperbolischen und exzessiven Redeschwällen der Protagonisten finden sich wichtige Vorprägungen. Berücksichtigt man dann, dass die Natur auch für die Verständigung und Überführung Napoleons in ein tradiertes Deutungsmuster maßgeblich war, etwa bei Ernst Moritz Arndt, der ihn in *Geist der Zeit* mit der seltenen „Naturkraft“²⁷ (Vulkanismus oder Unwetter) vergleicht, und dass der Kaiser auch für Hebbel eine Anziehungskraft ausübte, so steht fest, dass der Naturbezug in den übersättigten Hyperbolien seines Holofernes kein Zufall ist:

Kraft! Kraft! Das ist's. Er komme, der sich mir entgegen stellt, der mich darnieder wirft. Ich sehne mich nach ihm! Es ist öde, Nichts ehren können, als sich selbst. Er mag mich im Mörser zerstampfen und, wenn's ihm so gefällt, mit dem Brei das Loch ausfüllen, das ich in die Welt riß. Ich bohre tiefer und immer tiefer mit meinem Schwert; wenn das Zetergeschrei den Retter nicht weckt, so ist keiner da. Der Orkan durchsaus't die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen scheinen, entwurzelt er, die Thürme stürzt er um und den Erdball hebt er aus den Angeln.²⁸

Die hypertrophe Selbstermächtigung und Selbstglorifizierung in Hebbels Stück findet in Nestroys Parodie *Judith und Holofernes* (1849) ihre rezeptionsgeschichtliche Verlängerung und damit auch einen kritisch-reflexiven Kulminationspunkt, der die Lächerlichkeit der autoreferentiellen Beschwörung unterstreicht. So lässt der Schauspieler und Dichter seinen Holofernes verkünden: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärckere is, ich oder / ich.“²⁹

Während Nestroy den ‚großen Mann‘ in der Komik auflaufen lässt, schildert fünfzehn Jahre zuvor Franz Grillparzer, ebenfalls inspiriert vom korsischen Parnü, in *König Ottokars Glück und Ende* den Niedergang eines ‚Großen‘. Den titelgebenden Antihelden lässt er am Ende des Stücks mit den folgenden Worten seine Reue ausdrücken: „Du großer Gott! Wie Sturm und Ungewitter / Bin ich gezogen über deine Fluren. / Du aber bist allein, der stürmen kann [...]“.³⁰ Dass die im Diskurs über Revolution und Napoleon omnipräsente Naturmetaphorik hier als Hybris gedeutet und als vermessene Vorstellung zurückgewiesen wird, wie das Phantasma des ‚großen Mannes‘ überhaupt, korrespondiert nicht nur mit dem rezeptionsgeschichtlichen Effekt von Hebbels Drama, in welchem die Rhetorik des Weltbezwingers bei Nestroy der Lächerlichkeit preisgegeben wird,

sondern auch mit Grabbe, der schließlich einen eigenen Weg gefunden hat, die Ich-Behauptungen der Protagonisten seiner historistischen Dramen infrage zu stellen. Es entbehrt nicht der Ironie, dass dies dann geschehen ist, als er sich dem ‚großen Mann‘ schlechthin, Napoleon, zugewandt hat.

V

Ist der affirmierende Gestus der Metaphorik in Grabbes bisherigen Stücken evident, weicht dieser in *Napoleon oder die hundert Tage* (1831) einem explorativen und tentativen Anspruch. Diese veränderte Sichtweise bedingt Metaphern, durch welche der neuartige Erfahrungsraum der revolutionären und nachrevolutionären Politik ausgeleuchtet werden kann. Operiert Grabbe noch in *Kaiser Friedrich Barbarossa* mit den Vergleichen von Blitz und Donner, um zwingende, naturhafte Determiniertheit, Naturgewalt und zur Einheit verschmolzene charismatische Verbundenheit von Führer und Heer auszustellen, sind es im *Napoleon*-Drama Theatermetaphern, welche die charismatische Wirkung erklären sollen. Die geschlossene und mit Naturmetaphern codierte Logik einer kollektiven Verbundenheit – in *Kaiser Heinrich der Sechste* drückt ein Gefolgsmann aus, dass sich der Name Heinrichs kräftiger als des „Forstes stärkste Eiche“ (II, 158) eingekrallt habe – weicht durch die in den Theatermetaphern enthaltene Kontrastierung von Künstlichkeit und Wirklichkeit dem *Zweifel* an der Wirkungsmacht des Einzelnen. Am häufigsten zitiert ist in diesem Zusammenhang wahrscheinlich eine Äußerung Jouves, einer Spiegelfigur Napoleons, der mit einfacheren Mitteln als der Kaiser an den Möglichkeiten der Massenmanipulation partizipiert und sich durch hohe reflexive Kompetenz auszeichnet. Dieser murmelt während der Verlesung der Zusatzakte nach Napoleons triumphalem Einzug in Paris, nachdem er Napoleon mit seinem Lieblingsschauspieler François-Joseph Talma verglichen hat, zu sich selbst: „s ist ja doch alles Komödie – Es wird nächstens schwer halten Theaterprinzessinnen von echten zu unterscheiden.“ (II, 397f.) Angesprochen ist damit nicht nur das äußerst intrikate Verhältnis von theatralisierter Wirklichkeit und authentischer historischer Tatkraft, sondern auch ein grundsätzlicher Zweifel an der Übereinstimmung von Performanz und geschichtlichem Effekt. Die Selbstermächtigung droht zum wirkungslosen Schauspiel zu verkommen und das inszenierte Pathos schrumpft zum komischen Effekt ein, für den die Komödie noch als geeignetster Vergleich dient. Auch an anderer Stelle des Stücks, im Feldlager der Preußen, wird Napoleon in Zusammenhang mit der Schauspielerei gebracht – er wird mit dem von den Kämpfern irrtümllicherweise als Komödiant titulierten August Wilhelm Iffland in Verbindung gebracht (vgl. II, 405).

Diese Momente, in denen die Phantasie vom ‚großen Mann‘ angekränkt ist, erhalten ihre Lizenz vom historischen Ausgang, also Scheitern, des napoleoni-schen Unternehmens. Mit den Bezügen zum Theater wird ein Erklärungsmuster für die charismatische Bindung des Volks in den Blick gerückt, das eher die Künstlichkeit des Phänomens ‚großer Mann‘ unterstreicht: Das Theater blendet, fesselt und kanalisiert die Affekte der Menschen. Der nagende Zweifel an der Wirksamkeit eines einzelnen Subjekts äußert sich aber noch in einem weiteren Vergleichspunkt, in dem die Reihe der Naturbilder Grabbes für den ‚großen Mann‘ einen Endpunkt findet. Der gealterte Gardist Vitry bemerkt angesichts des auf einer Lafette schlafenden Kaisers: „Da schläft er, und die Gewitter der Schlacht umziehen uns als wären es seine Träume.“ (II, 417) Zwei Vergleichsfelder sind in dieser Äußerung überblendet: Die in Grabbes Gesamtwerk omnipräsente Naturmetaphorik wird herangezogen, um den Wirkungsort des ‚großen Mannes‘ – das Schlachtfeld – zu veranschaulichen. Zugleich wird die Metapher verknüpft mit dem Vergleich der Träume. Der Einbezug des Traums trennt den Wirkungsort von seinem Schöpfer, der Träumer ruht friedlich, während sich die entfesselten Kräfte seinem bewussten Willen entziehen. Nach seiner endgültigen Niederlage meint Napoleon, dass sie seit der Flucht von Elba nur „groß geträumt“ (II, 457) hätten – die topisch gewordene und Napoleon auszeichnende Kraft, Gedanken in Taten und schließlich in Geschichte umzumünzen, wird hier unterhöhlt und der Status des Planens und Denkens infrage gestellt. Seine Wirkungsmacht wird durch die Anspielung auf den fragilen ontologischen Status des Traums depotenziert.

Gehört die inszenierte Machtentfaltung – das Theatrale – zwar auch noch zum kontrollierbaren Aktionsradius des ‚großen Mannes‘, so muss er in der Schlacht die Verfügungsgewalt über den geschichtlichen Fortgang abgeben und dem Zufall, oder besser ausgedrückt, der Vielzahl der kleinen und unüberschaubaren Faktoren das Feld überlassen. Der Kampfplatz erweist sich als unkontrollierbar, dem Willen des Subjekts entzogen. Folgerichtig ist die medial inszenierte Machtentfaltung vor diesem Hintergrund ‚nur‘ ein Theater und die Selbstdarstellung als ‚großer Mann‘ eine Komödie – ein Schauspiel, das nicht die wahren Kräfte repräsentiert. Denn komisch sind nach Helmuth Plessner „Gesten und Gebärden, die ihre Hohlheit nicht verbergen“.³¹ Pathos wird abgebaut, übrig bleiben allein die verfehlende Sinnggebung und die zunehmende Lächerlichkeit des weltbezwingenden Individuums.

Hierin zeigt sich Grabbes Stück verwandt mit dem Abbau des Ruhms bei Nestroy oder Grillparzer, aber auch mit Büchners *Dantons Tod*, in dem die theatra-lisierte Wirklichkeit die aporetische Frage nach dem Authentischen aufschei-nen lässt.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag greift einerseits einen Aspekt aus meiner Dissertation „Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820-1850“ (erscheint im Winter 2014/2015 im Aisthesis Verlag) auf. Er verknüpft Einzelbeobachtungen in einer systematischeren Weise und eröffnet so den Blick auf bestimmte Beobachtungen, die in der Dissertation zugunsten anderer Ordnungskriterien zwangsläufig in den Hintergrund treten mussten. Andererseits bezieht der Beitrag wie auch die Dissertation selbst maßgebliche Anregungen aus Michael Gampers Vorarbeiten zum vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekt „Charismatische Übertragungen. Zur Mediengeschichte des ‚großen Mannes‘ im 19. Jahrhundert“.
- 2 Für die Figur des ‚großen Mannes‘ verweise ich auf die Beiträge von Michael Gampers: *Ausstrahlung und Einbildung. Der ‚große Mann‘ im 19. Jahrhundert*. In: *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*. Hrsg. von Jesko Reiling und Carsten Rohde. Bielefeld 2011, S. 173-198; ders.: *Charisma, Hypnose, Nachahmung. Massenpsychologie und Medientheorie*. In: *Trance-medien und Neue Medien um 1900*. Hrsg. von Marcus Hahn und Erhard Schüttpeitz. Bielefeld 2009, S. 351-374; ders.: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*. München 2007; ders.: *Mittelmaß und Charisma. Zur Poetologie des ‚großen Mannes‘ als Massenführer*. In: *Masse Mensch. Das „Wir“-sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*. Hrsg. von Andrea Jäger u. a. Halle/S. 2006, S. 54-66.
- 3 Hans-Ulrich Thamer: *Napoleon – der Retter der revolutionären Nation*. In: *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*. Hrsg. von Wilfried Nippel. München 2000, S. 121-136, hier S. 123.
- 4 Siehe Manfred Schneider: *Grabbe und der Dichter-Mythos*. In: *Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium*. Hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp unter Mitwirkung von Michael Vogt. Tübingen 1987, S. 43-57.
- 5 Siehe hierzu Maria Pormann: *Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben?* In: *Grabbe-Jahrbuch 12 (1993)*, S. 13-25.
- 6 Joseph Henninger: *Dämon*. In: *Lexikon für Theologie und Kirche. Dritter Band*. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner. Freiburg im Breisgau 1959, Sp. 139-141, hier Sp. 139.
- 7 Ebd., Sp. 140.
- 8 Siehe Plutarch: *Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibungen*. Bd. 6. Übersetzt von Johannes Friedrich Sal. Kaltwasser. Hrsg. von Otto Güthling. Leipzig 1887-1889.
- 9 Diesen Moment sieht der kommentierende Autor übrigens dann gekommen, als Sulla Catilina wüten läßt: „Es ergibt sich alsbald, wie bei der Ausführung von Sullas Entschluß, auch Schuldloses mit dem Schuldigen leiden muß. Sulla erkennt in seiner Konsequenz das so sehr an, daß der Jammer des einzelnen in der Tat kein Gewicht bei ihm in die Waagschale legt. Der Zeitpunkt, von welchem der Grieche Kaphis am Ende der dritten Szene des ersten Aktes sprach, scheint bei ihm gekommen zu sein.“ (I, 394)

- 10 Plutarch: Plutarchs vergleichende Lebensbeschreibungen (Anm. 8), S. 169.
- 11 Niccolò Machiavelli: Der Fürst. Übersetzt von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. Frankfurt/M. 1990, S. 86f.
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt/M. 1986, S. 44f.
- 13 Siehe Ralph Waldo Emerson: Vertreter der Menschheit. Übersetzt von Heinrich Conrad. Jena 1905, S. 196; Fjodor Michailowitsch Dostojewskij: Schuld und Sühne. Übersetzt von Richard Hoffmann. 24. Aufl. Düsseldorf, Zürich 2007, S. 330f.
- 14 Matthias Pohlig: Individuum und Sattelzeit. Oder: Napoleon und der Triumph des Willens. In: Alteuropa – Vormoderne – Neue Zeit. Epochen und Dynamiken der europäischen Geschichte (1200-1800). Hrsg. von Christian Jaser u. a. Berlin 2012, S. 265-281, hier S. 274.
- 15 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 12. Hrsg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Frankfurt/M. 1999, S. 456.
- 16 Friedrich Schleiermacher: Über den Begriff des großen Mannes. In: Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher: Werke. Auswahl in vier Bänden. Erster Bd. Hrsg. von Otto Braun und Johannes Bauer. Aalen 1967, S. 527f.
- 17 Johannes von Müller: Friedrichs Ruhm. Vorlesung am 29. Januar 1807 durch Johann[es] von Müller. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 9. Epoche der Wahlverwandtschaften 1807-1814. Hrsg. von Christoph Siegrist u. a., München, Wien 1987, S. 568-578, hier S. 570.
- 18 Siehe Schneider: Grabbe und der Dichter-Mythos (Anm. 4).
- 19 Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe. Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998, S. 93.
- 20 Siehe Jacob Burckhardt: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Hrsg. von Rudolf Marx. Stuttgart 1978.
- 21 Jürgen Link: ‚betrachte...die Menschen als erste vom Dampf getriebene Maschine...‘. Grabbe und die Kollektivsymbolik seiner Zeit. In: Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Hrsg. von Werner Broer und Detlev Kopp unter Mitwirkung von Michael Vogt. Tübingen 1987, S. 58-77, hier S. 67f.
- 22 Michael Vogt: Grabbe – ein Übergangsphänomen der Literaturgeschichte. In: Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Hrsg. von Detlev Kopp und Michael Vogt unter Mitwirkung von Werner Broer. Tübingen 1990, S. 1-10, hier S. 5.
- 23 Thomas Hobbes: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Hrsg. und eingel. von Iring Fetcher. Übersetzt von Walter Euchner. Frankfurt/M. 2011, S. 133.
- 24 Ebd., S. 134.
- 25 An dieser Stelle möchte ich auf eine Textsammlung verweisen, in der zahlreiche Autoren diese Bezüge herstellen: Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen

- deutscher Schriftsteller und Historiker. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt/M. 1985.
- 26 Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Richard Maria Werner. I. Abt.: Werke. 12 Bände. Berlin 1901/03; II. Abt.: Tagebücher. 4 Bände. Berlin 1903/04. Das Zitat: Tagebücher, Bd. 1, S. 411.
- 27 Ernst Moritz Arndt: Geist der Zeit I. In: Arndts Werke. Sechster Teil. Hrsg. von Wilhelm Steffen. Berlin u. a. 1912, S. 175.
- 28 Hebbel: Werke (Anm. 26), Bd. 1, S. 64.
- 29 Johann Nestroy: Judith und Holofernes. In: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/II. Lady und Schneider. Judith und Holofernes. Hrsg. von John R. P. McKenzie. Wien 1998, S. 81-149, hier S. 88.
- 30 Franz Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende. In: Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Bd. 3. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960, S. 973-1084, hier S. 1077.
- 31 Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. Bern 1950, S. 112.

ROBERT WEBER

„Bei aller seiner Tollheit weiß er recht gut was er tut!“

Die Suche nach der positiven Kehre im Werk Christian Dietrich Grabbes

1. Einleitung

Der folgende Durchgang durch das Werk Christian Dietrich Grabbes ist die Frucht des Seminars „Bei aller seiner Tollheit weiß er recht gut was er tut! Der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe“ im Wintersemester 2013/14 an der Leibniz Universität Hannover. Das Seminar war für fortgeschrittene Bachelor-, aber auch Masterstudierende im Bereich Literaturgeschichte vorgesehen. Das Ziel bestand darin, die Studierenden auf das Werk Grabbes aufmerksam zu machen und sich gemeinsam mit dem Leben des Dichters und seinem sozialhistorischen Umfeld auseinanderzusetzen. Neben einiger Forschungsliteratur bestand die chronologisch angeordnete Lektüre aus *Herzog Theodor von Gothland*, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, *Über die Shakspeare-Manie*, *Napoleon oder die hundert Tage*, *Hannibal* und der *Hermannsschlacht*, durchsetzt mit Briefen Grabbes und Äußerungen zeitgenössischer und späterer Literaten über ihn. Die teilweise hitzigen Diskussionen waren offen gehalten, „Lernziele“ nur sehr vorsichtig gesetzt. Viele unerwartete Reaktionen und Gedanken zu Grabbes Werk traten im Laufe des Semesters zutage. Bis auf einige Gasthörer waren die Kommilitoninnen und Kommilitonen noch nie mit Grabbe in Berührung gekommen. Umso spannender gestaltete sich der Erstkontakt, der mit dem exzentrischen und wütenden Erstling *Gothland* begann.

Trotz aller Ergebnisoffenheit sollten die Teilnehmer diejenigen Themen, Motive und Formen kennenlernen, auf die Grabbe oft zurückgreift, diese in jedem weiteren gelesenen Stück wiederentdecken und einen Zugang zum grabbeschen Denken und Dichten gewinnen.

Der folgende Versuch soll keinen Rückfall darstellen, einen mit Gewalt gesuchten Schlüssel zu Grabbes Werk zu präsentieren und die Krone der Deutungshoheit zu gewinnen, es geht vielmehr darum, ein Einendes und Verbindendes zu finden. Dabei stellt sich unvermeidlich die Frage nach dem oft gesuchten „Generalnenner“. Auch als solcher verstehen sich die Ergebnisse der folgenden Bemühungen um eine Zusammenschau von Grabbes Werken nicht, mögen aber zumindest für eine Heranführung an das Werk geeignet sein und Interesse zu wecken. Der Grabbe-Kenner stößt auf einiges Bekanntes, aber womöglich auch auf bisher in der Forschung nicht beleuchtete Aspekte und Partien der Dramen. Der bisher von

Grabbe Unberührte soll durch vorliegende Gedanken neugierig gemacht werden und die Lust verspüren, auf Spurensuche in Grabbes Dramen zu gehen.

Alberto Martino unternimmt in seinem bedeutenden Aufsatz von 1970 einen Durchmarsch durch verschiedene Ansätze von Grabbe-Forschern bis 1968, Grabbes Werk in klar getrennte Werkphasen einzuteilen, es „in ein starres System zu zwingen“¹ bzw. den einen „Generalnenner“ zu finden, der das Gesamtwerk aufschließt. Martino kommentiert die Positionen zum Teil affirmierend, oft auch korrigierend, und offeriert selbst einen solchen „Generalnenner“:

[...] daß in der Welt der Menschen und der Geschichte Alles, und sogar Menschen und Unternehmungen großen Zuschnitts dem Alltäglichen unterlegen und sinnlos sind. Das Thema der ‚vanitas vanitatum‘ ist in Grabbes Tragödien nicht ein Thema unter anderen [...], sondern das Grundthema [...] von der Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit des natürlichen wie des menschlichen und geschichtlichen Kosmos.²

1998 attestiert Roy C. Cowen in seiner einsichtsvollen Monographie der jüngeren Forschung, von der, in seinen Augen vergeblichen, Suche nach dem „Generalnenner“ abgelassen zu haben.³ Laut Cowen führen das parallele Bestehen von Widersprüchen und Spannungen auf allen Ebenen – Persönlichkeit und Biographie des Autors, Selbstzeugnisse und Werk – „zur formalen Einheitlichkeit sowie inneren Dynamik der einzelnen Werke und des Gesamtschaffens“⁴. Doch Cowen verbleibt bei dem Aufzeigen der Spannungen und Gegensätze. Wir wollen versuchen, darüber hinauszugehen.

Ausgangspunkt ist die These, dass Grabbe die Vorstellungen seines einstigen Vorbildes Schiller in gewissen Punkten derartig ins Gegenteil verkehrt, dass sich der Gedanke einer bewussten Abkehr fast notwendig aufdrängt. Die anerkennden Aussagen Grabbes über Schiller sind oft zitiert worden.⁵

2. Abkehr vom geschlossenen Weltbild des Idealismus

In seinem Standardwerk *Geschlossene und offene Form im Drama* von 1960 unterscheidet Volker Klotz zwei historisch ineinander übergehende und einander abwechselnde Dramentypen. Die klassische, geschlossene Form ist charakterisiert durch das Vorhandensein einer „Ideenwelt“, „eines alles durchdringenden Weltbildes der Ordnung“⁶, das die Welt der Figuren überwölbt. Der Inhalt dieser Ideenwelt hängt vom Dichter bzw. dessen kulturhistorischen Bedingungen ab. Während die antiken griechischen Tragödien eine Schicksalsmacht und göttliche Ordnung zugrunde legten, die ihre Protagonisten in Katastrophen stürzten, fordert Schiller einen christlich gefärbten Überbau, der durch kantische Vernunftethik bestimmt ist. Ein ewiges, unveränderliches Sittengesetz

schwebt über der menschlichen Welt und ist jedem Menschen innewohnend.⁷ Auf der höchsten Stufe der dramatischen Kunst steht Schiller zufolge die Vermittlung des Bewusstseins „einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens“, das „den einzelnen Misslaut in der großen Harmonie aufzulösen“⁸ vermag.

Schiller ist dabei stets der aufklärerischen Wirkung auf den Zuschauer eingedenk, in dem sich die Aufwärtsbewegung zur höchsten Sphäre menschlichen Daseins vollziehen soll. Die Erkenntnis des Sittengesetzes durch das Theater führt zu moralischer Erhebung des Einzelnen und bewirkt, sofern alle Individuen zu dieser Erkenntnis geführt werden könnten, zur allgemeinen Erhöhung der Menschen als mit- und füreinander Handelnde:

[...] in dieser künstlichen Welt [...] werden wir uns selbst wieder gegeben [...]. Und dann endlich [...] wenn Menschen aus allen Kraisen und Zonen und Ständen [...] durch eine allwebende Sympathie verbrüderet, in Ein Geschlecht wieder aufgelöst, [...] ihrem himmlischen Ursprung sich nähern. [...] nur einer Empfindung Raum – es ist diese: ein Mensch zu seyn.⁹

Um den Kontrast zwischen niederer und höherer Sphäre im Menschen zu Bewusstsein zu bringen, und dem göttlichen Part, der reinen Vernunft, zum Sieg über den Irdischen zu verhelfen, ist ein dramatisch-tragischer Konflikt zwischen diesen beiden Bereichen notwendig:

Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft stehet; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut, als die physische Nothwendigkeit und das Schicksal.¹⁰

In *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* fasst Grabbe selbst zusammen: „Schiller strebt ernst zum Idealen und Erhabenen.“ (IV, 108) Innerhalb der eröffneten Skala zwischen reiner Vernunft und niedersten Trieben ist Schillers Richtung klar: Aufwärts. Grabbe hingegen schlägt die Gegenrichtung ein, der Pfeil zeigt nach unten. Programmatische Äußerungen über eine Wirkungsästhetik sind von Grabbe nicht überliefert. Daher müssen wir selbst nach Betrachtung des Menschenbildes in Grabbes Werk die eine Antwort finden auf Frage: Was wollte uns der Dichter damit sagen?

Grabbe demontiert sowohl die von Schiller intendierte Einsicht einer „erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens“ als auch die Hinwendung des Einzelnen

zum höheren Teil seiner selbst. Es gilt das Primat der von Schiller benannten „Naturkräfte“.

2.1 Die „Gothland“-Tragödie

Wie Martin Rector aufzeigt, verfehlt Gothland das Ziel der Entkleidung von Idealismen und verfällt in eine negative Spiegelung derselben. Das geschlossene Weltbild wird aufgerissen, dann aber in invertierter Form erneut geschlossen. „Die Krise des idealistischen Weltbildes ist auch Grabbes Thema. [...] bietet er gegen den zerfallenden Schein nicht die enthüllte Wirklichkeit selber auf, sondern einen anderen Schein, der nur die idealisierte Negation des ersten ist.“¹¹ Zunächst ist Theodor aufgehoben in der Harmonie mit sich und seiner Umwelt. Garant für diesen Zustand ist die Gewissheit der engen Freundesliebe zwischen den Gothland-Brüdern.¹² Ethische Handlungsprinzipien nimmt Theodor aus der Beschaffenheit der Natur, als dessen Teil er sich selbst empfindet. Noch unmittelbar nach Erhalt der Botschaft von Manfreds Tod äußert er die Sentenz: „[...] die höchsten Pflichten sind / Die Pflichten der Natur!“ (I, 25) Anhand der Berufung auf Naturrechte zeigt das Drama die innerhalb von Theodors Kulturkreis gemeinsam geteilte Weltanschauung. So der schwedische König: „Es ehrt der Mensch des Blutes heilige Bande!“ (I, 54) So der alte Gothland: „Ich habe ihn gezeugt und dafür darf / Ich ihn vernichten!“ (I, 72) Die von Theodors Gattin Cäcilia beschworene Tugend erinnert an Schillers unvergängliches und unveränderliches Sittengesetz: „[...] Es lebt in jeder edlen Brust / Ein Bürge der Unsterblichkeit: die Tugend! / Sie ist ewig [...]“ (I, 29)

Doch diese ewige Tugend gewinnt keine Oberhand im ganzen Stück, feiert keinen Siegeszug im Schillerschen Sinne und erhält auch keine Bestätigung ihres Vorhandenseins. Zusammen mit der Gewissheit um die Bruderliebe zerbricht Theodors geschlossenes Weltbild, er fällt aus dem verbindenden Äther der Aufgehobenheit heraus.

Es genügt bereits, dass ein Individuum diese Sphäre verlässt, um ihr alles umspannendes Gewebe zu zerreißen, ihre Allgemeingültigkeit zu zerstören – vor allem, wenn es sich um den Protagonisten handelt. Sie steht nun nicht mehr als unhinterfragte Beschaffenheit des Schöpfungsordos da, sondern gewinnt den Makel der Kontingenz und Künstlichkeit. Theodor versucht, seinen Mord an Friedrich noch mit Berufung auf biblische Tradition zu rechtfertigen; zuvor schien die Gültigkeit der Naturrechte keinerlei Begründung zu benötigen: „So appellier ich laut und feierlich / An euch, ihr ewigen Gesetze, / Auf die die Welt gegründet ist [...] / [...] „Blut sühnt Blut / Und die Vergeltung ist das Recht!“ so heißt / Eur Ausspruch; – der Hebräer las ihn schon / Am Sinai [...]“ (I, 62f.)

In der ersten Szene des dritten Aktes klagt Theodor:

GOThLAND [...] selbst die Taten seiner [des Menschen] Tugend werden / Zu Freveltaten durch des Schicksals Fügung! (I, 79)

Wie das Meer, / So wird das All von einem Malstrome / Durchströmt, [...] / Gehen denn die Millionen in ihm unter! (I, 80)

Wehe uns, die uns / Der Mutterschoß an diesen Erdball aus – / Geworfen hat, / An diese Klippe in dem Ozean / Der Welten (I, 80)

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

Darauf folgt der Wendepunkt: „Es ist kein Gott“ (I, 81); und ein Wiederaufstieg auf der negativen Seite:

Was / Ist toller als das Leben? Was / Ist toller als die Welt? / Allmächtger Wahnsinn ists, / Der sie erschaffen hat! (Ebd.)

Allmächtige Bosheit also ist es, die / Den Weltkreis lenkt und ihn zerstört! (I, 82)

Ja, Gott / Ist boshaft, und Verzweiflung ist / Der wahre Gottesdienst! (I, 82f.)

Diesen Wiederaufstieg in eine neue Metaphysik der Bosheit begründet Rector aus der Psyche der Figur:

[...] weil er [Gothland] aber andererseits der kruden, von allen idealistischen Schleiern enthüllten Wirklichkeit nicht standhalten kann; weil er die Vorstellung einer radikal entgötterten, kontingenten Welt nicht aushält und deshalb unter einen neuen idealistischen Himmel fliehen muß.¹³

Wir finden einen Hinweis zur Bestätigung des Nicht-Ertragenkönnens z. B. in Theodors Ausspruch: „Licht / Muß ich in diesen nächtgen Zweifeln haben, / Und sollt ich zu der Hölle wandern, um / An ihrer Flamme es mir anzuzünden!“ (I, 35) Diese seelische Grundverfassung Gothlands kann, trotz der intensiven Subjektivität des Stückes, als archetypische, menschliche Disposition angesehen werden: Die Angst, der Wirklichkeit ohne inneren Rückhalt begegnen zu müssen, ohne Gewissheit, in einer überindividuellen Struktur aufgehoben zu sein. Antonio Roselli spricht unter Berufung auf De Martino vom „Wertezentrum einer Kultur“, das eine „integrierende Energie“ bietet, mit welcher eine drohende „Orientierungslosigkeit“¹⁴ abgewendet werden kann. Rosellis Ausführungen beziehen sich stets auf das Ganze einer kulturell geschlossenen Gruppe, für die Gothland hier als repräsentatives Subjekt stehen kann.

2.2 Einbezug der Komödie und anderer Gattungen

Traditionell ist die Tragödie das Vehikel des idealistischen, geschlossenen Weltbildes. Schiller bindet sein idealistisches Konzept durch tragische Konflikte an diese Gattung. Eine solche Weltanschauung kommt für Grabbe ebenso wenig wie die sie transportierende Gattung in Frage, zumindest nicht ohne radikale Umformungen. Wie allgemein bekannt, wird das historische Drama zu Grabbes bevorzugtem Medium. Auch das Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* darf nicht aus dem Betrachtungsrahmen fallen, u. a. aufgrund der von Grabbe selbst bestätigten inneren Verwandtschaft zum *Gothland*¹⁵ und der dem Lustspiel vom Autor explizit eingewirkten „entschiedene[n] Weltansicht“ (I, 214).

Im Vergleich zum *Gothland* ist die Komödie frei von tragischem Pathos; auch ein Protagonist, der seine Subjektivität leidend vor dem Publikum ausgießt¹⁶, kommt dort nicht vor. Die Grausamkeit eines barocken Humors schlägt uns hier unmittelbar entgegen. Es wird geprügelt, zertrümmert, gemordet – und wir lachen. Dieses Lachen enthält bereits die Grundstimmung und „entschiedene Weltansicht“, wie Grabbe in einem Brief an Georg Ferdinand Kettebeil vom 28. Dezember 1827 zugibt: *Scherz, Satire, Ironie* „wird bei Jedem lautes Lachen erregen, doch im Grunde nur ein Lachen der Verzweiflung.“ (V, 195)

2.3 Abkehr von religiösen Bezugssystemen

Als ein Aspekt der Abkehr vom Idealismus demontiert Grabbe, mal mehr mal weniger subtil, religiös bestimmte Weltsysteme. Don Juan: „[...] Denn niemand hilft / So wenig als ein Pfaffe.“ (I, 471) Grabbes Kosmos aus Himmel – Erde – Hölle, vor allem in *Scherz, Satire, Ironie*, setzt sich klar von poetisierten Formen dieses biblischen Weltenbaus ab, welche die Allmacht Gottes als den Welt und Handlung durchströmenden Äther voraussetzen. Explizit tut das der Teufel in *Scherz, Satire, Ironie*:

Es ist doch gut, daß ich mein altes, unfehlbares Schlafmittelchen, Klopstocks Messias, mitgebracht habe! Ich brauche nur drei Verse darin zu lesen, dann bin ich so müde wie der Daus! [...] *Er liest zwei Verse und schläft ein.* (I, 234)

Doch auch an anderen Stellen treffen wir auf solche Klopstock-Seitenhiebe. Im *Messias* und in der Lyrik seiner christlich-biblischen Werkphase bedient sich Klopstock gern des Bildfelds des Wassers, des Fließens oder Strömens, um uns den Schöpfungsvorgang bzw. das Konstrukt der Schöpfung vorstellbar zu machen. Das bekannteste Gedicht aus diesem Umkreis dürfte die *Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens*, später umbenannt in *Die Frühlingsteyer*, sein:

Nicht in den Ozean
 Der Welten alle
 Will ich mich stürzen! (V. 1-3) [...]

 Da aus der Hand des Allmächtigen
 Die grössern Erden quollen,
 Da die Ströme des Lichts
 Rauschten, und Orionen wurden;
 Da rann der Tropfen
 Aus der Hand des Allmächtigen! (V. 14-19)¹⁷

Eine Umwertung der klopstockschen Metaphorik finden wir z. B. in den Worten Gothlands: „Wehe uns, die uns / Der Mutterschoß an diesen Erdball aus- / Geworfen hat, / An diese Klippe in dem Ozean / Der Welten“ (I, 80); oder als Parodie durch Don Juan: „Ein umgestürzter Becher [...] / Umwölbt der Himmel uns“ (I, 443). Warum sollte sich Grabbe nun speziell Klopstock als Zielscheibe wählen, gilt doch seine Kritik den unqualifiziertesten Dichtern seiner Zeit, der „Heringsliteratur“ (I, 226). Die Antwort lautet: In Klopstock greift Grabbe den sprachlichen Gipfel des Erhabenheitspathos an, der den Weltenbau voller Inbrunst und Ernst postuliert.

Obwohl Engel und Teufel vorhanden sind, bilden Gott und der Erlöser eine Leerstelle in *Scherz, Satire, Ironie*, man sucht sie vergebens. In *Don Juan und Faust* erblickt Faust auf seiner Reise durch den Kosmos zwar Engel und Gott, doch fürchten diese sich vor einem drohenden Schatten, der „von außen“ (I, 454) in die Welt fällt. Die göttliche Macht ist begrenzt auf die kleine erdichtete Welt des jeweiligen Bühnenwerkes. Darin offenbart sich wieder die Kontingenz eines möglichen geschlossenen Weltbildes, das einige Subjekte ein- und andere ausschließt bzw. nur für die Bühnenwelt Gültigkeit beanspruchen kann, das Publikum aber nicht erreicht. Dies ist ein Bruch mit der Intention Schillers, von der Bühne aus den Zuschauer zu erheben.

Ergänzend seien aus *Napoleon* die Worte Jouvés angeführt, der aufgrund seiner Perspektive auf die Masse seiner Mitbürger als Grabbes Sprachrohr gelten darf: „Doch was sollten unsre Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel, wie dieser Haufen, Erdentiefen oder Sternenhöhen empören?“ (II, 399) Wenn also himmlische und höllische Reiche tatsächlich existieren, dann ist die Verbindung zu ihnen völlig abgeschnitten.

3. Der Mensch als Triebwesen

Schiller intendiert eine Aufwärtsbewegung des Subjektes, eine Hinführung des Menschen, sowohl Figur wie auch Zuschauer, zu seinen höchsten Vermögen, der

Sphäre der reinen Vernunft und unveränderlichen Moral.¹⁸ So hat „die sittliche Natur eines Menschen zu seiner sinnlichen“¹⁹ in einem überwindenden, beherrschenden Verhältnis zu stehen, und so soll auch „das Gefühl für unsre Individualität entkräftet“²⁰ werden. Bei Grabbe treffen wir das genaue Gegenteil dieser Bewegung an, einen abwärtsgerichteten Bogen. Er zeigt uns die dunklen, tiefen Regionen der Affekte, führt uns zu der Triebhaftigkeit eben als Trieb-Feder der Motive und Handlungen, sowohl des Individuums als auch der Massen. Das Gefühl für die Individualität wird dadurch kaum entkräftet.

Die Dominanz von Trieb und Willen zeigt sich in Grabbes gesamtem Schaffen. Der Gedanke an Schopenhauer drängt sich förmlich auf.²¹ Ein Indiz: Wilhelm Busch war Schopenhauerianer. Es bedarf nicht viel Phantasie, sich z. B. die Szene III, 2 aus *Scherz, Satire, Ironie* als von Wilhelm Busch verfasst oder gezeichnet vorzustellen – „*Der Freiherr Mordax geht spazieren, ihm begegnen dreizehn Schneidergesellen, er macht sich die Serviette vor und schlägt sie sämtlich tot.*“ (I, 263)

Das Thema zeigt sich bei Grabbe anhand verschiedener Aspekte. So wird Liebe mit Sexualität gleichgesetzt und diese wiederum mit Gewalt:

BERDOA Das Höchste? / Aufs Kindermachen läuft's hinaus! – / Was liebt/ Ihr denn am Weib? Etwa den Geist? / [...] / Ihr liebt das Fleisch! (I, 115)

Ich kenne unter / Den Christen gar nicht wen'ge Laffen, die / Im selben Sinn, in welchem sie / Von ihrem Mädchen sprechen, Gott / Die Liebe nennen! (I, 116)

Die Hosensklappe sollte man eher vorm / Gesichte als vorm Bauche tragen. (I, 141)

Auch Faust weiß, „Was Liebe ist, – weiß, daß sie [...] aus dunklem Trieb der Sinn' entsteht.“ (I, 479) In Leonardos Worten in *Nanette und Maria* stellt Roger Nicholls „a cruel undertone to love, an inward connection between passion and hate“ fest. Im *Napoleon* ruft Jouve während der Revolutionsraserei zur Vergewaltigung auf: „Die Gans fällt in Ohnmacht – notzüchtigt sie.“ (III, 385)

Begehren und Besitzenwollen ist zugleich verbunden mit einem Drang des Konsumierens und Zerstörens²²:

FREIHERR Die Liddy ist ein prächtiges Tier und behagt mir superbe! Sie hat, soviel ich von außen sehen kann, ein paar Zitzen, wie kein König! Ich will sie heiraten oder totstechen! (I, 235)

FAUST [...] Was ich wünsche, muß ich haben, oder / Ich schlags zu Trümmern! (I, 494)

Dasselbe verrät sich im *Napoleon* selbst bei der Betrachtung von Blumen:

DIE NICHTE [...] Man möchte die Gräschen ausreißen und küssen, so aller liebste stehen sie da. (II, 355)

Eine weitere Facette ist die Gewalt mit dem Ziel des Kämpfens und Tötenwollens, die alle anderen Emotionen, Rationalisierungen oder moralische Bändigung vertilgt:

ALLE In des Gefechtes Wut und Graus / Ist wahre Freiheit und Gleichheit zu Haus! /
Dort darf man jede Pflicht verachten, / Dort darf man sich im Blute röten, / Dort
darf der Knecht den König töten, / Dort hört man nichts aufs Gnadenflehn.
(I, 150)

BERDOA [...] Du, mächtige Rachsucht, / Bezwing die Krankheit und mach mich
gesund! (I, 21)

In *Hannibal* weiden sich die Scipionen an ihren Grausamkeiten, die sie dem Volk im besiegten Numantia angedeihen lassen. Hinzu kommt eine pervertierte Rationalität der Kriegsführung:

SCIPIO DER JÜNGERE [...] Denn einen halben Frieden lieben wir nicht; er gibt dem
Feinde nur Zeit, sich zum neuen Kriege zu stärken. (III, 104)

Am Rande sei auf das von Grabbe gern gebrauchte Bild des Menschen als Tiger bzw. Bestie hingewiesen:

GOTHLAND [...] ein geschminkter Tiger ist der Mensch! (I, 33)

BERDOA [...] Ich will 'ne Bestie sein! (I, 38)²³

Cowen schreibt zu dieser Metapher: „Darunter lauert der ‚Tiger‘ als Symbol nicht nur des Destruktiven, Mörderischen, Brutalen, Sexuellen, sondern auch des Kulturlosen, Heidnischen, Satanischen, das der Europäer überwunden zu haben glaubt.“²⁴

GOTHLAND Der Mensch / Trägt Adler in dem Haupte / Und steckt mit seinen
Füßen in dem Kote! (I, 81)

Hält man sich nun diesen vielzitierten Ausspruch vor Augen und vergleicht das bisher Festgehaltene mit den Vorstellungen Schillers, dann wird klar, wo der Mensch nach Grabbe zwischen Füßen und Haupt zu verorten ist.

FAUST [...] Vernunft ist rein und klar, / Doch aus dem Herzen steigt der Sturm, / Der
sie verdunkelt (I, 495)

In *Don Juan und Faust* lässt Grabbe den Teufel erklären, was unter dem Kot, abgesehen von dessen übelriechender Materialität, eigentlich zu verstehen ist:

„Der Kot – Ihr nennt ihn Leidenschaft, sei's Geiz, / Sei's Ruhm, sei's Aberglaube, sei es Liebe.“ (I, 464) Das heißt, der Kot markiert tatsächlich in Grabbes Vorstellung das untere Ende der Skala der menschlichen Vermögen und bezeichnet dasselbe wie Schillers „Naturkräfte“.

4. Die Schranken der Wirklichkeit – Gegensätze und Zirkel

Die Äußerungen von Grabbes Figuren, um die es im Folgenden geht, sind entweder ganz auf ihre jeweilige konkrete Situation und ihren Zustand bezogen oder präsentieren sich zumindest formal als situationsunabhängige Sentenzen. Sie deuten auf einen bestimmten Seinszustand des Menschen hin, sowohl in erkenntnistheoretischer als auch metaphysischer Hinsicht. Wenn Welterklärungs-systeme, die z. B. auf transzendenten Ursachen und Bedeutungen beruhen, wegfallen, ist der Mensch mit der harten, materiellen Wirklichkeit konfrontiert, die er nicht mehr über rationalistische, religiöse oder wie auch immer geartete Umwege durchdringen kann. Er läuft mit dem Kopf gegen eine Wand.

In der „Appellstruktur der Texte“ spricht Wolfgang Iser über den Hang des Lesers, „die fiktionalen Risiken der Texte mitzumachen, die eigenen Sicherheiten zu verlassen, um in andere Denk- und Verhaltensweisen einzutreten, die keineswegs erbaulicher Natur sein müssen [...], ohne in die Konsequenzen verstrickt zu sein.“²⁵ Analog schreibt Antonio Roselli, „dass die Literatur den Welt- und Selbstverlust durch dessen Inszenierung evozieren und zugleich bändigen, das Subjekt also einer simulierten Gefahrensituation aussetzen kann“²⁶ Grabbe macht es uns dabei durch seine Art der Darstellung nicht einfach, die Distanz zu wahren. Die Situationen, in denen folgende Äußerungen fallen, sind derartig plastisch, unmittelbar und intensiv erlebbar gestaltet, dass die vierte Wand keine Substanz zu besitzen scheint, wie für Mordax und Wernthal: „*Der Freiherr und der Herr von Wernthal klettern in das Orchester*“ (I, 270); oder für den Autor selbst: „*Grabbe tritt herein mit einer brennenden Laterne.*“ (I, 273)

Figuren, die versuchen, Klarheit zu erlangen, nach einem Höheren streben, scheitern, weil sie stets auf Zirkel treffen, besser gesagt: sich als in Zirkeln gefangen erkennen. Hier trifft Walter Höllers Bild des Karussells vollkommen zu.²⁷ Dem Menschen eröffnet sich eine Ausweglosigkeit. Die Reaktion hierauf kann nur tiefste Verzweiflung und metaphysischer Pessimismus sein, doch pflanzt uns Grabbe nur den Keim dieser emotionalen Konsequenz ein, denn die Situationen sind so gestaltet, dass die Erkenntnis der Figuren nicht aus dem gegenwärtigen Augenblick heraustritt und zu einem allgemeinen Lebensgefühl wird. Selbst Gothland, wie oben beschrieben, schraubt sich krampfhaft durch die verschiedenen idealistischen Weltbilder hindurch. Doch eben die Unerreichbarkeit eines himmlisch-Höchsten liegt all diesen Momenten zugrunde.

Zu dem Thema gehört ebenso das Zusammenstoßen von Gegensätzen. Sie prallen entweder gegeneinander oder werden rhetorisch ineinander aufgelöst. Ein sehr anschauliches Bild bietet die Mimik:

GOTHLAND Bin ich nicht ruhig?

BERDOA Ruhig? Ja, / Sehr ruhig; / Nur flechtet Ihr die Zähne gräßlich durch- / Einander [...]! (I, 131)

Der offene Widerspruch von Theodors Aussage und dem, was sein Körper zeigt ist bereits ein Gegensatz, die Zähne verbildlichen eine Vielzahl von Gegensätzen, die schmerzhaft gegeneinander mahlen, und doch nicht gelöst werden können, solange die behauptete Ruhe sie nicht tatsächlich wieder auseinanderhält. Eine Entsprechung zu Theodors Körpers findet sich in seiner Psyche: „Ich bin ein Haufe von zusammen- / Gesperrten Tigern, die einander / Auffressen! (I, 131) Hier sind es innere Gegensätze, die ebenfalls keine Aufhebung im Subjekt erfahren und es durch diese gewaltsame Reibung innerlich zu zerstören drohen.

Die Bedeutungslosigkeit der Ewigkeit im Gegensatz zur vollen Wirklichkeit des gegenwärtigen Momentes formuliert Faust mit der Wendung: „das Jahr ist kurz und lang / Die Stunde.“ (I, 478) Der Schatten, der Engel und selbst Gott erstarren lässt, kann der Teufel nur durch das Herausstellen von Gegensätzlichkeit sprachlich erfassen:

DER RITTER *zitternd und verwirrt* Ein Schatten – Nun, ich glaube – dieser Schatten / (Vielleicht auch nur ein allzuhelles Licht). (I, 454)

Als reine Redefigur, ein Spiel mit Gegensätzen, erscheint folgende Passage aus *Napoleon*, doch bei genauerer Betrachtung thematisiert sie die Absage an eine Aufklärung im Schillerschen Sinn. Die Vernunft ist im wahrsten Sinne des Wortes zum Schlacht-Ruf geworden. Alle klaren Distinktionen eines vernünftigen, christlich-moralischen Weltbildes verschwinden durch ein Ineinanderwerfen der Gegensätze.

VORSTÄDTER VON ST. ANTOINE Hoch die Vernunft!

ANDERE Die Hölle mit ihr!

WIEDER ANDERE Und der Himmel breche zusammen!

NOCH ANDERE Der Teufel soll Gott sein!

ALLE Das soll er, er ist ein braver Ker! (II, 380)

Zudem deutet die Passage einerseits auf die zerstörerische Triebnatur des Menschen, andererseits darauf, dass es sich bei der idealistischen Vorstellung von der Regentschaft einer himmlischen, allen Individuen innewohnenden Vernunft,

um reine Phantasie handelt. Die Menschen, besonders als Masse, können sie aufgrund ihrer Natur nicht verwirklichen. Im Revolutionsgemetzel und der darauf folgenden Schreckensherrschaft, die wieder in eine Monarchie umschlägt, zeigt sich, dass es sich um ein unnatürliches System handelt, welches das Gegenteil des eigentlich intendierten bewirkt.

Betrachten wir noch einmal einige Passagen, die zentral das Kreisen, das Gefangensein jedes Einzelnen in Zirkelbewegungen thematisieren. Das ergebnislose Kreiseln um Nichts demonstriert der Dichter Rattengift: „Eben über den Gedanken, daß ich keinen Gedanken finden kann, will ich ein Sonett machen, und wahrhaftig dieser Gedanke über die Gedankenlosigkeit, ist der genialste Gedanke, der mir nur einfallen konnte!“ (II, 239) Die existenzielle Gefangenschaft in dieser Welt führt die Sterbesequenz in *Hannibal* vor:

HANNIBAL Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin. – Trink!
 TURNU *nachdem er getrunken* [...] Teufel, was wird? Dreh ich mich um die Welt, oder
 die Welt sich um mich? Ich schwitze, und [...] es – ist heißes Eis [...] *Stirbt*
 HANNIBAL Du hast überwunden. (III, 153)

Das Kreisen findet sich hier in einer Klammer. In der Mitte erlebt Turnu das Sterben als schwindelnde Drehbewegung von Ich und Welt sowie gegensätzliche Extreme körperlichen Empfindens. Eingerahmt wird diese Todeserfahrung von Hannibals Negation, diese Welt verlassen zu können und seiner Behauptung, sie überwunden zu haben. Von allen historischen Dramen Grabbes drückt vielleicht *Napoleon* am besten aus, dass es sich bei historischen Prozessen nicht um Fortschrittsbewegungen handelt, sondern nur wieder um ein Karussell:

DIE DAME Diese Akte wird die Revolution beendigen.
 JOUVE Auf das Ende Madame folgt stets wieder ein Anfang. (II, 398)

Der Anfang ist natürlich kein Aufbruch zu etwas Besserem, sondern „der alte Brei in neuen Schüsseln“ (II, 398). Dieses Geschichtskarussell nimmt auch Barbarossa im Gedicht *Friedrich der Rothbart* wahr: „Frankreich besiegt / Dein Deutschland!“ / Er: / „Das kehrt sich wieder um, / Wie alles [...]“ (IV, 349)

Als Erweiterung der Formel Gothlands von den Füßen im Kote und den Adlern im Haupte kann der Schlagabtausch zwischen Don Juan und Faust gesehen werden. Zugleich charakterisiert er den Daseinszustand des Menschen als nicht auflösbares, dialektisches Rotieren:

DON JUAN [...] Wozu übermenschlich, / Wenn du ein Mensch bleibst?
 FAUST Wozu Mensch, / Wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst? (I, 485)

Dem Menschen wohnt das Streben nach einer über seinen natürlichen Grenzen liegenden Verwirklichung inne. Doch er muss erkennen, dass er mit seinen Füßen im Kote steckenbleibt und das Höhere, welches ein Übersteigen der natürlichen Grenzen des Selbst bedeutet, als illusionäre Ideen – „Adler in dem Haupte“ – begreifen.

All diese Aspekte sind Ausdruck derselben Sache. Dort, wo ein Vorankommen erstrebt wird, stößt man auf die kreisförmigen Gitterstäbe der Realität. In entsprechenden Bildern gestaltet sich Don Juans und Leporellos Reise zu Fausts Schloss:

LEPORELLO Mein Gott, so seht doch nur! Wir ließen schon / Die letzten Wolken
hinter uns zurück, und stets / Wächst noch des Berges Gipfel hoch und höher! /
Wenn man hinauf sieht, ists, als drehte / Die Welt sich wie ein Eimer um, als ob /
Die Höhe, Tiefe würd, als könnt ich in / Den Himmel fallen! (I, 482)

Die dialektischen Kreise seines Verhängnisses entdeckt ein Freiwilliger im preußischen Feldlager bei Ligny:

BERLINER [...] O hätte meine Mutter mir bei sich behalten, mir nie geboren, ich
brauchte doch nicht zu sterben, – oder wär ich doch kein Freiwilliger gewor-
den – Ach, der mußst ich werden, sonst hätten sie mir unfreiwillig dazu gemacht!
(II, 407)

Am grellsten tritt die Gefangenschaft in Zirkeln in *Scherz, Satire, Ironie* und in der *Hermannsschlacht* hervor. Die Figuren befinden sich dabei im Zustand höchster Trunkenheit. Durch die komische Gestaltung der Situationen zielen sie nicht auf gravitatische Belehrung des Zuschauers, sondern werden ihn das Gesagte vielmehr im ersten Moment als reinen Scherz wahrnehmen lassen – ein *Scherz mit tieferer Bedeutung*.

MOLLFELS Wehe, Wehe! ich fürchte, daß ich vom Tische falle!
SCHULMEISTER Da ist freilich nichts zu raten, als daß du daraufsteigst!
MOLLFELS *steigt auf den Tisch, damit er nicht herunterfällt, und fällt herunter*
SCHULMEISTER O Schicksal, Schicksal, unerflehliches Schicksal! Keine menschliche
Klugheit vermag dir vorzubeugen, kein Sterblicher dir zu entrinnen! Ohngeachtet
Mollfels auf den Tisch klettert, muß er dennoch herunterfallen! O du grimmiges,
marmorhartes Untier!²⁸ (I, 263)

Wie im Falle des Berliners geht es auch hier nicht um daserspüren einer altgriechischen Schicksalsmacht; die Abkehr des Dichters vom geschlossenen Weltbild haben wir bereits thematisiert. Eine Formel für die Unmöglichkeit eines in

höhere Sphären reichenden Erkenntnisfortschritts entsteht aus dem Gelage der Germanen in der ersten Nacht der *Hermannsschlacht*:

EIN BRUKTERER [...] Leg dich vors Spundloch. Du sollst spüren wie's dir daraus zu Kopf steigt.

DER TENKTERER *schlüpft aus dem Spundloch* Ich spür und spüre, und möchte bis auf den Grund spüren, doch das geht nicht. *Er liegt besinnungslos da.* (III, 359)

Es sei angemerkt, dass nicht nur in diesen beiden Passagen Grabbe eine lapidare Regieanweisung nutzt, um den „Scherz“ zu vervollkommen und abzurunden.

Die absurd und komisch anmutende Art der Vermittlung macht die Gehalte nur noch eingängiger. Hat Grabbe womöglich einen eigenen aufklärerischen Impetus?

4.1 Konstruktiver Zynismus

Die Erkenntnis der großen Ausweglosigkeit müsste zu Lähmung und Stillstand führen. Roselli beschreibt die Handlungsfähigkeit als „konstitutives Element des menschlichen Daseins.“²⁹ Bei Theodor Gothland münde das in Fehlen von „übergeordnete[n] Begründungsrahmen“, sprich: eines geschlossenen Weltbildes, aus dem das Subjekt seine Handlungsprinzipien gewinnt, in die Unfähigkeit zum Handeln. Ebenso sieht Rector bei Gothland „das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen einem guten und einem bösen Prinzip, die beide soweit zum Extrem verabsolutiert sind, daß sie nicht auf die Wirklichkeit auftreffen und ihn gleichermaßen realitätsuntüchtig machen.“³⁰ Aber das Hinabführen auf den harten Boden der Realität, das Grabbe in seinen Werken vornimmt, bedeutet nicht notwendig ein Erstarren. Im Gegenteil sind es die falschen, d. h. unnatürlichen, menschengemachten Systeme und Idealismen, die Stagnation und Stasis erzeugen. Das Thema des „Systems“ ist mehrfach Gegenstand der Grabbe-Forschung gewesen und wird weiter unten behandelt.

Welche Haltung ist nun einem solchen Weltgefühl gemäß? Das Bewusstsein von der Beschaffenheit der Welt als eines metaphysischen Gefängnisses und ihrer Bewohner als triebhafte Kreaturen ohne die Möglichkeit, ein höheres Gutes zu erkennen oder ein solches in der sozialen Sphäre verwirklichen zu können, böte sicherlich eine plausible Begründung für Nihilismus. Die These, Grabbe zeige in seinem Werk eine nihilistisch und rein pessimistisch geformte Welt, ist oft vertreten worden und nach Höllerer zu einer „bequemen Formel“³¹ geronnen. Wir wollen aber annehmen, dass sein Werk den Totpunkt des Nihilismus zwar erreicht, aber die Kraft und Ausrichtung besitzt, ihn wieder zu verlassen. Das geschilderte Weltgefühl löst gewiss Verzweiflung aus. Nachdem der Leser

oder Zuschauer durch Gothlands Verzweiflungszustände gezerzt wurde, erhebt Grabbe ab *Scherz*, *Satire*, *Ironie* diese Weltsicht zur objektiven Perspektive.³² Das „Lachen der Verzweiflung“ drückt eine bestimmte Form von Humor aus, die Grabbe aus seinem eigenen Leben bezog.³³ Cowen findet in allen Dramen Grabbes „einen, wenn auch manchmal bitteren, Humor [...], und zwar meist als Negation des Ideals.“³⁴ Damit wäre Grabbe als Zyniker zu charakterisieren.

Schon Tieck wirft Grabbe im *Gothland* einen Zynismus vor, „der alles im Menschen tief unter das Tier hinabwirft und dadurch die Lüge vernichten will“ (I, 4) und setzt dagegen: „die Wahrheit unsers Seins, das Echte, Göttliche, liegt in einer unsichtbaren Region, die ich so wenig mit meinen Händen aufbauen als zerstören kann.“ (I, 4) Tieck spricht von einer konstruktiven, decouvrierenden Funktion des Zynismus. Der Abbau von Idealismen und verklärenden Vorstellungen ist genau das, was wir bei Grabbe vorfinden. Der Vorwurf Tiecks, Grabbes Zynismus wäre reiner Selbstzweck und dadurch verfehle das Werk „die Wahrheit unsers Seins“, zeigt Tieck als den romantischen Idealisten, dessen poetische Welt mit derjenigen Grabbes inkommensurabel ist. Die Struktur von Gegensätzlichkeit und Kreisförmigkeit prägt auch Grabbes Vorstellung von der Beschaffenheit seines Humors. Bezüglich des *Hannibal* schreibt er am 3. Februar 1835 an Immermann: „Wie eng hängt das Lustige mit dem Ernstesten zusammen.“ (VI, 150) Im *Hannibal* selbst sagt Scipio der Ältere zum Dichter Terenz: „Eh, Freigelassener, was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden.“ (III, 104)

5. Umschlag ins Gegenteil

Unterstellte man Grabbe und seiner poetischen Welt einen hoffnungslosen Nihilismus, bedeutete dies ein Verharren im Gefühl einer universellen Aporie sowie einen bloß destruktiven Zynismus. Bestätigung für diese These bietet Grabbe selbst, indem er Möglichkeiten einer Aufstiegsbewegung eröffnet, diese aber wieder ins Gegenteil umschlagen und so Hoffnungen in die Verzweiflung zurückstürzen lässt. Dabei sind es jeweils beide Pole im Menschen, die den Absturz verursachen: das Unten der niederen Regionen von Trieben und Affekten, ebenso wie das Oben, die Vernunft selbst.

5.1 Die Preußen

Ein Tableau subjektiv getragener Herzenswärme und Freundschaft findet man im Feldlager der Preußen:

DER ANDERE BERLINER [...] Wer denkt an Rang und Titel, wenn der Korse mit seinen Horden hereinbricht [...]. Ich bin Freiwilliger und Gemeiner wie du. (II, 408)

MAJOR Wer fiele nicht gern für einen Herrscher, so ritterlich, gerecht und edel als Er? [...] Kinder, noch einmal wechselseitig die Hand – Männerfreundschaft in der Lust wie in dem Kampf [...] Ihr verbeißt Tränen – Laßt sie rinnen – sie fließen edlen Abschiedsgefühlen [...] in Sturm und Not, unter Kanonenkugeln und unter Friedenssonnen, vor dem Trauungsaltar und vor dem Grabeshügel, brenne in unseren Brüsten im ersten Glanze stets der Name eines jeden von uns [...] „Die Toten sollen leben“, und mit ihnen der, welcher es schrieb: der erhabene, wetterleuchtende Schiller! (II, 413)

Das aufleuchtende Ideal von Freundschaft und Gleichstellung hinsichtlich Rang und Herkunft besteht aber nur für die Dauer des einen Abends. Es endet jäh auf der *Heerstraße in der Gegend von Wavre*, wo man buchstäblich mit den Füßen im Dreck steckt.³⁵ Hier zerstreiten sich der Berliner Freiwillige und dessen Jugendfreund, der Halbjude Ephraim. Der Berliner provoziert seinen Freund und Kameraden aufs Blut und verweist nach dessen schrecklichen Tod in seinen Worten des Bedauerns wieder auf weltanschaulich-melancholische Gegensätzlichkeit:

EPHRAIM Du Hund, wenn ich auch bin ein Jude, bin ich doch auch ein Bürger und ein Berliner Freiwilliger wie du – da! *Er gibt dem Berliner eine gewaltige Ohrfeige. Der Berliner will sie ihm grade wiedergeben, als eine Kanonenkugel dem Ephraim den Kopf abreißt*

BERLINER [...] Ephrim, warst doch ein guter Kerl – Bist ja tot! (II, 435)

Ex negativo gelangt man aus diesem letzten Ausspruch zur Bestätigung des schon beschriebenen Menschenbildes: Der Mensch ist schlecht, so lange er lebt. Ergänzend kann hier *Gotthland* herangezogen werden:

CÄCILIA [...] Die Wirklichkeit, und wäre sie / Die glücklichste, ist rau! Erst das vergangne ist / Das wahre Glück! (I, 157)

Außerdem wird im preußischen Feldlager kurzzeitig das Ideal des Verhältnisses von Herrscher und Untertan belebt:

MAJOR Wer fiele nicht gern für einen Herrscher, so ritterlich, gerecht und edel als Er?
SECHSTER JÄGER Ja, Napoleon ist [...] riesengroß, – aber er ist es nur für sich [...] – unser König ist es für alle. (II, 412)

Dieser Vision setzt schließlich Napoleon selbst in seiner Zukunftsschau die gegenteilige Wirklichkeit entgegen:

NAPOLEON Statt eines großen Tyrannen [...] werden sie bald tausend kleine besitzen, [...] statt der goldnen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tand (II, 457).

Hinter der pseudo-mittelalterlichen, feudalistischen Weltordnung aus Lug und Tand lauern und gären „die Wogen der Revolution und meines Kaisertumes“ (II, 458).

5.2 *Das wahre Gesicht der Revolution*

Die Französische Revolution als Aufbegehren gegen ein repressives Herrschaftssystem trägt die Hoffnung auf dauerhafte Verbesserung der Verhältnisse in sich. In einem Kreisbogen führt sie über Jakobinerterror und Guillotine zurück zur Monarchie und zur nächsten Revolution. Die hohen Erwartungen der Aufklärer an die Revolution erfuhren tiefe Enttäuschung. Anstatt der Verwirklichung des Höchsten im Menschen, zeigt uns Grabbe den Abstieg in die dunkelsten Niederungen der menschlichen Affekte, welche in der Masse zutage treten. Die Wiedervereinigung der Revolutionsmenge auf dem Pariser *Grèveplatz in der Nähe der Laterne* steigert sich nach anfänglicher Aufbruchsstimmung zu bacchantischer Raserei:

VORSTÄDTER UND ANDERES VOLK 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)

Die Menge feiert neben der Vernunft den Teufel als neuen Gott. Man erinnere sich, dass der Teufel in *Scherz, Satire, Ironie* zugibt, „die Französische Revolution, ein Trauerspiel in vierzehn Jahren“ (I, 241) hervorgebracht zu haben. Und wie ein Teufel schreitet der Repräsentant dieser dunklen Seite der Revolution³⁶, Jouve, der Menge voran: „wieder an der Spitze, eine ellenhohe rote Mütze auf dem Kopfe.“ (II, 380) Entsprechend Napoleons Warnung am Ende des Stückes, die Revolution lauere hinter dem künstlichen Schein der erzwungenen feudalistischen Lebenswelt, so sehen wir auf dem Grèveplatz eine gespenstische Prozession, die zwanzig Jahre auf ihren Auftritt wartete. Die Jakobinermütze wird zum Symbol der ewig bestehenden, dunklen Triebhaftigkeit der Menge. Wie die Lava eines ausbrechenden Vulkans dringt sie gewaltsam an die Oberfläche. Je stärker die Repression, umso stärker baut sich der Gegendruck auf. Wie Napoleon, so besitzt auch Jouve Einsicht in dieses geschichtsbestimmende Wesen der Massen: „Die Jakobinermützen überdauern am Ende doch alles.“ (II, 384)

5.3 Die pervertierte Vernunft

Auch das Motiv des „Systems“ ist bereits von der Grabbe-Forschung wahrgenommen worden. Dabei handelt es sich um Vernunft-Konstrukte, die die Wirklichkeit ordnen und einen theoretischen wie praktischen Zugriff auf sie erlauben. Systeme sind menschengemacht, d. h. artifizuell und kontingent. Sie bilden einen Ersatz für ein geschlossenes Weltbild, das sich auf transzendente Prinzipien beruft. Daher können sie bei Grabbe keine Zustimmung erfahren. „Das ‚System‘ entfremdet die Menschen von der Natur. Diese Interpretation legt uns Grabbe immer wieder nahe [...]“³⁷ Erneut ist eine Abkehr Grabbes von Schiller erkennbar. Das von der Aufklärung allgemein zum Höchsten erhobene ist die Vernunft. Jedes Individuum sowie die Gesellschaft insgesamt sollte sie in sich verwirklichen. Sie ist der Weg in die goldene Zukunft des sozialen Miteinanders in politischer, rechtlicher, moralischer usw. Hinsicht und führt zu wissenschaftlichem Fortschritt. Bei Grabbe bedeuten Systeme ein „an der Wirklichkeit vorbei“. Sie führen zu nichts Gutem und bedeuten eine Abwärtsbewegung entgegen der von der eigentlich intendierten Richtung, wenn man sie als Korsett den Menschen aufzwingt. Die „vernünftige“ Ordnung in der Natur gerät durcheinander. Der Versuch, einer Vernunfttheorie zu vertrauen, endet in einer Tyrannei und bildet die Grundlage für ein umso hässlicheres Hervorbrechen der dunklen Seiten der menschlichen Natur.

Wir finden Systeme in *Scherz, Satire, Ironie* bei den Naturwissenschaftlern, in deren aufgeklärtes Weltbild der Teufel nicht integrierbar ist³⁸, weshalb sie ihn nicht als solchen erkennen können. Als pervertierte Vernunft präsentieren sich die megalomaneisch-aufklärerischen Phantasien des Schulmeisters:

SCHULMEISTER Wie könnte doch alles verbessert werden! [...] Ferner, was für eine Nutzenanwendung wäre nicht mit dem großen Eichenwalde da drüben vorzunehmen! Wann werden die glücklichen Zeiten der Aufklärung erscheinen, wo man ihn in lauter Schulbänke zerschneidet, diese Schulbänke systematisch geordnet auf den Gefilden umhersetzt, lernbegierige Knäblein und Junggesellen hinzutreibt, und mich zum Direktor des Ganzen kreierte? O, dann würde ich vermittelst eines Luftballons die Abendsonne zu meinem leuchtenden Katheder machen. (I, 247)

Im *Napoleon* ist es der handlungsunfähige König Ludwig, der es vorzieht, Pflanzen nach Linnés Ordnungssystem zu bestimmen (II, 341). König Prusias im *Hannibal* qualifiziert Hannibals Leistungen als Feldherr ab, da in seinen „Schlachten durchaus kein System“ (III, 146) sei. Seine Welt ist durch ein alle Bereiche durchdringendes System bestimmt, das keinen Ausbruch erlaubt: „[...] das System nur ist ewig und nach dieser Richtschnur müssen sich Heere richten, Gedichte ordnen.“ (III, 146) In der *Hermannsschlacht* wird die Systemfrage

laut Brüggemann zum Hauptthema erhoben. Die Germanen revoltieren gegen die Unterdrückung und Zwangszivilisation durch die römischen Besatzer. Die unvereinbaren „Wirklichkeitsinterpretation[en]“³⁹ beider Völker zeigen sich einerseits anhand der verschiedenen Rechtssysteme, andererseits in der rationalisierenden und utilitaristischen „Korsettierung der Natur“⁴⁰ durch die Römer. Aus dem Motivfeld von Stagnation und Erstarrung belegt Brüggemann, dass gerade aufgrund ihrer naturfremden und menschenfeindlichen Rationalität die römische Zivilisation ihrem Untergang entgegensteuert.⁴¹ Das Drama beginnt bereits mit der Tötung eines römischen Soldaten durch seine Kameraden, da dieser zugunsten einer Essenspause dem Marschbefehl zuwiderhandelt.

Schließlich ist die „Geschichte“ selbst ein System, ein Modellkonstrukt, in das der Mensch Sinnhaftigkeit und Kausalität hineininterpretiert, um sie vernünftig erfassbar zu machen.⁴² Schon am Beginn der grabbeschen Werkchronologie sagt Gothland: „Der Mensch erklärt das Gute sich hinein, / Wenn er die Weltgeschichte liest, weil er / Zu feig ist, ihre grause Wahrheit kühn / Sich selber zu gestehn!“ (I, 80f.) So müssen wir mit Grabbe z. B. Hegels in der Geschichte wirkenden Weltgeist bloß als ein weiteres System begreifen.

Durch Gothland macht Grabbe seine Stellung zum Systemthema unmissverständlich deutlich: „Wohl weiß ich es: Nichts steht auf Erden fest; / Der Mensch lehnt sich auf seine Türme, / Und seine Türme stürzen krachend ein –.“ (I, 33) Ohne poetische Verschleierung drückt Grabbe dies noch einmal in *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* aus:

Eine Recension von irgend einem Laffen zusammengeschrieben, ist ihnen oft mehr werth als das recensirte Buch, denn [...] eine Pflanze lernen sie eher aus Linné's System kennen, als in der Natur selbst, denn – sie steht in einem System. Analogisch geht's ihnen grade so bei den Weltbegebenheiten. (IV, 93f.)

Grabbe mokiert sich dabei über seine Zeitgenossen. Schiller und die Aufklärung liegen vor Grabbe. Brüggemann bezieht Grabbes Kritik an derlei Systematisierungen tendenziell auf das erst aufkommende „realistische Zeitalter“.⁴³ Es kann also vermutet werden, dass Grabbe sich gegen einen epochenunabhängigen, kulturhistorischen Prozess auflehnt, der auch unter wechselnden Vorzeichen und Bedingungen ein geschlossenes Weltbild zu bewahren bzw. nach dessen Untergang ein neues zu etablieren versucht. Diese These soll nicht die bestehenden Untersuchungen über Grabbes Verhältnis zu seiner eigenen sozialhistorischen Situation, zu Biedermeier, Restauration und Vormärz, negieren, sondern versucht, die Perspektive zu erweitern und Grabbe nicht als ein zeitgebundenes Epochenphänomen aufzufassen.

6. Drehmoment einer positiven Wende?

Müssen wir am Ende dabei verbleiben, bei Grabbe ein hoffnungsloses Weltbild der Verzweiflung anzutreffen? Es gibt, wie gesagt, genügend Stimmen, die sich dafür ausgesprochen haben.⁴⁴ Auch Cowen sieht in Grabbes Werk keinen Aufstieg aus der Talsohle der Aporien.⁴⁵

Aber neben all den möglichen Irrwegen scheint Grabbe selbst noch an eine aufwärtige Umkehr zu glauben. An Kettembeil schreibt er im Juli 1831:

[...] das jetzige Revolutionsrasen ist weiter nichts als ein nothwendiges Uebel, welches die Menschheit durch Leiden dahin führen wird, daß Jeder einsieht, es gibt nur ein Glück, und das ist sich selbst zu reformiren und klug genug zu seyn, um völlig edel zu seyn. Dann finden sich Staats- und Familien-Verhältnisse von selbst. (V, 345)

Ergänzend heißt es im Gedicht *Friedrich der Rothbart*: „Doch nie sind Gott und Mensch und Welt des Glückes werth, / So lang Keiner sich selbst bekehrt!“ (IV, 349)

Leippe nimmt die Briefstelle zum Beleg seiner Behauptung, Grabbe habe sich „im Laufe seines Lebens zunehmend als Monarchist“⁴⁶ gefühlt. Dieser Ansicht sei hier widersprochen. Die Monarchie-bejahende Vorstellung eines verklärten Königthums durch die Preußen wird am Ende des *Napoleon* demontiert. Grabbe hatte anderes im Sinn. Obwohl die Gedanken dieser beiden Fundstellen kein explizites Fortdenken oder Ausformulieren erfahren, deuten sie dennoch darauf hin, dass Grabbe mehr als nur das Aufzeigen des „Abgrunds“ im Sinn hatte. Die Absichten des decouvrierenden Zynismus wurden bereits angedeutet.

Neben dem Zynismus wirft Tieck Grabbe einen „unpoetischen Materialismus“ (I, 4) vor. Materialismus – ja. Unpoetisch? Nein. Denn genau das tut Grabbe in seinen Dramen: Er „entkleidet“ die Wirklichkeit, durchaus poetisch, von den sie verschleiernden Idealismen jeglicher Art. Er bringt uns auf den harten Boden der Realität zurück, hält uns einen (Zerr-)Spiegel vor, der zeigt, wie wir uns nicht gerne sehen wollen. Er zeigt uns, dass ein rein vernunftbestimmtes Leben, das den Rest der menschlichen Natur ignoriert, zum Gegenteil von Harmonie oder Glückseligkeit führt. Ein Unterdrücken der Natur mündet in zerstörerischer Entladung des Gegendrucks. Verfolgt also Schiller das Ziel, dass die Menschen „durch eine allwebende Sympathie verbrüderet, in Ein Geschlecht wieder aufgelöst, [...] ihrem himmlischen Ursprung sich nähern“⁴⁷, dann wählt er den falschen Weg. Grabbe verweist uns von den Adlern im Haupte aus nach unten, um uns die Basis zu entschleiern, von der aus eine Harmonie, ein Ausgleich von Höhen und Tiefen des menschlichen Wesens, überhaupt erst möglich ist. Er schafft, mit Kant gesprochen, die Bedingung der Möglichkeit. Keine radikal rationalen Systeme erheben nachhaltig die menschliche Gemeinschaft. Dies geschieht, wenn überhaupt, nur

durch Erkenntnis und Einbeziehung der ganzen Wesensnatur. Der Mensch kann seine natürlichen Grenzen nicht übersteigen. Versucht er es, stürzt er sich selbst und andere ins Unglück. Der Ritter sagt: „Kraft und Dauer wohnen / Nur in Begrenzungen.“ (I, 475) Hierin liegt das potenzielle positive Moment von Grabbes Materialismus, nämlich den Weg zu ebnen für einen echten Fortschritt einer Kultur zu einer Lebensweise, in der die Individuen innerlich und äußerlich frei sind. JOUVE: „Nun, meine Dame, lassen Sie die Herren den Himmel betrachten, – wir kommen auf der Erde desto weiter.“ (II, 397)

Es mag eingewandt werden, dass dies eine Umetikettierung Grabbes vom Nihilisten zum Anarchisten bedeute. Angesichts des Bildes vom Menschen als Bestie, Trieb- und Gewaltwesen, das uns Grabbe liefert, liegt eine solche Vermutung nahe. Dem entgegen soll Grabbe ein durchaus optimistischer Glaube an seine Mitmenschen nicht abgesprochen werden.

6.1 Eine Revision der „Hermannsschlacht“

Der Mensch, so wollen wir Grabbe unterstellen, ist nicht von Natur aus böse. Die Natur selbst ist es nicht, auch wenn Gothland eine „Allmächtige Bosheit [...], die / Den Weltkreis lenkt“ (I, 82) zu sehen glaubt. In Freiheit verwirklicht der Mensch ein friedliches Miteinander, das nicht erzwungen ist. Darin mag die Bedeutung des „sich selbst Reformierens“ bzw. „sich selbst Bekehrens“ gesehen werden, als eine Selbstbefreiung von Zwängen und menschengemachter Wirklichkeitsferne. Der einfache Bauer hat einen Blick auf das Wesen der Dinge, der viel weniger verstellt ist als derjenige der systematischen Philosophen:

TEUFEL [...] So hatte neulich meine Großmutter, als sie die sonderbare Grille bekam, das Wesen der Tugend einzusehen, sich die beiden Philosophen Kant und Aristoteles auf die Nase gesetzt; da es ihr aber dadurch nur immer dunkler vor den Augen wurde, so machte sie sich statt dessen eine Lorgnette aus zwei pommerschen Bauern, und konnte nun so deutlich sehen, als sie nur wollte. (I, 242f.)

An diesem Punkt lohnt ein Blick auf die *Hermannsschlacht*. Grabbes Germanen leben in einem systemfreien Zustand. Das schließt den intellektuellen Zugriff auf ihre Umwelt, aber auch sie selbst als von Natur aus triebhafte Wesen ein. Unvermeidlich bedeutet diese Annahme einen Rückgriff auf Deutungen der *Hermannsschlacht* als Gesellschaftsutopie, doch behält sie die bisherigen Ergebnisse im Bewusstsein: Der Mensch ist ein animalisches Wesen, das seinen Willen verfolgt und Gewalt ausübt. Gewalt ist ein Rausch, dem der Einzelne verfällt, sobald eine entsprechende Triebkraft gegeben ist. Eine transzendente Moral gibt es im Grabbe-Kosmos nicht, sie zöge nur wieder ein artifizielles System

nach sich. Die Germanen verfallen am Ende in einen Gewaltrausch aus Rache. Man hat sie derartig stark gereizt und ihrer Wesensnatur entfremdet, dass sich ihr Sieg auf der individuellen Ebene in Gewaltexzesse steigert.⁴⁸ Danach sind die gereizten Affekte befriedigt, die Harmonie wiederhergestellt – auf weitere Eroberungsfeldzüge verzichtet man zugunsten der Siegesmahlzeit. Verallgemeinert ausgedrückt, kennt der Lebenswandel von Grabbes Germanen kein Streben nach Umwälzungen und zivilisatorischem oder wissenschaftlichem Fortschritt. Es gibt keine Wahrnehmung einer Historie, deren Verlauf Verzweigung, Pessimismus oder Nihilismus auslösen könnte.

Eine Neuformulierung der These einer Natur- oder Gesellschaftsutopie bedeutet also ein Leben gemäß der eigenen Wesensnatur, das durch freie Entfaltung – auch in der Gemeinschaft – nicht in alles zerstörenden Trieb- bzw. Gewalthandlungen sich entladen muss. In einer freien Welt ist das Leben zwar hart, aber es ermöglicht z. B. das Entstehen natürlicher Freundschaft,⁴⁹ anstatt künstlicher Kameradschaft. Thusnelda bringt es auf den Punkt:

VARUS Du bist so hart als mild.

THUSNELDA [...] Um uns: die raue, karge Natur voll Sand und Wald, die uns zwingt, das Geringste zu beachten [...]. In uns: das Herz, welches auch starr und streng sein sollte, und doch oft weichliche Gefühle nicht zu unterdrücken vermag.⁵⁰ (III, 326f.)

Würde diese Natürlichkeit in eine bestimmte Richtung gezwungen, durch rationale Begrifflichkeiten ins Abstrakte enthoben oder durch einen philosophischen Unterbau „erklärt“ (und das hieße: ver-klärt), fände eine idealistische oder auch ideologische Pervertierung statt, die unausweichlich wieder „im Dreck“ endet. Hermann bringt aus seiner in Rom erworbenen Bildung einen solchen Impetus mit, doch seine Landsleute holen ihn auf den Boden ihrer Realität zurück. Sie verstehen das Abstraktum „Deutschland“ nicht und empfinden keinerlei Motivation, in dessen Namen zu kämpfen.⁵¹ Eben so wenig sehen sie einen Grund, nach dem Sieg über die verhassten Besatzer ihrerseits einen Feldzug zu beginnen:

VIELE IM VOLK Was geht uns Rom an. Wir haben seine Soldaten und Schreiber jetzt vom Halse. Wir können nun ruhig nach Hause gehen und da bleiben. (III, 376)

Hermann seinerseits fügt sich der Art seiner Landsleute, kann sie so zum Sieg führen und sich am Ende einem einsamen Schicksal entziehen – obwohl er vermutlich den inneren, intellektuellen Bruch mit der germanischen Lebenswelt nicht völlig überwinden wird. Die „Naturwirklichkeit“⁵² lässt sich in keiner Weise zwingen oder verändern. Versucht man es doch, sei es auch mit den besten Absichten, kommt es zu einer natürlichen Gegenreaktion. Diese Ausführungen sind

nicht misszuverstehen als Plädoyer für die überkommene Interpretation und Instrumentalisierung der *Hermannsschlacht* als „Werk heldischen Geistes, ringenden Führertums, Abbild urdeutschen Wesens“⁵³ usw. und die Stilisierung Grabbes zum „völkische[n] Visionär“⁵⁴. Mit Dichtung verhält es sich wie mit der Natur – sie lässt sich durch Deutungssysteme nicht in ihrem Wesenskern verändern. Ebenso mag man, unseren bisherigen Überlegungen zu Grabbes Werk folgend, zu einer neuen Ansicht des Ausspruchs von Kaiser Augustus über die „freien, wie ihre Eichen auf ihrem Boden eingewurzelten Germanen“ (III, 380) gelangen. In der Utopie verbindet sich die freie Entfaltung mit einer ebenso freien Beschränkung auf den Umkreis der eigenen Grenzen. Bereits in *Don Juan und Faust* spricht der Teufel diesen Gedanken aus: „Kraft und Dauer wohnen / Nur in Begrenzungen.“ (I, 475)

Ein ausgeglichenes Leben in einem von Widersprüchen, Gegensätzen und Zirkeln bestimmten Dasein scheint unmöglich, doch zeigt uns Grabbe am Ende seines Lebens⁵⁵ in seinem letzten Drama die Ahnung einer rückwärtsgewandten Utopie, über der gleichzeitig ein spöttisches Lächeln über die lippischen Germanen schwebt.

Bei den Germanen treffen wir eine statische Sphäre an. In Manfred Schneiders Worten „verkörpern [sie] in *naiver* Form und jederzeit die [...] verklarte Einheit und *Familiarität* der Menschen“⁵⁶: „In dieser guten idyllischen Welt ist die [...] angestrebte Wirklichkeit [...] in ihrer sozialen Qualität, als utopische Gemeinschaft, ständiger Besitz.“⁵⁷ Insofern ist Schneider also recht zu geben, als dass weder unter ihnen noch unter den Römern ein Prozess „idealistischer Destruktion“ o. ä. stattfindet und in dieser Hinsicht „der Drang zur Harmonisierung, sei er echt oder erzwungen, keine Spannungen mehr erzeugt.“⁵⁸

Es ist trefflich darüber gestritten worden, ob die *Hermannsschlacht* einen Fort- oder Rückschritt im literarischen Schaffen Grabbes markiert, zu einer dramatischen Fehlkonstruktion oder zum kreativen Gipfelpunkt des Gesamtwerks erklärt werden kann. Schneider spricht vom „Mißlingen der *Hermannsschlacht*-Konzeption“⁵⁹ So sieht er z. B. in dem Versuch, eine Naturidylle darzustellen, ein Scheitern Grabbes, da diese als Vorstellung „wirkungslose Rhetorik“ bleibe und nicht „in einem Handlungsgefüge“⁶⁰ sich realisiere. Doch darin muss nicht zwingend eine dichterische Schwäche gesehen werden. Vielmehr besteht die Idylle im beschriebenen Ausgleich und in der Freiheit in und mit der Natur. Schneider belegt seine Kritik mit den Anrufungen Hermanns an die Landschaft seines Heimatlandes, die er darin personifiziert und animiert. Seine Worte finden keine Entsprechung in der Wirklichkeit, ebenso wenig, wie der gelegentlich genannte Gott Wodan eine Wirksamkeit besitzt. Und das kann kaum als Fehlleistung Grabbes gewertet werden, denn hätte er eine Form von Animismus, Pantheismus oder dergleichen in diese Idylle eingeführt, dann hätte er mit allem gebrochen, was er in den vorherigen Dramen auf- oder besser: abgebaut hat. Das Thema

Erstarrung und Befreiung ist Brüggemann zufolge aber das Hauptthema der *Hermannsschlacht*. Brüggemann sieht dabei einen Erlösungsprozess, den Grabbe aus der verfahrenen Situation mit seiner Ehefrau sowie dem in mehrfacher Hinsicht erstarrten gesellschaftlichen Klima seiner Zeit in das Drama hineinimaginiert.

Blicken wir noch einmal vergleichend auf *Don Juan und Faust*. Don Juan erkennt das Ehe-Verhältnis, in das Donna Anna mit Don Octavio eintreten soll, als einen Käfig aus Etikette, höfischer Lebensart und Zwängen, die einem in der spanischen Kultur hochkultivierten Ehrbegriff entspringen. (Vgl. I, 418ff.) Der starre Ehrbegriff ist es, durch den Don Juan seinen Rivalen Don Octavio und den alten Don Gusman mit Leichtigkeit ins tödliche Duell zieht. Begriffliche, d. h. rationale Konstrukte, die den Menschen bestimmen, sind ihm Spiel- und Werkzeug. Glückseligkeit ist für ihn nur ohne solche Beschränkungen zu erlangen: Don Juan: „[...] O Worte! Worte! Ach, nur da, / Wo Küsse euch erstickten, lebt sich selig!“ (I, 424) Die Tat hat für ihn den unbedingten Vorrang: „Schlecht / Und unnütz tönt das Wort zum Schall des Stahls.“ (I, 470) Die Verwerflichkeit seines Charakters besteht in der Zügellosigkeit und Skrupellosigkeit. Er bildet damit einen Gegenentwurf zur freien und harmonischen Lebensweise der Germanen. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass Grabbe sich hier einer tradierten Figur annimmt, die in ihrem Wesen nicht veränderbar ist: „Was / Ich bin, das bleib ich! Bin ich Don Juan, / So bin ich nichts, werd ich ein anderer! / Weit eher Don Juan im Abgrundsschwefel / Als Heiliger im Paradieseslichte!“ (I, 513)

Nichtsdestotrotz hat Grabbes seine Thematik in die Adaption dieser Figur hineingewirkt. Don Juan: „Mensch, hältst Du mich für einen albernem / Pedanten, eingewurzelt in Systeme?“ (I, 425) In seiner zornigen Reaktion auf das von Leporello angesprochene Thema Ehe antizipiert er bereits die *Hermannsschlacht*: Heirat! Ha / Das ist der Winter, der wohl mit der Kraft / Des Eises, die bewegte Well des Bachs / Anfesselt, doch sie auch erstarren macht – / Das ist der frevelhafte, künstliche / Versuch, die freiste göttliche Empfindung, [...] aus / Der Waldesfrei' in die Familienstub / Zu locken. (I, 483)

Dem sterbenden Don Gusman teilt Don Juan noch seine Einsicht in alles menschliche Handeln mit:

das Natürliche, / Mein guter Alter, ist auch wohl das Rechte. / [...] Mich leitete, was Euch, / Was mich, was jeden Erdbewohner führt, / Nur nennt man es verschieden. [...] Weil sie endlich / Vergnügt sein wollen. (I, 472)

8. *Schluss*

Können wir soweit gehen zu behaupten, Grabbe würde selbst aufklärerische Ziele verfolgen? Geht er dabei den umgekehrten Weg wie Schiller – per aspera

ad astra? Ein Zyniker ist er, doch möchte man gerne annehmen, sein Zynismus zeige uns die menschlichen Abgründe nicht bloß zum Selbstzweck. Er führt sein Publikum an den Tiefpunkt und lässt es dort selbst nach Aufstiegsmöglichkeiten suchen. Zuvor zeigt er ihm aber die Irrwege und Fallstricke, die zu vermeiden sind. Martino, und ihm schließen sich neben Benno von Wiese viele Weitere an, will Grabbe nicht in eine positive Richtung entlassen und geht von der Absolutheit des Pessimismus⁶¹ gewissermaßen als ein schwarzes Ideal der Grabbeschen Welt aus. Derartige Positionen verkennen allerdings die Chance, die in der völligen Entkleidung von jeglichen Idealismen liegt. Wie des Teufels Großmutter durch die Philosophen-Linse nur noch Nebel sieht, durch die der pommerischen Bauern aber das Wesen der Tugend völlig klar erkennt, liegt der Weg zur Erkenntnis scheinbar in der Einfachheit, abseits von reflexivem Erschließen der Natur. In einem gewagten Vergleich könnte man dadurch Grabbe in die Nähe von Hölderlin rücken, der sich ebenfalls von seinem Vorbild Schiller abwandte. Hölderlin lässt Hyperion an dessen Freund Bellarmin schreiben:

Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in's All der Natur, das ist [...] der Ort der ewigen Ruhe [...]. Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab. Ich denke nach und finde mich [...] allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, [...] die Natur verschließt die Arme [...]. Ach! wär' ich nie in eure Schulen gegangen. Die Wissenschaft, der ich den Schacht hinunter folgte, [...] die hat mir alles verdorben.⁶²

Die Vorstellung einer Harmonie zwischen den Menschen und ihrer Umwelt bzw. im sozialen Miteinander, die die Gegensätzlichkeit und die ständige Wiederkehr integriert, evoziert Albrecht von Haller etwa einhundert Jahre vor Entstehung der *Hermannsschlacht* in seinen *Alpen*. Natur (und das heißt auch: die Wesensnatur des Menschen) und Vernunft finden hier zu einer Synthese; ein geschichtlicher Fortschritt wird überflüssig:

Die Freude wird hier nicht mit banger Furcht begleitet,
Weil man das Leben liebt und doch den Tod nicht haßt;
Hier herrscht die Vernunft, von der Natur geleitet (V. 65-67) [...]
Und hier hat die Natur die Lehre, recht zu leben,
O Witz! des Weisen Tand, wann hast du ihn vergnügt?
Er kennt den Bau der Welt und stirbt sich unbekannt (V. 85-86) [...]
Dem Menschen in das Herz, und nicht ins Hirn gegeben. (V. 89-90) [...]
Heut ist wie gestern war und morgen wird wie heut. (V. 94) [...]
Nichts ist, das euch erdrückt, nichts ist, das euch erhebet,
Ihr lebet immer gleich, und sterbet wie ihr lebet. (V 479-480)⁶³

Als letzten Wink, dass Grabbes Dramen nicht im Nihilismus steckenbleiben und der Dichter die Sehnsucht nach einer besseren sozialen Umwelt in sich trug, sei angemerkt: Grabbes Gesamtwerk eröffnet mit einer Utopie – die heile Welt Gothlands – und es schließt mit einer Utopie – dem Siegesmahl der Germanen.

Wir müssen uns fragen: Ist in Grabbes die Überwindung des Schopenhauerschen Pessimismus bewusst angelegt? Weist sein Materialismus auf- oder abwärts? Diese Fragen sollen uns als möglicher „Generalnenner“ zur aufmerksamen Lektüre dienen.

Ich danke sehr herzlich den Kommilitoninnen und Kommilitonen für die unterhaltsamen, bereichernden, inspirierenden Diskussionen und ihre spontanen Sympathie- wie Antipathiebekundungen für Christian Dietrich Grabbe und sein Werk. Zum Abschluss einige Äußerungen von Seminarteilnehmern, die hier unkommentiert für sich stehen:

„Ich fand den Gothland richtig klasse. Der ist wie ein Quentin-Tarantino-Film.“

„Das war das erste Mal in meinem Leben, das ich beim Lesen [von *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*] laut gelacht habe. Meine Freundin dachte, ich sei bescheuert.“

„Ich glaube, Grabbe wollte uns doch etwas Positives vermitteln. Vielleicht durch Abschreckung.“

„Bei all dem Diskutieren darüber, wie schrecklich es in den Stücken zugeht, vergessen wir, glaube ich, die eigentliche Tragödie, nämlich Grabbe selbst.“

Anmerkungen

- 1 Alberto Martino: Christian Dietrich Grabbe. In: Zur Literatur der Restaurations-epoche 1815-1848. Hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr. Stuttgart 1970, S. 202-246, hier S. 220.
- 2 Ebd., S. 220.
- 3 „[...] ein bereits vorhandenes Bild von seinen [Grabbes] Werken im Sinne eines neuen, „höheren“ Prinzips oder Standpunkts zu revidieren oder gar einen bisher übersehenen, einheitlichen Aspekt herauszuarbeiten“. Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998, S. 10.
- 4 Ebd., S. 19.
- 5 Als Beispiel seien zwei Stellen angeführt. Grabbes Brief an Wolfgang Menzel vom 22./25. November 1835: „Nicht Shakspeare, nicht Goethe, – Schillers Feuer machte mich zum Dichter.“ (VI, 294); aus *Über die Shakspeare-Manie*: „Die erhabene, überall hervorleuchtende Begeisterung des Dichters [Schiller] [...], eine Tiefe und Gewalt des Gefühls.“ (IV, 34).
- 6 Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. 14. Aufl. München 1999, S. 27, 65.

- 7 Vgl. Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst. In: Ders.: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Hrsg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart 2009, S. 41f.
- 8 Ebd., S. 49f.
- 9 Friedrich Schiller: Was kann eine gute Schaubühne eigentlich wirken? In: Ebd. S. 20f. Ergänzend hierzu: „Es ist ferner gewiß, daß jedes Vergnügen, insofern es aus sittlichen Quellen fließt, den Menschen sittlich verbessert.“ Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Ebd., S. 24.
- 10 Ebd., S. 29.
- 11 Martin Rector: Grabbe von Lenz her zu verstehen. In: Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Hrsg. von Detlev Kopp und Michael Vogt. Tübingen 1990, S. 26-44, hier S. 40.
- 12 GOTHLAND [...] Es schwebt / Ein holder Genius über meinem Leben; / In meinen Brüdern gab er Freunde mir! – / [...] Umschlangen wir uns mit der Freundschaft Banden, / [...] die von / Den Jahren, die den Erdkreis ändern, nicht / Zerrissen wurden!“ (I, 23).
- 13 Rector: Grabbe (Anm. 11), S. 38.
- 14 Antonio Roselli: „Nichts steht auf Erden fest“. ‚Ende der Welt‘ und ‚Ende einer Welt‘ in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland, Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*. In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 27- 60, hier S. 34, 35.
- 15 Grabbe an Georg Ferdinand Kettebeil, 1. Juni 1827: „Dem Gothland folgt das Lustspiel, zwar aus den nämlichen Grundansichten entsprungen, aber in der äußeren toll-komischen Erscheinung ein vollkommener Contrast des so tragischen Gothlands.“ (V, 158).
- 16 Auch das Pathos des an seiner Verliebtheit und Hässlichkeit leidenden Mollfels durchbricht nicht die Komödien-Situation, um einen tragischen Kontrapunkt zu bilden, sondern ist vollkommen in sie eingebettet.
- 17 Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. I, 1: Oden. Hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch. Berlin 2010, S. 172.
- 18 Vgl. Schiller: Über die tragische Kunst (Anm. 7), S. 41f.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 42.
- 21 Eine Nähe zu Schopenhauer ist in diesem Aspekt der Werke Grabbes, vor allem der Jugendwerke, augenfällig, doch wird hier nicht weiter darauf eingegangen. Dennoch erscheint die Suche nach möglichen Berührungen Grabbes mit Schopenhauer, der kurz vor Grabbes Wechsel nach Berlin seine Dozentur dort niederlegte, reizvoll.
- 22 Einen werkübergreifenden, allgemeinen Zerstörungsdrang bestätigt u. a. Brügge-mann: „Bei Grabbe findet sich diese ‚kindliche‘, d. h. infantile Lust an der Zerstörung allenthalben.“ In: Ders.: „Fortwährende Schlacht mit abwechselndem Glück“. Grabbes letztes Drama *Die Hermannsschlacht* und die Realität des Realitätslosen. In: Grabbe-Jahrbuch 3 (1984), S. 9-40, hier S. 14.

- 23 Dieses Motiv ist in mehreren Untersuchungen bereits aufgearbeitet worden, z.B. Walter Höllerer: *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*. Köln 2005, S. 29f.
- 24 Cowen: Grabbe (Anm. 3), S. 54.
- 25 Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. 2. Aufl. Konstanz 1971, S. 35.
- 26 Roselli: „Nichts steht auf Erden fest“ (Anm. 14), S. 36.
- 27 Vgl. Höllerer: *Klassik und Moderne* (Anm. 23), S. 43. Höllerer bezieht „Karussell“ auf die Geschichtsprozesse bei Grabbe. Hier soll der Begriff einen weiteren Horizont annehmen.
- 28 Man denke an dieser Stelle auch an den betrunkenen Polizeidirektor in *Don Juan und Faust*: SIGNOR RUBIO Was? soll ich doppelt umfallen? Jeder Fuß / ist betrunken, und steh ich auf zwei Füßen, so fiele ich / auch zweimal um. Man wird sich hüten! (I, 459).
- 29 Roselli: „Nichts steht auf Erden fest“ (Anm. 14), S. 43f.
- 30 Rector: Grabbe (Anm. 11), S. 36.
- 31 Höllerer: *Klassik und Moderne* (Anm. 23), S. 28.
- 32 Vgl. Cowen: Grabbe (Anm. 3), S. 71.
- 33 Vgl. ebd., S. 26-38, 64ff. Und nicht willkürlich hat Jörg Aufenanger seiner Grabbe-Biografie von 2001 den Titel *Das Lachen der Verzweiflung* gegeben.
- 34 Cowen: Grabbe (Anm. 3), S.113.
- 35 BERLINER Ephrim! Hast einen Schuh im Dreck stecken lassen. (II, 433).
- 36 Cowen spricht in diesem Zusammenhang von „der dunklen, irrationalen, der Geschichtswissenschaft nicht zugänglichen Seite der Revolution“, und beschreibt sie weiter als „eine nur als rein dämonisch, gar satanische zu bezeichnende Seite.“ Cowen: Grabbe (Anm. 3), S. 157. Das Dämonische bzw. Satanische kann nach den Ergebnissen der vorliegenden Untersuchung als das dunkle Reich des Triebhaften und der Gewalt identifiziert werden.
- 37 Ebd., S. 219.
- 38 ERSTER UND ZWEITER NATURHISTORIKER Das ist ab initio unmöglich, denn der Teufel paßt nicht in unser System! (I, 220).
- 39 Diethelm Brüggemann: *Kampf um die Wirklichkeit*. Grabbes „Hermannsschlacht“ im Spannungsfeld seiner letzten Lebensmonate. In: *Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes*. Hrsg. von Winfried Freund. München 1986, S. 97-117, hier S. 107.
- 40 Ebd., S. 106.
- 41 Ebd., S. 108-111.
- 42 Vgl. Cowen: Grabbe (Anm. 3), S. 235.
- 43 „Grabbe spürt die deterministischen Zwänge eines ‚realistischen‘ Zeitalters auf sich zukommen. Er hat schon selbst teil daran – und wehrt sich doch vehement dagegen.“ Brüggemann: *Kampf um die Wirklichkeit* (Anm. 39), S. 100.
- 44 Martino: Grabbe (Anm. 1), der selbst die These vertritt, Grabbes Werk sei Ausdruck eines nihilistischen Weltgefühls der Sinnlosigkeit (S. 222), referiert entsprechende

- Positionen, so z. B. von A. W. Hornsey: *Idea and reality in the dramas of Christian Dietrich Grabbe*. Oxford 1966: „Grabbe creates an empty world without a valid hope or message.“ (S. 214) oder Karl S. Guthke: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen 1961: „Das Phänomen des Tragischen ist demnach bei Grabbe Ausdruck nihilistischer Verzweiflung: Jeder geglaubte menschliche Wert (zerfällt) tragisch zu einem lächerlich aufgebauchten Nichts.“ (S. 230).
- 45 „Auf diese und ähnliche existentielle Fragen bietet Grabbe keine Antwort, sondern präsentiert lediglich Widersprüche und belässt damit die angedeuteten Spannungen ungelöst.“ Cowen: *Grabbe* (Anm. 3), S. 167.
- 46 Heinrich Leippe: *Das Problem der Wirklichkeit bei Christian Dietrich Grabbe*. In: *Vom Geist der Dichtung*. Gedächtnisschrift für Robert Petsch. Hrsg. von Fritz Martini. Hamburg 1949, S. 270-285, hier S. 285.
- 47 Siehe Anm. 9.
- 48 Vgl. III, 375f.
- 49 Vgl. die Fritze-Bartold-Episode: III, 352f.
- 50 Eine interessante Beobachtung Brüggemanns zu dieser Stelle lautet: „Die Parallele *um uns* und *in uns* stellt wiederum eine Verbindung zwischen landschaftlicher und menschlicher Natur her“. Brüggemann: *Kampf um die Wirklichkeit* (Anm. 39), S. 105.
- 51 Vgl. III, 353f.
- 52 Diethelm Brüggemann: *Novalis' fünfte „Hymne an die Nacht“ in Grabbes „Hermannsschlacht“*. In: *Grabbe-Jahrbuch 4* (1985), S. 28 -36, hier S. 33.
- 53 Hans Bacmeister im Vorwort zur Textausgabe seiner Bearbeitung der *Hermannsschlacht*. Zit. nach: Julia Hiller von Gaertringen: *Grabbe auf dem Theater*. Der einzige völkische Visionär seiner Zeit. In: *Imperium Konflikt Mythos*. 2000 Jahre Varusschlacht. Bd. 3. Mythos. Hrsg. vom Landesverband Lippe. Stuttgart 2009, S. 201-209, hier S. 201.
- 54 Rainer Schlösser in seiner Rede zur Grabbe-Woche 1936 in Detmold. Ebd.
- 55 Eines von existenzieller Not, Zurückweisung und Verzweiflung hinlänglich geprägten Lebens.
- 56 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft*. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt/M. 1973, S. 355.
- 57 Ebd., S. 365.
- 58 Ebd., S. 357.
- 59 Ebd.
- 60 Ebd., S. 364.
- 61 „In den häufigen Desillusionierungsszenen seiner historischen Stücke [...] verdeutlicht sich seine pessimistische Geschichtskonzeption, als ein ewiges Scheitern aller menschlichen Bemühung im Nichts. [...] Benno von Wieses wohlfundierte These von Grabbes absolutem Geschichtspessimismus.“ Martino: *Grabbe* (Anm. 1), S. 213, 223.
- 62 Friedrich Hölderlin: *Hyperion*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 2. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt/M. 1994, S. 16.
- 63 Albrecht von Haller: *Die Alpen und andere Gedichte*. Stuttgart 2009.

PAVEL NOVOTNÝ

Napoleon oder die hundert Tage als Vorform der literarischen Montage*

1. Problemgeschichtliche Erfassung der Montage

Formal gesehen sind für die Wirkung eines montierten Textes zwei Tendenzen maßgebend: die Tendenz zur offenen Struktur¹ und der damit zusammenhängende reflexive, verfremdende Umgang mit dem sprachlichen Material. Solche Texte basieren somit auf deutlichen Kontrasten, Divergenzen und Relationen ihrer Elemente, und als solche stehen sie in direktem Widerspruch zu den formal und inhaltlich geschlossenen Werken. Arps *Arpaden*, Döblins *Berlin Alexanderplatz*, *Der Untergang der Titanic* von Enzensberger oder die Wort- und Lautmontagen der Wiener Gruppe stellen Texte dar, die die geschlossene Form eines Kunstwerks planmäßig zerlegen. Damit werden neue Möglichkeiten der Realitätsvermittlung angestrebt: Ein montierter Text bezweckt (statt mimetisch vorzugehen) eine *strukturelle* Art der Darstellung, die, statt illusive Einheiten anzustreben, nach den inneren Gesetzen der Realität sucht.

Geschichtlich ist die Entstehung und Entwicklung des Montage-Verfahrens durch zahlreiche Faktoren bedingt. Zu den zeitspezifischen Faktoren gehören vor allem die Technisierung und Medialisierung der Welt, die die Wahrnehmung und damit auch die Darstellung der Realität in ein dichtes und offenes Netz von Informationen und Relationen verknüpfen. Diese Faktoren bereichern die Kunst bzw. Literatur um neues Material und neue Quellen, z. B. Werbung, Presse, Druckbuchstaben, technische Erfindungen, neue Medien etc. Hinsichtlich dieser aktuellen, modernen Faktoren ist die Montage fest mit dem 20. und 21. Jahrhundert verknüpft, da sie über solche Materialien und solche Einflüsse verfügt, die in den früheren Jahrhunderten entweder gar nicht vorkamen oder noch keine starke Wirkung zeigten.

Abgesehen von den zeitspezifischen Faktoren entspringt die Montage auch allgemeinen Tendenzen, vor allem dem Krisenbewusstsein,² das sich in der Einstellung zu Kunst, Literatur, Sprache, aber auch Weltwahrnehmung und Religion ausdrückt. Die Montagekunst ist eine unmittelbare Reaktion auf eine dem Chaos ausgelieferte Welt. Dieses Krisenbewusstsein stellt keinen stabilen oder plötzlich auftauchenden Zustand dar, sondern einen eskalierenden, über mehrere Jahrhunderte laufenden Prozess, der u. a. die Wirkung und Folgen der Revolution(en), des Entgötterungsprozesses oder der Technisierung und Industrialisierung der Welt umschließt. Gerade aus diesem Grunde ist es problematisch, das eigentliche

Montageprinzip geschichtlich zu isolieren, d. h. ausschließlich auf das 20. und 21. Jahrhundert zu beschränken. Demnach ist anzunehmen, dass die modernen Montagen auf einer gemeinsamen Weltwahrnehmungs-Achse mit wesentlich älteren Werken liegen, die man bezüglich dieses *problemgeschichtlichen*³ Zusammenhangs als Montage-Vorformen bezeichnen könnte. Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage* stellt in dieser Hinsicht einen besonders radikalen Fall dar.

In seinem Drama setzt sich Christian Dietrich Grabbe mit den Phänomenen der modernen Zeit auseinander, die für die modernen montierten Werke als prägend wirken: Der Sturz traditioneller Werte, der Verlust der Utopie, der Aufschwung der (Vervielfältigungs-) Technik und der Medien – dies alles sind Faktoren, die zu Grabbes Zeit relativ neu waren und im 20. Jahrhundert zum Alltag wurden. Ähnlich wie z. B. Karl Kraus, der sein Drama *Die letzten Tage der Menschheit* dem Marstheater zurechnet, entwickelt auch Grabbe planmäßig ein unaufführbares Stück, das auf die technischen Möglichkeiten des zeitgenössischen Theaters bewusst verzichtet. „Das jetzige Theater taugt nichts, – meines sey die Welt“ (V, 309), verkündet er am 4. August 1830 seinem Freund Kettembeil. Es wundert nicht viel, dass Grabbe von der Moderne des 20. Jahrhunderts, speziell von Heym, Brecht oder dem Theaterregisseur Leopold Jessner, neu entdeckt und als anregende Gestalt aufgenommen wurde.⁴ Grabbes schöpferische Leistung in seinem *Napoleon* ist u. a. darin zu sehen, dass er hier die verschiedensten modernen Einflüsse seiner Zeit im gemeinsamen Kontext betrachtet und in die Struktur seines Werkes *offen* einwebt. Prinzipiell gleich wie ein literarischer Monteur versucht er, die gängige, traditionelle literarische Sprache zu sprengen und die scheinbar apoetischen Vorgänge und Elemente poetisch zu erfassen, indem er sich nicht primär auf die Inhalte, sondern auf die innere Dynamik des dramatischen Gebildes konzentriert. Dieses Merkmal von Grabbes Schaffen beschreibt besonders genau sein Zeitgenosse Immermann, wenn er in seinen *Memorabilien* von den Schlachtszenen des Stückes spricht:

Dergleichen Bataillenstücke waren vor Grabbe in der deutschen Poesie noch nicht da. Die Schlacht ist eigentlich epischer Natur. Um sie zu dramatisiren, läßt man kämpfende Heldenpaare die Honneurs des allgemeinen Kampfes machen. Grabbe hat es dagegen verstanden, die Taktik und Strategie selbst zu poetisiren; er belebt die trockensten Märsche, Manceuvres, Evolutionen, Chargen zu drastischen Momenten. Dabei verfährt er mit einer solchen genialen Leichtigkeit, daß man ihn einen Blücher der Poesie nennen kann, gedenkt man des Wortes, welches in den Kriegsjahren über den alten Helden umhergetragen ward: Er habe mit dem schlesischen Heere manœuvrirt, wie mit einer Husarenschwadron.⁵

Statt der Wiedergabe „des allgemeinen Kampfes“ entwickelt Grabbe also eine Technik, die in der ‚Poetisierung der Taktik‘ besteht; rein technisch ausgedrückt:

Er konzentriert sich nicht auf den Ausgang oder auf den Erzählbogen des Kampfes, sondern auf dessen strukturelle und dynamische Prinzipien, auf dessen innere Spannungen und Relationen. Von der Materialisierung und konstruktiven Behandlung werden im *Napoleon* nicht nur die Literatur und Kunst betroffen, sondern auch die historischen Fakten und Ideen, oder allgemeiner: „Die ganze Welt [...], wie sie rollt und lebt“ (II, 325). Ähnlich wie die Romantiker versucht Grabbe ein allumfassendes, universales Werk zu entwickeln; im Unterschied zur romantischen Mystik ist sein Bestreben jedoch ausschließlich an der Darstellung der Erfahrungswelt orientiert.⁶ Der Autor widmet sich nicht mehr der utopischen Suche nach dem göttlichen Chaos der Natur. Vielmehr beschäftigt ihn das gottlose Weltchaos. Nicht der Glaube (bei den Romantikern ja noch der christliche), sondern trockene Fakten stellen hier das poetische Material dar; das Bewusstsein der Krise breitet sich praktisch durch das ganze Werk des Autors aus: „Über alle Dramen hinweg erweist sich Grabbe selbst als Dramatiker der Krise, die sich aufgrund ausgeblendeter Alternativen zur Katastrophe verschärft.“⁷ Eine solche Darstellungsweise ist für die Verwandtschaft des Stückes mit modernen Montagen entscheidend, da die offene Fragmentarisierung des Werkes zugleich als Ausdruck des modernen Lebenstempos bzw. der allgemeinen „Dynamisierung der Gesellschaft“⁸ interpretierbar ist; die Parallelen mit den modernen Textmontagen sind somit nicht nur formal (was an sich irrelevant wäre), sondern, wie oben erwähnt, auch problemgeschichtlich bedingt.

2. „Ausgelesenes Buch“ der Welt

„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“ (IV, 93), schreibt Grabbe in seiner programmatischen Schrift *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Genau diese Einstellung liegt seinem Drama zugrunde: Auch hier blättert der Autor im ausgelesenen Buch der Geschichte, wobei das Prinzip seines künstlerischen Verfahrens darin besteht, aus diesem „ausgelesenen Buch“ Ausschnitte zu nehmen und sie als Ausschnitte zur Schau zu stellen. Die Vergangenheit versteht Grabbe als eine Ansammlung von Ruinen (in *Don Juan und Faust* heißt es ja wörtlich: „Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus / *Ruinen!*“ [I, 433]), vom toten, abgestorbenen *Material*. Durch eine solche Auseinandersetzung mit der Geschichte verlieren logischerweise alle ihre Utopien und Ideen (einschließlich des Glaubens an Gott) an Wirkung und sind höchstens nur ironisch zu betrachten; sie erweisen sich als gescheitert, entleert, verbraucht. Keinen der traditionellen Werte wie Gott, Idee, konventionelle Poesie oder Vernunft eignet sich

Grabbe in seinem Drama an, sondern er stellt sie bloß reflexiv dar, im Grunde genommen nur als eine Reihe von vorgefertigten Requisiten und Kulissen.⁹

Die menschliche Vernunft – die höchste und mächtigste Instanz der Aufklärung – wird im *Napoleon* scharf ironisiert oder sogar verhöhnt, indem sie nur zu einem Spitznamen einer verlebten Pariser Dirne gemacht wird. „Und da tragen sie auf den Schultern eine Hure, in ihrer Jugend, als Gott vom Wohlfahrtsausschuß abgesetzt war, Göttin der Vernunft, und jetzt dieselbe noch einmal, aber recht gealtert“ (II, 380), sagt der Schneidermeister am Anfang des dritten Aufzugs. Diese unbedeutende Nebenperson, diese recht gealterte *Göttin* tritt hier als minderwertig, lächerlich und machtlos, praktisch wie eine Karnevalsmaske auf. Dieses Bild stellt keinen romantischen Verzicht auf die Vernunft dar, sondern einen harten Absturz in die entgötterte Realität, in der alle hohen Ideale längst verlebt sind und nur noch ausgelacht werden können. Von Anfang an weist eine solche Realität instabile, selbstzerstörerische und lebensfeindliche Züge auf, was sogar in die Vision des kommenden *Weltuntergangs* mündet („Die Welt ist noch nicht untergegangen, – man hört sie noch“ [II, 323], sagt der ehemalige Kaisergardist Vitry gleich am Anfang der ersten Szene und ebenso auch die Herzogin von Angouleme: „Die Welt ist überreif“ [II, 361]). Und wenn Jouve meint „,s ja doch alles alles Komödie (II, 398), so degradiert er dieses destruktive Geschehen auf ein unberechenbares Theaterstück, auf „ein komödienhaftes Karussell des Welttheaters“,¹⁰ das völlig außerhalb der menschlichen Macht steht.

Genauso diskreditiert wie die Vernunft wird hier die überhaupt höchste Instanz, nämlich Gott, der hier praktisch zu einem bloßen Ausruf „O Gott!“ wird. Für religiöse Gesinnung gibt es in der hektischen Atmosphäre ja keine Zeit und der Gott wird im wahrsten Sinne des Wortes zur *Nebensache*. Besonders sichtbar wird dies in der Szene, in welcher der König mit der Herzogin von Angouleme spricht:

HERZOGIN VON ANGOULEME Gott? – Wo es an Menschen fehlt, da erscheint er! – Oheim, ich lernst ihn kennen, dort in dem Tempel, Tempel, ja des Abgrundes der Revolution, doch für mich des Lichts. [...] – Er ist der letzte, einzige, aber größte Trost. Mir nahte er, und ich ward stark und ruhig.

KÖNIG LUDWIG Teure Nichte, ich glaube, du sagst die Wahrheit, und Trost sinkt in meine Brust, wenn ich fern von unseren Diplomaten dich höre. Bei dem ersten Tritt, den ich auf die Küsten meines Landes jüngst wieder tat, durchschauerte auch mich das unbegreifliche, aber gewaltige Walten der Vorsehung! – Komm an das Fenster: da breitet Paris sich aus! [...] – Noch keine drei Jahre und dort rückten mit Siegesklängen, mit feueratmenden Geschützen, Pferd an Pferd gedrängt, und Bajonett an Bajonett, dicht wie Blätter und Ähren im Frühling, die Weltbezwiner stolzen Zuges von Spanien nach Moskau. Und mit seinem ruhmestrunkenen, nie gesättigten Auge, sah Er in ihnen nur die Zeichen seiner Allmacht. Die mächtigen

Parlamente Englands wurden bang und flüsterten wie Haufen furchtsamer Vögel.
(II, 342)

Dieser Dialog vermittelt zwei völlig unterschiedliche Welten: die der Herzogin, d. h. die alte, *kirchliche*, die der König zwar respektiert, an welche er aber längst nicht mehr glaubt, und die neue, *materielle*, die er selbst repräsentiert und auch propagiert. Der „Allmächtige“ ist für den König nicht mehr Gott, sondern ein Mensch: derjenige, vor dem die mächtigen Parlamente Englands wie Haufen furchtsamer Vögel zittern: Napoleon Bonaparte. Ludwigs Vorsehung besteht dementsprechend nicht in der Offenbarung des Göttlichen, sondern einfach darin, dass der große Welteroberer Napoleon wieder zur Macht kommen sollte.

Die Figur Napoleons basiert ebenfalls auf dem materiellen Weltbild, u. a. verkörpert sie auch die kalte Abrechnung mit der Romantik oder mit der Poesie überhaupt: Das Hardenbergsche „Ich = Ich“ (bzw. „Ich = Nicht-Ich“ Fichtes) wird augenblicklich jeder romantischen Tiefe beraubt, indem es nur zu einem Ausruf, zu einer hohlen Floskel gemacht wird: „Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte“ (II, 390), sagt selbstbewusst Napoleon im Gespräch mit Bertrand. Wenigstens auf den ersten Blick scheint er von jeglichen Träumereien frei zu sein und wirkt wie eine kalt und pragmatisch denkende Person, die sich ausschließlich auf die eigene Erfahrungswelt und die Fakten verlässt:

NAPOLEON Wem gehörten diese Bücher?

OFFIZIER Dem König Ludwig.

NAPOLEON Ich bin doch neugierig – *Er blickt in mehrere Gebete!* – Mit Gebeten und Jesuiten zwingt man nicht mehr die Welt – Die Bücher beiseit, und Landkarten auf den Tisch. (II, 387)

An dieser Stelle spricht Grabbe den zentralen Gedanken des Dramas aus: Das Einzige, was in dieser Zeit noch einen Wert hat, ist keine vereinigende Idee mehr (Gebete, Jesuiten, ferner auch die romantische Mystik) sondern allein die *Fakten* (hier die Landkarten) bzw. *Informationen* zählen. Diesem Gesetz folgen fast alle Figuren (wohl bis auf Herzogin von Angouleme – siehe oben), die in Grabbes Tragödie auftreten: Das Pariser Volk erwartet gierig jede neue Zeitungsinformation; die Bourbonen, ähnlich wie Napoleon, sorgen sich kaum um Gebete, sondern vor allem um die neuesten Depeschen und Telegramme.

Durch seine scheinbar grenzenlose und erschreckende Macht und durch sein blitzschnelles Handeln gewinnt Napoleon übermenschliche, göttliche Züge; der Gardist Vitry nennt ihn „*Vater Veilchen*“¹¹, ein alter Offizier sagt sogar: „Er ist groß und gütig“, er „ist ein Gott.“ (II, 354). Napoleons göttlicher Nimbus¹² ist dabei ganz irdischer Art, denn seine Allmacht beruht eigentlich *nur* darauf, dass er äußerst effizient mit Fakten und menschlichen Massen umgehen kann.

Zur Verfügung stehen ihm dabei die neuen technischen Errungenschaften: vor allem der optische Telegraph, die Zeitung sowie eine neue militärische Taktik. Die *Schnelligkeit*, mit der Napoleon dieses „Werkzeug“ handhabt, ist für seinen Sieg und seine Herrschaft entscheidend. „*Activité, activité, vitesse!*“, zitiert ihn Egon Friedell und schreibt dazu weiter: „[...] dies erstreckte sich nicht nur auf seine Kriegsführung allein, er teilte ganz Europa eine Beschleunigung mit, durch die es von Grund auf umgewandelt wurde. Er ist der Schöpfer des modernen Lebenstempos.“¹³

Trotz allen modernen Attributen ist dieser neue Götze, der sowohl gefürchtet als auch angebetet wird, von Anfang an zum Untergang verurteilt. Sein Ende (Waterloo bzw. Belle Alliance) zeigt sich hier als etwas Unausweichliches, Unvermeidbares. Zugrunde gerichtet wird er paradoxerweise durch seine eigenen Waffen – nämlich durch die Realität und durch die Zeit, die ihn selbst als *Objekt* und *Faktum* reflektiert und schließlich überwalzt: Napoleons Zeit und er selbst werden plötzlich zum Anachronismus, Teil des „ausgelesenen Buchs“; und Bonaparte, dieses einst unberechenbare Schreckgespenst scheidet gerade daran, dass er nicht in der Lage ist, sich selbst als alt werdende Schablone zu erkennen: „Verliert das Subjekt seine feste Anbindung an tradierte Ordnungsmuster, dann fängt nichts seinen Fall auf, wenn die Korrelation von ‚Welt‘ und ‚Selbst‘ zerbricht.“¹⁴ Durch diesen Widerspruch zwischen „Welt“ und „Selbst“ ähnelt diese Figur paradoxerweise einem klassisch-tragischen Helden, dem (ähnlich wie dem Schillerschen Wallenstein) sein eigener Traum bzw. seine Illusion zum Verhängnis wird.¹⁵ Da er aber (im klaren Unterschied zu Wallenstein) seinen Traum in ausschließlich materiellen und irdischen Relationen lebt, also in der Dimension der vollkommen entzauberten Welt, hat sein Untergang nichts von der tragischen Erhabenheit; Napoleons Untergang ist in dessen bodenständigen Faktizität durchaus grotesk und absurd.¹⁶

In einer solchen nihilistischen Haltung ist wohl auch der Grund zu sehen, warum Grabbes Figuren als sprechende Marionetten handeln, die „von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“ werden. Bei keiner Figur – weder bei Napoleon noch bei König Ludwig, Chassecoeur oder Vitry – erhält man einen tieferen Einblick ins Innere; die hier auftretenden Charaktere wirken äußerst flach, ihre Züge sind nur auf das Allgemeinste reduziert und entsprechen häufig nur der allgemeinen Stimmung (Euphorie, Blutdurst, Angst etc.). Jede Figur im Grabbes Drama, egal ob Napoleon selbst, ein Marktschreier, ein Guckkastenausrufer etc., fungiert hier nicht als ein liebendes, träumendes, fühlendes etc. Ich, sondern eigentlich nur als eine Spielfigur oder ein Informationsträger, grundsätzlich als Bauelement eines *Variationsspiels*.¹⁷ Durch einen solchen Ansatz erscheint die Geschichte „als weitgehend *sinnlos*, als zerfahren in isolierte und zueinander konträre Einzelmomente“¹⁸ und ähnlich wie im epischen Theater

Brechts liegt ihre Spannung nicht auf dem *Ausgang* des Stückes, sondern auf dem bloßen Gang.

3. Die offene Struktur des Dramas als rhythmisches Prinzip

In seinem Drama sammelt Grabbe die einzelnen historischen Momente und Perspektiven und flicht sie zu einem Netz, das möglichst breit wirken soll. Auf Kettembeils Ratschlag, das Werk schnell fertigzustellen, reagiert er am 10. November 1830 folgendermaßen: „Alles, was Du von Beeilung des Nap. sagst, ist recht. Aber die jetzigen Zeiterenisse¹⁹ zwingen mich nicht allein umzuschreiben, sondern zu potenzieren.“ (V, 314) Nicht nur die Anzahl einzelner Schauplätze, sondern z. B. auch die Heterogenität der menschlichen Masse wird in *Napoleon* maximiert, und die Bühne wandelt sich somit zum Treffpunkt aller sozialen Schichten: Die ganze gesellschaftliche Skala, von einem Marktschreier über die Bürger bis zum König, wird hier auf die (oft auch gemeinsame) Szene gestellt.²⁰ Beachtenswert ist dabei die Gleichrangigkeit der Figuren: Während Friedrich Schiller in seiner *Wallenstein*-Trilogie das *gemeine Volk* von dem *großen tragischen Geschehen* (das ausschließlich den höheren Schichten vorbehalten ist) trennt, indem *Wallensteins Lager* eigentlich nur als Vorspiel oder Hintergrund der kompakten Tragödie dient, so gibt Grabbe allen sozialen Schichten den gleichen Rang; er lässt sie sich miteinander vermischen – und *sprechen* und *spielen*.²¹ Dies fördert auch die Tatsache, dass in der ersten Ausgabe des Werkes das Personenverzeichnis und damit auch die klassische Figuren-Hierarchie fehlen.²² Jede Figur hat ihren eigenen Anteil am historischen Geschehen, und die Realität ist somit nicht anhand eines einzelnen Schicksals zu erfassen, sondern sie wird *gesammelt* und als ein Neben- und Durcheinander dargestellt.

In einem Brief an Kettembeil vom 30. Dezember 1829 schreibt Grabbe: „Im Napoleon muß alles *Moderne* einmal im Glanz der Poesie erscheinen, vom Pulverwagen bis zur Stadt Paris mit ihrem Lärm und Dunklen Schrecken.“ (V, 290) Und in einem weiteren Brief (vom 10. Dezember 1830): „Alle Interessen der Zeit sind darin.“ (V, 315) Unter „allen Interessen der Zeit“ sind dabei nicht nur die allgemeine Unsicherheit und Desillusion zu verstehen, sondern alle modernen Phänomene aus Grabbes Zeiten, vor allem die unruhige, hektische Stimmung, Schnelligkeit bzw. auch das neue Tempo oder auch der *Rhythmus* der modernen Zeit. „Die allgemeine Unsicherheit, Erregung und Spannung prägt sich in ihrer Sprache und ihrem Rhythmus aus:“²³ „Ha! Blut! Blut! Blut! – Schaut, schaut, schaut, da fließt, da flammt es – Gehirn, Gehirn, da spritzt es, da raucht es – Wie herrlich! Wie süß!“ – oder auch:

JOUVE Volk! Weiter nichts? Auseinander der Dreck *Er ruft* Ein Adler! ein Adler! Da fliegt er – von der Militärschule herüber – – Welches günstige Zeichen!

VOLK *durcheinander* Ein Adler! ein Adler! – Siehst du ihn? – Nein – Da ist er! – Das ist ja eine Wolke – – Wolke? Ein Haufen Adler, wollt ihr sagen! (II, 396f.)

Es steht fest, dass – im Unterschied zu den klassischen (regelmäßigen) Rhythmen – diese Art von Sprache zersprengend wirkt; trotzdem bleibt sie aber rhythmisch, „stoßhaft“.²⁴ Das rhythmische bzw. tektonische Prinzip funktioniert wie ein ‚Hammer‘, der den Text in einzelne Floskeln und Ausrufe zerschlägt und die strukturelle Divergenz des Werkes stiftet. Dass dieses Prinzip von Grabbe völlig absichtlich und planmäßig verwendet wird, bestätigt er selbst, wenn er am 4. August an Kettembeil schreibt: „Die Prosa in Napoleon soll schon schmettern.“ (V, 309)

Das rhythmische Prinzip ist nicht nur auf den Umgang mit dem Wortschatz bzw. der Syntax zu beziehen, sondern auch auf höhere Ebenen: Die Ordnung vieler Dialoge wirkt als eine rhythmische Kette, deren Glieder keine geschlossene Ganzheit vermitteln (die Dialoge führen nur selten zu einem bestimmten Schluss, die einzelnen Repliken sind voneinander entfremdet), sondern nur stoß- und wechselhaft Informationen geben; z. B. das Gespräch Bülows und Ziezens (6. Szene des V. Aufzugs) oder die Dialoge von Vitry und Chassecoeur, ebenso auch der Dialog zwischen dem Ausrufer einer Bildergalerie und dem einer Menagerie in der ersten Szene – hier funktioniert der Dialog ausschließlich im stetigen Wechsel von Mitteilungen, die gar nicht aufeinander reagieren, sondern nur gegenseitige Kontraste entwickeln. Besonders in den Massenszenen (Paris, Schlachtfeld) funktionieren die einzelnen Repliken häufig als autonome Teile eines Mosaiks, das eine Information oder ein Ereignis zum Anlass hat. Grabbe reduziert den Menschen auf eine bloße anonyme Figur, deren Aussage nur als Beitrag zur allgemeinen Stimmung dient. Ein gutes Beispiel stellen die zwei Kaisergardisten Vitry und Chassecoeur dar: Vom Typus her wirken diese zwei Männer völlig identisch. Ihren Dialog kann man als einen abgehackten Monolog verstehen, und theoretisch könnte man diese zwei Personen also auf eine einzige reduzieren.²⁵ Trotzdem wird ihre gemeinsame Stimme zu einem Dialog gemacht; der Grund dafür liegt auf der Hand: Das Gespräch ermöglicht, den Informationsfluss im ununterbrochenen dynamischen Gang zu halten und den Text mit Informationen im wahrsten Sinne des Wortes „vollzustopfen“:

VOLK Ha! da kommt auch der Herzog von Berry!

CHASSECOEUR Zu Fuß, von der Revue seiner Hausgarden, der altadligen Zuckerhüte, die ihre Gewehre verstecken, wenn es regnet. O Dreikaiserschlacht bei Dresden!

VITRY Freilich, da regnete es sehr, und wir trieben sie doch in die böhmischen Berghöhlen, wie das Vieh in den Stall.

CHASSECOEUR Sieh einmal den großen weißen Federstrauß, den der Junge am Kopfe trägt! Mir tun die Augen davon weh!

VITRY I, Freund, das ist der Helmbusch Heinrichs des Vierten, seines Ahnherrn – Seine Familie hat den Strauß so oft im Maul, daß ich fürchte, er wird endlich schmutzig.

CHASSECOEUR Heinrich der Vierte? Was war der? Was tat er? (II, 336)

Die Massenszenen zeichnen sich häufig dadurch aus, dass die Dialoge oft zerstückelt und mit anderen Dia- bzw. Monologen vermischt werden. Die Masse wird somit wörtlich von Einzelstimmen und Dialogausschnitten offen *konstruiert*. Gleich im ersten Aufzug, der ein buntes Gewimmel von verschiedensten Stimmen-Figuren bietet, werden so die ‚Dialoge‘ des Vitry und Chassecoeur ständig durch Gespräche und Reden anderer Figuren unterbrochen. Oft wird einfach zu anderen Figuren umgeschaltet, um später wieder bei den zwei Gardisten zu landen; das ganze passiert in einer einzigen Szene, im gleichen Bühnenraum.

Sowie die Syntax und Dialoge ist auch die Szenenordnung im Grunde genommen rhythmisch oder ‚schmetternd‘ gestaltet, indem sie, statt ein linear geschlossenes Geschehen zu vermitteln, eine parataktische Reihe verschiedenster Orte und Figuren bietet. Der Szenenwechsel hat in der Regel den Charakter eines plötzlichen, harten Schnitts. Aus formaler Sicht ist eine solche Anordnung mit romantischen Dramen, insbesondere mit Tiecks extravaganterem Stück *Die verkehrte Welt* vergleichbar,²⁶ von der Realitätsvermittlung her liegt sie jedoch solchen Stücken wie z. B. *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus oder *Furcht und Elend des Dritten Reiches* von Brecht nahe, die als montierte Reihen disparater Bilder funktionieren.

Die einzelnen Szenen des *Napoleon* fordern dazu auf, als selbständige, mehr oder weniger offene Einheiten wahrgenommen zu werden. Klotz spricht in diesem Zusammenhang von der sog. „Autonomie der Szene“, wo die einzelnen Szenen „isoliert und getrennt voneinander als herausgerissene Stücke des großen Ganzen“ stehen und „die ungeglätteten Konturen, die Rissränder“²⁷ zur Schau stellen. Dabei bieten die einzelnen Schauplätze zumeist keine besondere Handlung oder Geschichte, denn entweder zerfallen sie selbst in ein Mosaik von Mikroepisoden, oder bieten nur einen Geschehensausschnitt an, der den Anfang und das Ende offen hält (siehe z. B. den Dialog der Herzogin von Angouleme mit dem König, das Gespräch Fouchés mit einem Bürger etc.). Die Szenen stellen somit wahre Geschehens-Scherben bzw. Teile verschiedener Geschichten dar, die nach Horst Fritz „wie zusammengeschüttelt zu dieser Konstellation“²⁸ wirken. Besonders der im letzten Akt des Dramas rasch verlaufende Szenenwechsel,

der die einzelnen kämpfenden Seiten zeigt, hat den Charakter einer rhythmischen Kette. Die wachsende Anzahl der Szenen innerhalb der einzelnen Aufzüge (4, 5, 3, 6, 7) bzw. die zunehmende Zerstückelung des Geschehens in immer kürzere Sequenzen entwickelt ebenso einen gewissen Rhythmus mit gradierendem Tempo.

4. Grabbes Drama als „Antizipation des Medienzeitalters“²⁹

In vielerlei Hinsicht ist das in *Napoleon* wirkende rhythmische Prinzip auf ganz konkrete Bereiche des modernen, dynamischen³⁰ Zeitalters zu übertragen, nämlich auf den *technischen Fortschritt* sowie auf die damit zusammenhängende *Entwicklung neuer Medien*, speziell der Zeitung und der Telegraphie. Auf der ‚Bühne‘, so wie sie Grabbe darstellt, befinden sich nicht selten Dutzende von sprechenden oder schreienden Figuren, die ihre Meinungen und Informationen vermitteln und ständig auch bereit sind, immer wieder neue Informationen zu absorbieren. Allen Figuren in Grabbes Drama ist gemeinsam, dass sie ununterbrochen die neuesten und aktuellsten Auskünfte verlangen, und diese ihre Appetenz soll auch möglichst schnell befriedigt werden. Die Zeitung und der optische Telegraph stehen im Zentrum des Geschehens als höchste Instanzen, als mächtige Vermittler der Fakten, der objektiven Wahrheit. Nach dieser Wahrheit ist jede einzelne Figur (sowie die ganze Masse) hungrig:

DUCHESNE Her, her die Zeitungen! Ich muß sie selbst sehen!

VOLK Wir wollen sie auch sehen! Her, her damit!

ZEITUNGSVERBREITER Da habt ihr sie! *Er wirft die Zeitungen in die Luft* (II, 359)

„Her damit!“ – diese Ellipse kommt in Grabbes Spiel an fünf verschiedenen Stellen vor, dreimal im Zusammenhang mit den Nachrichten,³¹ sie könnte damit zugleich als Motto des ganzen Stückes dienen; eine schnelle Information war zwar zu jeder Zeit ein wertvolles Gut, doch erst der technische Fortschritt und die massive Verbreitung der Informationen haben es ermöglicht, die aktuelle Information augenblicklich, durch ein bloßes „Her damit!“ besorgen zu können, um sie nach dem Gebrauch wieder wegwerfen und vergessen zu können.

Für die Macht Napoleons ist die Bedeutung der technischen Errungenschaften, vor allem der optischen Telegraphie immens.³² Napoleon beherrscht die Zeitung (*Le Moniteur*) und den Telegraph, er gibt Informationen bzw. Befehle und gleichzeitig ist es für ihn *lebenswichtig*, ständig neue Berichte zu empfangen und sie auch möglichst schnell zu bearbeiten. In diesem Sinne funktioniert er eigentlich als ein souveräner „Chef einer Nachrichtenzentrale“:³³

NAPOLEON Her damit – - Die Depesche ist albern – *Er wirft sie weg* – Da Aufruhr in der Vendée – General Travot kennt den Distrikt seit zwanzig Jahren – Er soll hin mit zehntausend Mann – Schnell, schnell das expediert, ihr Schreibenden! Die Truppen nimmt er aus Nantes und Angers. – - Hier – o, alles, alles seit dem April von 1814 in Frankreich Ruin, Festungen und bürgerliche Ordnungen – bloß mit den Einkünften der Pfaffen stehts gut – wenigstens beschweren sich die Gemeinden über das Unmaß derselben. *Zu den Schreibenden* Die Missionskreuze auf den Marktplätzen sollen fort, – kein Geistlicher unter Bischofsrang erhält mehr Gehalt als ein Bezirksrichter. (II, 387f.)

Die Existenz der neuen Medien, vor allem der optischen Telegraphie,³⁴ hinterlässt in der Struktur des Dramas tiefe Spuren. Denn gerade auf dem schnellen und ökonomischen Umgang mit Informationen basiert die eigentliche Tektonik des Textes. Ein klares Beispiel einer solchen Ökonomie ist der oben angeführte Ausschnitt, wo Napoleon die Depeschen wegwirft: Seine Rede ist abgehackt, sie tendiert zu kurzen nominalen Konstruktionen und zerfällt in getrennte inhaltsökonomische Einzelaussagen, ähnlich wie in einem Telegramm; Jürgen Fohrmann schreibt: „Napoleon spricht von Anfang an elliptisch [...], es bleibt keine Zeit für ganze Sätze, [...] es bleibt nur Zeit für ‚Klartext‘, oder noch genauer: für eine Sprache des Telegramms, der Propositionen.“³⁵

Dieser *telegraphische Stil* lässt sich mit Leichtigkeit auf das ganze Spiel übertragen; durch die intensive Zerstückelung des Geschehens entsteht der Eindruck, dass das Spiel auf allen Ebenen, von der Szenenordnung bis zur Sprache, über einen elliptischen, telegrammartigen Charakter verfügt: Die Umschaltungen einzelner Szenen, Dialoge, Mikro-Episoden, Aussagen oder sogar einzelner Wörter passieren plötzlich, schnell, oft völlig uneingeleitet, durch einen Schnitt. Die geschichtlichen Ereignisse werden hier nicht langwierig und ausführlich (als geschlossene Geschichten) geschildert, sondern nur durch Blicke, Einzelmomente oder Einzelausschnitte dargestellt. Und es werden offensichtlich nur solche Elemente zur Hand genommen, die aussagekräftig und informationsdicht sind, wobei die Momente, die zu bloßer Handlungsbewegung dienen sollten, aus ökonomischen Gründen entfallen.³⁶

Außer der Schnelligkeit stellt Grabbe in seinem Spiel auch eine weitere wichtige Erscheinung des modernen Zeitalters dar, nämlich die *Manipulation* der Masse durch die Medien. Anhand der Zeitung und der Telegraphenlinie besitzt Napoleon die Macht, die Öffentlichkeit zu mystifizieren und dadurch auch zu manipulieren, was z. B. der zu jeder Zeit eingeweihte Fouché bestätigt:

Wisse: in einer Stunde ist halb Frankreich getäuscht, – denn die Telegraphenlinie von Toulon lügt, und das äußerst grob [...]. Wahrscheinlich hat Napoleon, um die Bourbons desto sicherer zu machen, dabei selbst die Hand im Spiel. Wie wäre er über

Lyon herausgekommen, hätt er nicht schon eine Armee um sich, wären nicht Grenoble, nicht alle Truppen zu ihm übergegangen? Noch wenige Tage und er ist in Paris. (II, 373)

Nicht nur an dieser Stelle macht Grabbe auf ein wichtiges Problem des modernen Zeitalters aufmerksam, nämlich auf den Missbrauch der Sprache, dessen Folge die Devaluation des sprachlichen Inhalts ist.

In der Forschungsliteratur findet sich oft die Ansicht, Grabbe habe in seinem *Napoleon* – indem er auf die traditionellen Theaterprinzipien verzichtet – eine neue moderne Kunstform vorweggenommen, die es zu seinen Zeiten gar nicht gab, oder auch, dass er strukturell das moderne Medienzeitalter antizipierte.³⁷ In diesem Sinne wird *Napoleon* häufig im Zusammenhang mit der *filmischen Montage* betrachtet, häufig sogar als Antizipation der filmischen Technik. Horst Fritz, der sich mit diesem Thema ausführlicher befasst, bezieht diese Techniken auf die Schlachtszenen des Dramas,³⁸ allgemeiner äußert sich Carl Wiemer:

In allen drei Akten des Stücks stößt man auf Szenen, in denen die Montagetechnik des Films in ihrer assoziativen Verknüpfung und im beständigen Wechsel der Perspektive vorweggenommen wird. Z. B. in den Szenen vor dem Palais Royal und auf dem Greveplatz (I/1; II/2; II/5; III/1). Im Schlachtenteil ist die Verwandtschaft mit dem Film dann unabweisbar geworden. Die Schocks, die dem Zuschauer im Geschützdonner der Akte IV und V verabreicht werden, sind auch wesentliches Merkmal des Films, die dieser in der schnellen Folge seiner Schritte routinisiert.³⁹

Lewandowski bietet auch ganz konkrete Parallelen zum filmischen Ablauf an und betont dabei die Rolle der Schwenk-Technik, die für die Filmmontage typisch ist. Gleichzeitig weist er darauf hin, dass sich im Rahmen des Schwenks sogar eine gewisse Art von Zoom-Optik erkennen ließe:⁴⁰

Ein Hohlweg, stark belagert, Schwenk, im Hintergrund, entfernt, das Gros des Wellingtonschen Heeres, Schwenk, in einiger Entfernung ein Gehöft, entfernter das Haus La Belle-Alliance, noch entfernter eine Meierei, links davon drei Dörfer – et cetera. [...] Stellen wir uns weiter vor: Die Kamera schwenkt noch einige Meter weiter, zieht die Schärfe nach, vor der gesamten Szenerie nun die Köpfe Wellingtons und Lord Somersets, Großaufnahme [...].⁴¹

Besonders die Schlachtszenen am Ende des Dramas und häufig auch die Pariser Massenszenen lassen sich als zusammenmontierte Reihen von Filmsequenzen ansehen: Innerhalb einer Szene wird häufig zwischen den einzelnen Geschehensebenen, Figuren, Dialogen, Sätzen plötzlich umgeschaltet. So wird z. B. der schon oben erwähnte Dialog zwischen Ziethen und Bülow abrupt (prinzipiell

egal wo) durch vorbeirasselnde Truppen unterbrochen und dann wieder neu angeknüpft; dieses Moment zersetzt sich sogar weiter dadurch, dass die Truppen durch rasche Abfolge mehrerer Einzelsequenzen dargestellt werden:

EINE MASSE FRANZÖSISCHER REITER *im Vorbeisausen* Alles verloren – der Kaiser tot! die Garden tot! – zurück nach Genappes, nach Genappes!

EINE MASSE FRANZÖSISCHER INFANTERIE *noch etwas geordnet* Zurück nach Genappes! nach Genappes!

EINE MASSE FRANZÖSISCHER REITENDER ARTILLERIE Fußvolk Platz da, Platz!

EIN FRANZÖSISCHER INFANTERIEOFFIZIER Es geht nicht – Bajonette vor gegen die Unsinnigen!

Artilleristen Was Bajonette! Pferde und Kanonen darüber weg! *Sie fahren über einen Teil der Infanterie.* (II, 456)

Durch den formalen Vergleich dieses Dramas mit einem Film-Szenarium zeigt sich deutlich, wie nahe der *Napoleon*-Text, besonders in den letzten zwei Akten, einer modernen (auch der literarischen) Montage steht: Die einzelnen Szenen, Momente, Dialoge, Monologe, sind im Rahmen der Struktur wie fertige, in sich geschlossene Blöcke oft verschiebbar. Der Schnitt dient nicht der Entwicklung eines Erzählbogens, sondern er produziert vor allem den *Schock*, der durch das Zusammentreffen oder eher *Zusammenstoßen* einzelner Ausschnitte entsteht. Obwohl Grabbe selbstverständlich noch keine Ahnung von den filmischen Techniken haben konnte, obwohl er also nicht planmäßig filmisch vorging, ist der Vergleich des Dramas mit dem Film gar nicht so anachronistisch, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn der Zersetzung der Geschichte (Erzählung) auf Einzelsequenzen liegt bei Grabbe eine ähnliche Art der Weltwahrnehmung zugrunde, auf der später auch die filmische Darstellung baut: Die Entwicklung neuer Medien, die ständig neue Informationen und Perspektiven bieten, das rasch werdende Lebenstempo, oder der Krieg, der das Leben, „als sei es ein Filmband, in Schocksequenzen“⁴² verwandelt. Dies sind nur einige Faktoren, die Grabbe strukturell reflektiert und die erst durch den filmischen Schnitt darstellbar bzw. „spielbar“ wurden. Ähnlich wie z. B. Sergei Eisenstein in seinem „Panzerkreuzer Potemkin“ bringt Grabbe einen kollektiven Helden auf die Bühne, eine heterogene Masse also, die praktisch nur durch Schnitte und rasche Perspektivenwechsel darstellbar ist.

Durch die tiefgreifende Zerstückelung der geraden Linie hat Grabbe in seinem Drama die Darstellungsprinzipien erreicht, deren konsequente dramatische Vermittlung erst durch die filmische Technik möglich wurde und die ebenfalls in modernen Textmontagen zum Ausdruck kamen. Sicher wäre irreführend, zu behaupten, Grabbe hätte die filmische Technik längst vor der Erfindung des Films entdeckt bzw. eine *Textmontage* angestrebt. Es steht aber fest,

dass er an die Darstellungsgrenzen des Theaters seiner Zeit gestoßen ist: Dieser „hölzerne Lumpenkrum“⁴³ zeigte sich (sowohl räumlich als auch rhetorisch) als zu beschränkt, um die Menge des Materials, der Perspektiven oder Figuren aufnehmen zu können, oder genauer: um die Prozesse des Weltgeschehens zu erfassen. Durch den Verzicht auf die traditionelle Darstellungsweise und durch die totale Zerstückelung der Handlung hat Grabbe das reale „Chaos der Sinnesdata“⁴⁴ ergriffen und eine besonders dichte Textstruktur erreicht, in der sich „in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur [...], ein ganzes Wirrsal von Literaturen“ bewegt.⁴⁵ Grabbes Drama ist somit in vielerlei Hinsicht als Antizipation sowie strukturelle Darstellung des modernen Medienzeitalters zu begreifen, jenes Zeitalters, welches – statt Gott, Utopien oder Ideale anzubeten – nur noch an möglichst aktuelle *News* glaubt.

Anmerkungen

- * Die Abhandlung stellt eine gekürzte und aktualisierte Version einer umfangreichen Werkanalyse dar, die 2008 geschrieben wurde und als selbständiges Kapitel in der Publikation *Die Vorformen der literarischen Montage* erschienen ist. Für die Einleitung wurden ebenfalls Stellen neu aufgegriffen, die den theoretischen Grundlagen der literarischen Montage gewidmet sind. Vgl. Pavel Novotný: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wien, Wuppertal 2012.
- 1 Nach Adorno lässt sich die Montage-Struktur der ganzen modernen Kunst zuschreiben, nämlich als *Negation der Synthesis*, die zum *Gestaltungsprinzip* wird. Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. 1970, S. 232.
 - 2 Ende des 18. Jahrhunderts wird der politische und gesellschaftliche Friede in Europa zerstört, vor allem durch die Französische Revolution, womit auch die letzte vereinigende Instanz, die menschliche *Vernunft*, schwer diskreditiert wird. Silvio Vietta nennt diesen Moment „Utopieverlust“ bzw. „Fortschritts- und Krisenbewußtsein“, indem er diese Faktoren (zusammen mit weiteren, damit zusammenhängenden Tendenzen wie Erkenntnis- und Sprachkrise, Kunstautonomie, Sprachreflexivität, Experiment, Fragmentarismus) als maßgebend für die Entstehung und weitere Entwicklung moderner Literatur bzw. der literarischen Moderne bestimmt. Vgl. Silvio Vietta: *Die Literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart 1992. Weiter auch Novotný: *Vorformen*.
 - 3 Die problemgeschichtliche Erfassung der Montage korrespondiert mit dem bereits erwähnten Ansatz von Vietta, der die Moderne als ein *problemgeschichtliches*, also nicht nur formal, sondern auch kausal bedingtes Phänomen bestimmt.
 - 4 Heyms „Begeisterung für Literatur (Hölderlin, Büchner, Grabbe, Rimbaud sind seine Götter) verleiht seinem Leben einen Sinn und führt zu einer Produktion, die auch quantitativ das Schaffen der meisten Generationsgenossen übertagt.“ In:

- Jan Knopf, Victor Žmegač.: Expressionismus als Dominante. In: Žmegač: (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 3 Bde. Weinheim 1994-96, Bd. II, S. 440. Leopold Jessner hat bereits 1913 auf die Dramatik Grabbes „als Mittel zur Erneuerung des Theaters verwiesen.“ Vgl. Robert Pfeffer: „...beneidenswerte Chocks...“ – die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 65.
- 5 Karl Immermann: Memorabilien. Zit. nach: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1964, Bd. 5, S. 85f.
 - 6 Dies heißt sicher nicht, dass Grabbe die Religion grundsätzlich ablehnen würde. Es ist belegbar, dass er die Erfahrung der entgötterten Welt als Ausgangspunkt für die neue Entwicklung des Glaubens wahrnimmt; vgl. Matthias Schaffrick: „Gegen den Zerfall des Politischen und die unübersehbare Kontingenz setzt Grabbe die Rückkehr zur Religion, in der Opfer und Erlösung, Verzweiflung und Glaube zugleich bestehen. Auch in dem Text *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, der mit ‚Napoleons [weltgeschichtlichem] Ende‘ (IV, 93) einsetzt, wendet sich Grabbe der Religion zu: ‚Alles liegt chaotisch durcheinander, und Zeit ist es, daß der Geist Gottes wieder über den Wassern schwebe. Möglich, daß er schon da ist (IV, 94):“ Matthias Schaffrick: Von der gottlosen Welt zum christlichen Wunderknaben. Zerfall des Politischen und Rückkehr der Religion bei Christian Dietrich Grabbe (mit einem Exkurs zum Christus-Fragment). In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 108.
 - 7 Ebd., S. 98.
 - 8 Pfeffer: „...beneidenswerte Chocks...“ (Anm. 4), S. 63. Gerade Pfeffer macht auf diesen Prozess der „Dynamisierung“, der von Grabbe bis zur Avantgarde des 20. Jahrhunderts (Futuristen, Expressionisten oder auch Surrealisten) verfolgbar ist, aufmerksam. (S. 62ff.)
 - 9 Rolf Füllmann macht darauf aufmerksam, dass sich Grabbes reflexive Einstellung im *Napoleon* auch an völlig irdische und materielle Phänomene wie die Mode bezieht; diese Tendenz artikuliert sich am deutlichsten in der Figur des Schneidermeisters, der die weit auseinanderklaffenden Frackschöße des Königs, sowie die bourbonischen Perücken als Anachronismus kritisiert (vgl. II, 396): „Neue Zeiten kommen in neuen Kleidern daher, die Perücken und Zöpfe fallen und die Männerhosen werden lang.“ Rolf Füllmann: Modekrieg statt *Hermannschlacht*. Zur Semiotik der Mode in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Grabbe-Jahrbuch 26/27 (2007/2008), S. 87.
 - 10 Edgar Neis: Struktur und Thematik des klassischen und modernen Dramas. Paderborn 1984, S. 59.
 - 11 Es ist bekannt, dass Napoleon regelmäßig Veilchen an seine Geliebte Josephine de Beauharnais schickte.
 - 12 So z. B. auch Heine in den *Französischen Zuständen*: „So dient dieser Name auch als das höchste Beschwörungswort des Volkes, Napoleon ist sein Gott, sein Kultus, seine Religion; und diese Religion wird am Ende langweilig wie jede andere.“ In: Werke und Briefe in zehn Bänden. Hrsg. von Hans Kaufmann. Berlin, Weimar 1972, Bd. 4,

- S. 399. Und: „Am öftersten fand ich in den Bauerhäusern das Bild des Kaisers, wie er zu Jaffa das Lazarett besucht und wie er zu St. Helena auf dem Todbette liegt. Beide Darstellungen tragen auffallende Ähnlichkeit mit den Heiligenbildern jener christlichen Religion, die jetzt in Frankreich erloschen ist. Auf dem einen Bilde gleicht Napoleon einem Heilande, von dessen Berührung die Pestkranken zu genesen scheinen; auf dem andern Bilde stirbt er gleichsam den Tod der Sühne.“ (S. 558).
- 13 Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. München 2002, Bd. 2, S. 930.
 - 14 Antonio Roselli: „Nichts steht auf Erden fest“. ‚Ende der Welt‘ und ‚Ende einer Welt‘ in Grabbes *Herzog Theodor von Gothland, Napoleon oder die hundert Tage* und *Hannibal*. In: Grabbe-Jahrbuch 32 (2013), S. 47.
 - 15 Siehe Bergmanns Nachwort in: Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage*. Stuttgart 2002. S. 164; weiter auch Friedell: „Er konnte nur Jahre und Monate siegen. Denn er wusste nicht, dass auf die Dauer nur ein Träumer die Welt erobern kann.“ Friedell: Kulturgeschichte (Anm. 13), S. 936.
 - 16 Bei Friedell ist eine solche Epochenwende besonders trefflich kommentiert: „Das neunzehnte Jahrhundert ist ein inhumanes Jahrhundert par excellence. Der „Siegeslauf der Technik“ hat uns völlig mechanisiert, also verdummt. Durch die Anbetung des Geldes ist die Menschheit ausnahmslos und rettungslos verarmt. Und die Welt ohne Gott ist nicht nur die unsittlichste, sondern auch die unkomfortabelste, die sich ersinnen lässt. Mit dem Eintritt in die Gegenwart gelangt der Mensch in den innersten Höllenkreis seines ebenso absurden wie notwendigen Leidensweges.“ Ebd., S. 940.
 - 17 Vogt spricht in diesem Zusammenhang von der *Verdinglichung* der Gestalten. Vgl. Michael Vogt: „...wo die Steine sprechen“. Objekte als Akteure im Drama der Moderne. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996, S. 120. Durch einen solchen Umgang mit den Figuren wird jedes Pathos ironisiert, und diese Ironie führt auch dazu, dass die unglücklichsten Momente in Grabbes Drama groteske Züge gewinnen. So sagt z. B. ein Kürrasier, als er in der Schlacht seinen Fuß verliert, bloß: „Sakrament, da fliegt er hin, der Deserteur!“ (II, 447) An solchen Stellen verwandelt sich die Tragödie in ein morbides Marionettenspiel, wo die Figuren nur wackligen Theaterpuppen gleichen. In diesem Zusammenhang ist auch die Szene in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ zu erwähnen, wo sich der Teufel seine linke Hand abreißt.
 - 18 Horst Fritz: *Geschichte als Montage*. Grabbe und Griffith. In: Fritz (Hrsg.): *Montage im Theater und im Film*. Tübingen. Basel 1993, S. 316. Hervorhebung vom Verf.
 - 19 Die vergangene Napoleonische Ära erhält im Kontext der Julirevolution wieder neue Bedeutungen und der Autor fühlt sich gezwungen, das Werk um wieder neue aktuelle Zusammenhänge zu bereichern.
 - 20 Bereits am Anfang der ersten Szene steht: „Vieles Volk treibt sich durcheinander, darunter Bürger, Offiziere, Soldaten, Marktschreier, Savoyardenknaben und andere.“ (II, 323) Ironisch wird die menschliche Masse sogar in einen Sack mit den Tieren geworfen – siehe die Repliken des Ausrufers auf der Bildergalerie versus die des Ausrufers auf der Menagerie in der ersten Szene.

- 21 Bergmann schreibt: „Das Mittel, welches Grabbe anwendet, [...] ist dies, dass er Personen einführt, die entweder der einen oder der anderen oder auch beiden früheren Schichten angehören, die in ihr gelebt, sie miterlebt haben, nun von Zuständen und Ereignissen dieser früheren Zeiten sprechen und damit deren Atmosphäre lebendig werden lassen.“ Alfred Bergmann: Quellen des Grabbeschen „Napoleon“. Detmold 1969, S. 12.
- 22 „Personenverzeichnis fehlt, – denn es ist nicht nöthig. 9/10 ist wörtlich historisch [...]“ An Georg Ferdinand Kettembeil, 10. Dezember 1830 (V, 316).
- 23 Fritz Martini: „Napoleon oder die Hundert Tage“. In: Das Deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf 1958, S. 48.
- 24 Höllerer spricht in diesem Zusammenhang vom „stoßhaften Rhythmus“. Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung der Übergangszeit. Stuttgart 1958, S. 21.
- 25 Ähnlich wie z. B. Rosenkranz und Gildenstern in Shakespeares *Hamlet* bilden sie eine einstimmige kompakte Menge – eine kleine Masse. Im Drama kommen selbstverständlich auch weitere solche Figuren vor, z. B. die zwei Bürger oder Ziethen und Bülow u. a.
- 26 Scherer spricht von der „parataktischen Episodizität der Szenen“. Stefan Scherer: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin, New York 2003, S. 608, welche die formalen Verbindungsfäden zum romantischen Drama entwickelt: „Wie das *Napoleon*-Stück gehören auch Grabbes Komödien der Wirkungsgeschichte romantischer Dramaturgie an.“ (Ebd.) Zu Tieck siehe auch Novotný: Vorformen, S. 159-192.
- 27 Volker Klotz: Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996, S. 150.
- 28 Fritz: Geschichte (Anm. 18), S. 322. Vgl. auch Höllerer: „Ohne dem Ganzen Schaden zuzufügen, könnte man sie weitgehend untereinander austauschen oder einzelne Szenen weglassen.“ Höllerer: Klassik und Moderne (Anm. 24), S. 28.
- 29 Vgl. 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 (Anm. 17), S. 21-46, das Zitat S. 39; weiter auch Friedell: „Zweifellos war Napoleon kein Mensch des achtzehnten Jahrhunderts, aber statt dem vierzehnten oder fünfzehnten könnte man ihn ebenso gut dem neunzehnten zurechnen oder, wenn man will, dem zwanzigsten.“ Friedell: Kulturgeschichte (Anm. 13), S. 931.
- 30 Wiemer spricht in diesem Sinne von „Grabbes Seismographie der neuen Medien“ (Ebd.); siehe auch Pfeffer: „...beneidenswerte Chocks...“ (Anm. 4).
- 31 Siehe II, 332, 359, 387.
- 32 Vgl. Wiemer: Palimpsest (Anm. 29), S. 27.
- 33 „Also präsentiert er [Grabbe] Napoleon nicht als klassischen Souverän, sondern als geistesgegenwärtigen Chef einer Nachrichtenzentrale.“ Ebd. – Siehe auch Fohrmann: „Das Wort ‚schnell‘ regiert den Text, und insbesondere der Mittelteil des Stückes, Akt III, Szene 3, wird vom Vollzug der Geschwindigkeit bestimmt, bildet insofern

- den Kontrapunkt zur Gartenszene.“ Jürgen Fohrmann: Die Ellipse des Helden (mit Bezug auf Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*). In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 124f.
- 34 Zur Zeit der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege macht die Telegraphie entscheidende technische Innovationen durch und mit den alten, langsam arbeitenden Systemen wie Feuer- oder Rauchsignale hat sie kaum mehr was zu tun. Als Erfinder der optischen Telegraphie gilt Claude Chapp, der 1789 ein völlig neues optisch-mechanisches System konstruiert hat, welches relativ schnell breitere Anwendung fand: 1793 wurde auf den Hügeln zwischen Paris und Lille die erste 30 km lange Telegraphenlinie gebaut. Die Übertragung einer kurzen Nachricht zwischen diesen zwei Städten dauerte damals 45 Minuten. Es wurden weitere Linien konstruiert, im Laufe der Zeit auch außerhalb Frankreichs (Schweden – 1795, Dänemark – 1802, Preußen – 1833, Österreich – 1834, Russland – 1839). Während der Napoleonischen Kriege wurde das System wesentlich verbessert und die Übertragung dauerte – vor allem dank den besser geschulten Telegraphisten – wesentlich kürzer; z. B.: Paris-Lille: 2 min., Calais-La Manche: 4 min., Paris-Straßburg: 6 min. Nach: Ludvik Souček: Kam nedolehne hlas. Praha 1964, S. 31-36.
- 35 Fohrmann: Ellipse (Anm. 33), S. 124.
- 36 Die Aktion bzw. die Bewegung, die auf jegliche Handlungslinie verweist (z. B. Reisen, Fliehen etc.), wird hier eigentlich nur durch statische und schlichte Berichte bzw. Gespräche vermittelt. So z. B.: „CARNOT Bonaparte kann nicht zurückkommen. Ausgestoßen von aller Welt ist er auf Elba. / FOUCHÉ War! / CARNOT Wie? / FOUCHÉ Was schreiben wir heute? / CARNOT Den siebenzehnten März. / FOUCHÉ Gut, so ist er schon in Auxerre.“ (II, 373) Ebenso wird z. B. Die Flucht des Königs aus Paris nicht dargestellt, der Leser muss sich damit begnügen, dass die Gardisten Chassecoeur und Vitry davon schlicht *berichten* bzw. dass der König aus dem Drama plötzlich verschwindet und nicht mehr auftritt. Ebenso wird auch der Weg Napoleons von Elba nach Paris nicht beschrieben: Nach seinem Auftritt auf der Insel in der 4. Szene des ersten Aufzugs taucht er (nach einer langen Reihe von Massenszenen) erst am Ende des dritten Aufzugs wieder auf, nämlich in Paris, direkt in einem Zimmer in den Tuileries, als er die Landkarten auf den Tisch legt; indirekt werden dadurch seine oben erwähnten „Tigersprünge“ dargestellt.
- 37 Vgl. Wiemer: Palimpsest (Anm. 29), S. 39; und: „Es ist Zeit, Christian Dietrich Grabbe als Ahnherrn einer Theorie der neuen Medien zu entdecken.“ (S. 21) Siehe auch Rainer Lewandowski: Sehnsucht, Verzweiflung und Unspielbarkeit. Überlegungen zur Dramaturgie Grabbes am Beispiel von „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Grabbe-Jahrbuch 8 (1989), S. 75; ferner Pfeffer: „...benedienstwerte Chocks...“ (Anm. 4), S. 64ff.
- 38 „Grabbes *Napoleon*-Drama bietet am Schluss in der Darstellung des Schlachtgeschehens von Waterloo verblüffende Vorahnungen filmischer Darstellungsweisen. Man erlebt das Miteinander von raschen Momentaufnahmen individueller Begebenheiten und in der Totalperspektive präsentierten Truppenmassen. Das dynamische

- Alternieren dieser ‚Einstellungen‘ erzeugt bereits den Eindruck einer Parallelmontage, etwa wenn das Scharmützel der Truppen von Bülow und Lobau in einem Perspektivwechsel erfolgt, dessen Schnelligkeit auf der Bühne wohl kaum angemessen darstellbar ist und geradezu nach Reißschwenk oder gar Schnitt bzw. Montage verlangt.“ Fritz: Geschichte (Anm. 18), S. 316. Und: „Noch vor der Erfahrung der Juli-revolution gestaltet Grabbe hier den Helden als Objekt der Geschichte, als Produkt gesellschaftlicher Zustände und macht das Volk in groß angelegten, nicht auf Auf-führbarkeit ausgerichteten, gleichsam die Dramaturgie des Films vorwegnehmen-den Massenszenen zum eigentlichen Handlungsträger: ‚den Kaiser und uns hat die Revolution gemacht, diese aber machten die Revolution und den Kaiser.“ Bernd Bal-zer: Liberale und radikaldemokratische Literatur. In: Žmegač (Hrsg.): Geschichte (Anm. 4), Bd. I, 2, S. 303.
- 39 Wiemer: Palimpsest (Anm. 29), S. 33f.
- 40 Es wird also nicht nur geschnitten, das Bild wird nicht nur rasch verschoben, son- dern es wird auch mit der Zenitentfernung gearbeitet, und zwar in extrem tiefen Verschiebungen: „Da ist zum Beispiel die Sichtweise des Ausschnitts, der Umstand, dass Grabbe ohne Umschweife von der Totalen eines Panorama-Schwenks wechselt zu einem Detail, dem Dialog zweier Offiziere. Er konzentriert damit die Aufmerk- samkeit plötzlich auf einen kleinen Punkt des Geschehens, ohne das übrige Gesche- hen um sich herum noch weiter zu verfolgen.“ Lewandowski: Sehnsucht (Anm. 37), S. 74.
- 41 Ebd., S. 73.
- 42 Vgl. Wiemer: Palimpsest (Anm. 29), S. 36.
- 43 Zit. nach: Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 22.
- 44 Vietta: Literarische Moderne (Anm. 2), S. 19.
- 45 Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Der Ersatz für die Träume: „[...] auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten; die historischen Anekdoten, die Halluzinationen der Geisterseher, die Berichte der Abenteurer.“ In: Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/M. 1979, Bd. 2, S. 144.

JULIAN KANNING

Konstruktionen der „hundert Tage“

Tropen der Vorstrukturierung in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* und Adolph Henkes *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon im Jahre 1815*

1. Einleitung

Gesamtdeutungen von Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage* fokussieren zumeist auf Napoleon als zentralen Bezugspunkt historischen Denkens, mit dessen Niederlage sich auch die Untauglichkeit eines teleologischen Geschichtsmodells erweise. Dieses Modell wird aus der Perspektive der 1830er Jahre durch ein historisches Denken in „Kreisstrukturen“¹ ersetzt, das den dominierenden Epochenerfahrungen von der Wiederholung geschichtlicher Handlungsmuster sowie von Epigonalität Ausdruck verleiht. Die Napoleon-Gestalt, an deren Mythisierung Grabbes Drama – wie Bernhard Greiner jüngst betont hat² – aktiv mitwirkt, ist zudem omnipräsent in den verschiedenen historischen Diskursen des Stückes, wodurch dessen Bezugsraum sich über die Zeitspanne der historischen Handlung hinaus bis in die Zeit des vorrevolutionären Frankreichs ausdehnt. In dem Verhältnis von Bühnenanwesenheit und diskursiver Präsenz seines Napoleon spiegelt sich das Spannungsverhältnis zwischen der Ebene der Konstruktion eines „historischen“ Handlungsablaufs der „hundert Tage“ und der theatralischen Reflexionsebene des Spiels im Spiel. Letztere erlaubt dem Dichter z.T. geschichtliche Figuren wie den Jakobiner Jouve als anachronistischen Sprecher einer anderen Zeitschicht auftreten zu lassen. Grabbes Napoleon erscheint dadurch als zentraler Vermittler zwischen den verschiedenen, in dem Drama in Erinnerung gerufenen Zeitschichten, indem die affektive und politische Haltung zu ihm die Geschichtsdeutungen³ u.a. Jouvés, Carnots und Fouchés auf der theatralischen Reflexionsebene bestimmen. In dem Titel *Napoleon oder die hundert Tage* zeichnen sich also neben der Relativierung einer „Zentralperspektive auf das historische Subjekt“⁴ spezifische Konstruktionsprinzipien mit Blick auf die Auswahl, Anordnung und Gewichtung überlieferter Ereignisse und Protagonisten des historischen Feldes der „hundert Tage“ ab.

Auf der Grundlage von Hayden Whites in *Metahistory* entwickelter „Theorie der Tropen“⁵ gilt mein Interesse den sprachlichen Grundformen historischen Denkens in Grabbes Drama. Die tropologische Analyse wird zeigen, wie Deutungen der „hundert Tage“ mit den Mitteln der metonymischen Reduktion und

Funktionalisierung historischer Erfahrung von Zeitlichkeit sowie Perspektive oder mit den Mitteln der synekdochischen Verdichtung von Bedeutung in symbolhaft erstarrter Erinnerung auf der Ebene der Form hervorgebracht werden. Zugleich werden diese Denkfiguren zur Erzeugung historischer Bedeutung als Werkzeuge zur Distanzierung und Musealisierung des Historischen im Tropus der Ironie kritisiert. Die kritische Auseinandersetzung mit dem historistischen Geschichtsdenken, die Dorothea Kraus mit Recht in Grabbes *Napoleon* feststellt, äußert sich in meinen Augen jedoch nicht in einer Infragestellung des ästhetischen Zugangs zur Vergangenheit durch die mit der Figur des Napoleon verbundenen Fähigkeit des sinnhaften Handelns in der Geschichte. Die Dichotomie von Geschichte und Ästhetik, von geschichtlichem Handeln und „ästhetisch-epigonale[r] Haltung zur Geschichte“⁶ erscheint mir aus der Perspektive der Geschichtspoetik Whites problematisch, da sie sich lediglich auf einer inhaltlichen Ebene des Geschichtsbewusstseins der Dramenfiguren bewegt. Im Folgenden soll am Text gezeigt werden, wie in z.T. ironisch gebrochenen metonymischen Denkfiguren der Heroismus der Handelnden, der Genius des Blicks und des Augenblicks sowie der medialen Vermittlung gestaltet ist und wie auf diese Weise Grabbes Text auf der Ebene der sprachlichen Grundformen die Rolle Napoleons im historischen Prozess der „hundert Tage“ bestimmt.

Alfred Bergmann hat Ende der 1960er Jahre in seiner Studie zu den Quellen des Grabbeschen *Napoleon* betont, die von Grabbe benutzten Werke müssten mit Blick auf „Anschauungen, Beurteilungen und Gedanken“ untersucht werden, denen sich [der Autor] bei seiner Lektüre gegenübergestellt sah.⁷ Die Quellenrezeption Grabbes im Zusammenhang mit der Arbeit am Stück ist mit Bergmann als eine inhaltliche, auf Informationen und Bewertungen fokussierende von derjenigen Büchners mit Blick auf *Danton's Tod* abgegrenzt worden, die durch eine nachweisbar enge Verklammerung von Konzeptions- und Schreibprozess sowie Exzerpiertätigkeit gekennzeichnet ist.⁸ Doch wenn mit Bezug auf White konstatiert werden kann, dass die „sprachliche Form“ auch in Texten wie demjenigen Adolph Henkes – die durchgängig mittels exzessiver Quellenzitate ihre historische Referentialität zu untermauern versuchen – „an der Konstituierung des Inhalts durch den poetischen Akt entscheidend mitwirkt“⁹, dann scheint die These einer reinen Entnahme von Informationen und Anekdotischem problematisch, da die Formen historischen Denkens zwangsläufig mitrezipiert werden. Eine solche Perspektive auf das Verhältnis von Dramen- und Quellentext wirft die Frage auf, auf welche Weise sich die kritische Rezeption des Henke-Textes in Grabbes formaler Gestaltung der „hundert Tage“ niedergeschlagen hat. Die vergleichende tropologische Analyse des Dramas und der historiographischen *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon im Jahre 1815*¹⁰ weist zudem über die Kontrastierung mutmaßlicher historisch-politischer Positionen der beiden Autoren hinaus und

schärft dabei den Blick für das Wissen der Form, das sowohl in dem dramatischen als auch in dem historiographischen Text produziert wird.

Meine Wahl fällt auf eine Quelle Grabbes, die Napoleons Entweichung von Elba und die finale militärische Auseinandersetzung der alliierten europäischen Mächte mit ihm auf der Handlungsebene in das Zentrum seiner Darstellung rückt. Henke erweitert den Handlungszeitraum bis zur abschließenden Rückkehr Ludwigs XVIII. nach Paris am 8. Juli und bis zur Ankunft Napoleons am 16. Oktober 1815 auf St. Helena. Diese Erweiterung des Handlungszeitraums verweist bereits auf die verschiedene Konturierung der Ereignisverläufe in Grabbes Napoleon-Drama und Henkes „Darstellung“ als Beiträge zur Geschichtsdeutung, indem das Drama durch seinen Abschluss mit dem 18. Juni die im Erinnerungsdiskurs durchgesetzte Bedeutung der Synekdoche tradiert. Demgegenüber verwirft Henke durch die Strukturierung seiner Darstellung sowohl den 18. Juni als zentrale Zäsur als auch den 8. Juli (Rückkehr Ludwigs XVIII.), der den Endpunkt jener „Cent-jours“ des Seine-Präfekten Chabrol de Volvic bildet, die dieser erstmals am 8. Juli bei der Begrüßung des zurückgekehrten Königs mit Bezug auf den Zeitraum von dessen Abwesenheit (20. März – 8. Juli) prägt. Die Tatsache, dass beide Zeiträume 110 Tage umfassen, deutet auf den synekdochischen Charakter der Bezeichnung „hundert Tage“ hin, die im Folgenden daher nicht auf die zwischen zwei Daten eingerahmten Ereignisse reduziert, sondern ausdrücklich als historiographische Denkfigur aufgefasst wird.¹¹

2. Die „hundert Tage“ als historische Denkfigur zwischen Restauration und Vormärz

Zunächst sollen – als notwendige Grundlage für die sich daran anschließende vergleichende tropologische Analyse – kurz die Perspektiven Grabbes und Henkes auf die von ihnen unterschiedlich konturierten und gedeuteten „hundert Tage“ der Rückkehr Napoleons in dem deutschen historiographischen und literarischen Napoleon-Diskurs zwischen 1815/16 und den 1830er Jahren verortet werden.

2.1 Die „hundert Tage“ in Adolph Henkes „Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon im Jahre 1815“ vor dem Hintergrund der zeitgenössischen politischen und historiographischen Diskussion in Deutschland

Für Adolph Henke, einen ordentlichen Professor für Staatsarzneikunde, verbinden sich mit der französischen Herrschaft im zum Fürstentum Ansbach gehörenden Erlangen zwischen 1806 und 1810 die Erfahrungen von Geldnot und

Beschränkungen in der Lehre. Zur Sicherung seines Lebensunterhaltes publizierte er auf verschiedenen Fachgebieten und bediente sehr erfolgreich die unter dem Eindruck der sogenannten Befreiungskriege vorhandene Nachfrage nach patriotisch kommentierenden Darstellungen der militärischen Auseinandersetzungen mit dem napoleonischen Frankreich der Jahre 1813/1814. Napoleon bezeichnet er als „großen Verbrecher[]“¹², als „Feind der Menschheit“, der sich „an mehr als einem Welttheil [...] versündigt“¹³ habe und gegen den ein „neuer Kreuzzug“ erforderlich gewesen sei. Die religiös eingefärbte Sprache fügt sich damit zwar auch in den Diskurs des Sakralen ein, steigert sich hier jedoch nicht wie z.B. bei Ernst Moritz Arndt zu einer Dämonisierung des Kaisers, die ihn zu einer Inkarnation des Bösen stilisiert und damit einen Reflex auf die seit der Einführung des *Catéchisme impérial* 1806 auch unter den Deutschen verbreitete Vergötterung darstellt.

Zögerlicher als bei Arndt fällt bei Henke auch der im Allgemeinen verbleibende Vergleich mit früheren „Weltenstürmer[n] und Eroberer[n]“¹⁴ aus, der die weltgeschichtliche Singularität der Rückkehr des verbannten Herrschers herausstellen soll und nicht dazu dient, Napoleon durch den Verweis auf antike Tyrannen wie Nero als „tyran sanguinaire“ zu typisieren.¹⁵ Die „hundert Tage“ erscheinen bei Henke als Verschwörung „Republikanischgesinnte[r]“¹⁶, die den „gewaltigen Geist“ Napoleon, der sich „nie wohlthätiger, nie in einem besseren Lichte“¹⁷ gezeigt habe als in der Rolle eines musealen, von Schaulustigen besuchten ehemaligen Weltenbewegers, zur Rückkehr angestiftet hätten. Die Ambivalenzen, die das Napoleon-Bild seiner Zeitgenossen um 1810 kennzeichnen¹⁸, schlagen sich in Henkes Darstellung der „hundert Tage“ nieder, indem sich die Bewunderung des Feldherrn, dessen herausragendes strategisch-militärisches Geschick er mehrfach betont, mit der Verachtung des Emporkömmlings aus dem Volk verbindet, der aus „[u]nbändige[r] Herrschsucht“ und „schrackenlose[m] Ehrgeiz“¹⁹ „in den Eroberungskriegen zwei Millionen Männer und Jünglinge zur Schlachtbank geführt“²⁰ habe. Die „hundert Tage“ erscheinen Henke aus einem reaktionären, chauvinistisch-nationalistischen Denken heraus als Resultat des durch die Aufklärung und die „blutige[] Revolution“ verdorbenen Charakters der Franzosen, zu dessen Läuterung Napoleon zwar in der Lage, aber nicht wilens gewesen sei.²¹ Hier lassen sich in der positiven Bewertung des Korsen als „Überwinders der Revolution“²² zentrale Motive der Sympathie für Napoleon bei Goethe und Wieland finden. Auch die von dem Napoleon-Gegner Johann Gottlieb Fichte 1813 in einer Vorlesung an der Berliner Universität herausgestellte Diskrepanz zwischen Größe, Klarheit und Beharrlichkeit als positiven Wesensmerkmalen des Kaisers auf der einen und seinem als unsittlich gebrandmarkten Eroberungsdrang auf der anderen Seite²³ kehrt in Henkes Charakterisierung des Kaisers wieder.²⁴

Der Zeitraum der „hundert Tage“, an deren Anfang für Henke das welthistorische Fanal der Rückkehr des „Fremden“ auf den Thron Frankreichs steht, ist aber vor allem durch die von ihm behauptete sittlich-moralische Überlegenheit der verbündeten Herrscher sowie Truppen bestimmt. Die Darstellung des Verfassungsschwurs auf dem Marsfeld dient ihm als Gegenbild zu den Schlachtdarstellungen, die durch deren Umfang und durch den Titel des Werkes ins Zentrum rücken, indem er das mit dem Theatralischen verbundene Oberflächliche, Eitle, Verruchte der politischen Inszenierung der heroischen, ehrlichen, tapferen „Blutarbeit“ – so der Ausdruck Henkes – gegenüberstellt. Mithilfe der dichotomisch verwendeten Begriffe von Theater/Schauspiel und sittlichem Kampf entpolitisiert er die Auseinandersetzung mit dem zurückgekehrten Napoleon und bedarf keines differenzierten Blickes auf das Spektrum politischer Haltungen. Mit der charakterlichen Verurteilung der Franzosen, hinter deren Ablehnung sich ein diffuses, reaktionär-antiaufklärerisches Staats- und Gesellschaftsbild mit den Säulen Ordnung, Kirche, unbedingte soldatische Opferbereitschaft und erbrechtlich legitimierter Adel verbirgt, knüpft Henke an „Beurteilungsklischees [...] nationalistische[r] Geschichtsschreibung“²⁵ an.

Wenn Adolph Henke am Ende seiner „Darstellung“ noch über die Neuordnung Europas nach Napoleons endgültiger Verbannung spekuliert und dabei die Einigkeit der preußischen und österreichischen Monarchien als die wesentliche Garantie zur Wahrung deutscher Interessen postuliert, dann affirmiert er jene restaurative, von politischen Repressionen geprägte Staatenordnung, gegen die Napoleon von Seiten des liberalen Bürgertums in den 1820er Jahren als „anti-restauratives Symbol“ und „Erinnerungsort“²⁶ beschworen wurde. Die „hundert Tage“ dienten unabhängig von der politischen Bewertung des Rückkehrers zu dessen Mythisierung im Zeichen der Beschleunigung historischen Wandels als „Personifikation von Moderne“.²⁷

2.2 Die „hundert Tage“ in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“ zwischen liberaler Hoffnung und Restaurationskritik

Eine Auseinandersetzung mit den „hundert Tagen“ aus der Perspektive der Juli-Revolution, die Grabbes Stück vornimmt, verweist zunächst auf die revolutionären Hoffnungen, die sich mit der Vertreibung der bourbonischen Herrscher bereits 1815 verbanden. Diese Hoffnungen, derer sich Napoleon bei seiner Rückkehr versichern musste, indem er eine von Benjamin Constant ausgearbeitete „Zusatzakte“ zur Verfassung beschließen ließ, prägen das Napoleon-Bild liberaler Historiker zwischen 1820 und 1848. Diese erblicken in Napoleon vor allem den Wegbereiter bürgerlicher Freiheiten und des bürgerlichen Aufstiegs

u.a. durch die Verbreitung des Code Napoléon und sehen in ihm den legitimen Erben der Französischen Revolution. Solche enthusiastischen Beurteilungen spiegeln die gleichzeitige kultische Verehrung in Frankreich und stehen wie diese unter dem Einfluss der Napoleon-Legende.²⁸ Diese hatte der auf St. Helena Verbannte bis zu seinem Tod 1821 entwickelt, und Las Cases sorgte durch Veröffentlichung des *Mémorial de Sainte-Hélène* für deren Verbreitung in Europa.²⁹ Dass Grabbes Stück keinesfalls als Beispiel für die undifferenzierte literarische Napoleonverherrlichung um 1830 in Deutschland zu deuten ist – wie der Historiker Hans Schmidt noch 1986 meint –, lässt sich bereits dadurch zeigen, dass die Entscheidung für die Episode der „hundert Tage“ nicht mit einem Offen von der Napoleon-Figur vertretenen Plädoyer für die bürgerlich-liberalen Errungenschaften der Revolution von 1789 verbunden ist. Insbesondere die Szene V,1, die auf die feierliche Verabschiedung der „Zusatzakte“ zur Verfassung auf dem Marsfeld Bezug nimmt, durchbricht durch die Kommentierung seitens des Jakobiners Jouve das Pathos der Inszenierung Napoleons und moniert gerade fehlende Ansätze zu einer tatsächlichen Umgestaltung der bourbonischen Charte im Sinne eines liberalen Presserechts („Ich wollte, es hieße: ‚unbedingt freie Presse‘“ [II, 398]) oder einer konstitutionellen Begrenzung der Alleinherrschaft des Königs bzw. des Kaisers. Der Skepsis Napoleons gegenüber dem Volk als Souverän, als Träger politischer Macht, die er in dem Gespräch mit Carnot und Fouché bei deren Ernennung zu Ministern deutlich formuliert und die Grabbes Titelhelden vor tiefgreifenden liberalen Reformen zurückschrecken lässt, steht in der Druckfassung wenig entgegen, was dessen glaubwürdige Bekehrung zu einer liberalen Position belegte. Die These Wünschs, dass Grabbe seine Napoleon-Figur durch deren Distanzierung von dem „Erderoberer[] von 1811“ (II, 450) vom Vorwurf einer letztlich scheiternden „bloßen Restauration“³⁰ des Vergangenen entlaste, erscheint problematisch. Denn dieser Aussage des Kaisers steht – unabhängig von zensurbedingter Entschärfung – dessen deutliche Ablehnung der *Marseillaise* (*CAMBRONNE* [...] *Der Kaiser liebt die Marseillaise nicht* [II, 418]) entgegen. Zwar zeichnet sich – wie Wunsch herausarbeitet – in Grabbes Stück die Notwendigkeit einer veränderten Herrschaftskonzeption ab, die auf einem „ideologischen Konsens mit dem ‚Volk‘“ fußt. Doch das Volk im Stück erweist sich als allzu empfänglich für bloße Schlagworte – wie sie der Schneidermeister mit der zu erwartenden Reaktion kalkulierend streut –, für die Symbole und die Moden der politischen Macht, denen es sich – wie Jouve am Ende der Szene III,1 (vgl. II, 384) – durch den Wechsel der Kleidung und die veränderten Farben der Kokarden vorübergehend anpasst. Grabbes Napoleon der „hundert Tage“ weiß zwar das Volk im Unterschied zu den Bourbonen hinter sich, instrumentalisiert es aber, indem er dessen kollektive Begeisterung in der Inszenierung des Marsfeldes einrahmt. Das spontane Flehen der

vor den Tuileries versammelten Volksmenge nach dem Erscheinen des Kaisers am Fenster hingegen erzeugt als Willensbekundung bei Napoleon Ablehnung („Die Canaille wird anmaßend“; [II, 388]), da es sich in seinen Affekten der Kontrolle entwindet. Die Entscheidung für die „Episode der ‚hundert Tage‘“ unterstreicht also tatsächlich die „Nicht-Wiederherstellbarkeit des Vergangenen“³¹, ohne jedoch den Napoleon der „hundert Tage“ von der Restaurationskritik auszunehmen.

3. Tropen als sprachliche Grundformen in „Napoleon oder die hundert Tage“

Die Auswahl der Episode der „hundert Tage“ rückt die Momente der Wiederkehr sowie des Erinnerns ins Zentrum des Stückes, da diese Auswahl zugleich mit der Weigerung einhergeht, die Ereignisse, die seinen Protagonisten zu historischer Bedeutung verholfen haben, in die Bühnengegenwart zu transponieren. Es entsteht deswegen keine Anhäufung von historisierenden Bühnenszenen, die die handelnden welthistorischen Individuen in eine für eine Schlacht exemplarisch anmutende Szenerie versetzten und dabei das Geschehen um diese Individuen zentrierten. Stattdessen lassen sich in Grabbes Stück zwei miteinander konkurrierende, gleichzeitig wirksame synekdochische und metonymische Darstellungsmuster feststellen, die unterschiedliche Formen historischer Erfahrung zu übersetzen versuchen.

Auf der Ebene der Figurenrede durchziehen synekdochische Geschichtsdarstellungen das gesamte Stück und zielen vor allem darauf, individuelle Erfahrungen durch ihren anekdotischen Charakter in ein kollektives Erinnerungsbild zu integrieren. Hierbei durchdringen sich insbesondere in den Veteranenerzählungen aus den sog. „Befreiungskriegen“ – wie z.B. in den Erzählungen des „Ersten Jägers“ – szenenhaft anmutende Schilderungen von „[g]roße[n] Augenblicke[n]“ [II, 410]) mit Deutungen eines ganzen Zeitabschnitts und verdichten gemeinschaftliche Sinnerfahrungen. Die Synekdoche funktioniert jedoch nur aus der rückblickenden historischen Perspektive, die es erlaubt, die Szene der von nationaler Begeisterung getragenen, „durch Breslaus Straßen“ (II, 411) strömenden Menschenmengen in eine von den Rezipienten geteilte Geschichtsdeutung zu integrieren. Oft stellt das Drama das Misslingen dieser deutenden Integration aus, indem es z.B. in der Marsfeld-Szene den Vorgang des gemeinschaftlichen Schwurs auf die „Zusatzakte“ mithilfe des Nebentextes und der Beschreibungen der Zuschauer vor den Augen des Rezipienten ereignishaft aufbaut, dabei aber zugleich eine durch kritische Distanz („Jouve“) oder Zerstreuung („Die Dame“) bestimmte Rezeptionsweise vorführt. Hier – wie beispielhaft in der Auseinandersetzung der Kriegsveteranen Vitry und Chassecoeur

mit den Guckkasten-Darstellungen napoleonischer Schlachten – wird die synekdochische Repräsentation von Vergangem durch die symbolische bzw. theatrale Aufladung von Ereignissen mit Bedeutung vonseiten der Adressaten in unterschiedlicher Hinsicht als defizitär oder (wie von der „Dame“) naiv affirmativ wahrgenommen. Vitry und Chasseccœur ironisieren die aus rückblickender Deutungsperspektive zugleich verdichtende und überblickshafte synekdochische Darstellungsweise, indem sie deren Prinzipien der Erfindung bedeutsamer Augenblicke und der Verschmelzung ungleichzeitigen Geschehens in einem Bild durch die eigenen, provokant sinnlich-subjektiven und asynchronen Augenblickskonstrukte entlarven:

CHASSECCŒUR 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 feindlichen Kanonenhagel. Du gabst mir einen Schnaps –

CHASSECCŒUR Es war mein vorletzter – (II, 326)

Das Beispiel der Guckkasten-Repräsentationen napoleonischer Schlachten führt zudem die Wirkung tropischer Denkmuster auf Geschichtsnarrative vor Augen und offenbart dabei die unaufhebbare Differenz zwischen dem Sprechen der Zeitzeugen und der notwendigen nachträglichen Konstruktion eines Ereigniszusammenhangs. Den Vorgang der Konstruktion selbst sowie die Bedeutung der historischen, ideologischen und sozialen Perspektive hierbei erhebt das Stück zum Thema und nimmt dadurch eine ironische Perspektive auf das Schreiben von Geschichte im Tropus der Synekdoche ein. Der Guckkasten erscheint mir daher in Grabbes Stück nicht nur als Relikt einer gleich zu Beginn verabschiedeten und symbolisch zerschlagenen „Rahmenoptik der Aufklärung“³², die durch die dramatisch umgesetzte Ästhetik des Panoramas ersetzt wird, sondern darüber hinaus als Verkörperung des synekdochischen Darstellungsprinzips, dessen Bedeutung für das historische Bewusstsein seiner Zeitgenossen Grabbe ebenso auslotet wie dessen Grenzen.

Im Verlauf evoziert das Stück neben der Marsfeld-Szene weitere ausschnittshafte, situativ und/oder gestisch erstarrte, historisierende „Guckkasten“-Bilder wie dasjenige, das Napoleon abendlich am Ufer der Insel Elba zeigt, während er, begleitet von seinem Generaladjutanten Bertrand, auf das Meer hinausblickt (vgl. den Nebentext zu Beginn der Szene I,4 [II, 348]), oder jenes des auf der „Lafette einer Kanone“ (II, 417) an der Frontlinie umgeben von seinen Truppen schlafenden französischen Kaisers. Diese bildhaften Szenen stehen im Kontrast zur Dynamik des Schlachtengeschehens und der Massenaufmärsche in Paris,

indem sie von gleichsam in die Bilder hineinlaufenden, diese kommentierenden Figuren wahrgenommen und eingeordnet werden. Dieser Vorgang spiegelt denjenigen der historiographischen Rekonstruktion im Moment des Historisch-Werdens und nimmt dabei den späteren, retrospektiven Widerstand gegen synekdochische Geschichtskonstruktionen, den Vitry und Chasseceur mit Blick auf die bereits in den historischen Diskurs überführten Schlachten leisten, vorweg. Auch der Aufbau der Szenerie im Nebentext zu Beginn der Schlacht bei Waterloo fokussiert zunächst synekdochisch das Detail der Kreuzung, das symbolisch das gesamte historische Ereignis weltgeschichtlich charakterisiert und als ein „Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos‘ eines größeren historischen Feldes“³³ – des Feldes der europäischen Machtverschiebungen – erscheint.

Die Namen der Schlachtenorte funktionieren aber ebenso wie die geographische Beschreibung des Raumes erst aus der rückblickenden Perspektive des Historisierenden als Synekdochen. Das Stück entlarvt die retrospektive historische Konstruktion auch hier im Metatropus der Ironie als interessenbehaftete Perspektivierung, indem die Benennung mit dem blutigen Vorgang des Schlachten-schlagens in eins gesetzt und als ein Vorgang der historiographischen Aneignung beschrieben wird. Denn auf die Skizze des Schauplatzes im Nebentext folgt dieser Dialog englischer Soldaten:

EIN ENGLISCHER JÄGER Wie heißt diese Gegend?

EIN SERGEANT DER ENGLISCHEN JÄGER Weiß nicht, James, – wir taufen sie bald mit Schlachtenblut. (II, 439)

Henkes Darstellung zeugt dagegen von jenem Zusammenhang zwischen Benennung und historiographischer Aneignung, indem er in einer Fußnote zur Überschrift „Die Schlacht von Belle Alliance“ auf die unterschiedliche Benennungspraxis einiger Kriegsparteien verweist:

Wir Teutsche nennen sie [die Schlacht] also, weil der teutsche Feldherr [der Preuße Blücher], sinnig den schönen Namen benutzend, sie so geheißen hat. Die Engländer nennen Sie die Schlacht von Waterloo, und die Franzosen die Schlacht von Mont St. Jean.³⁴

Die metonymischen Muster lösen die medial oder durch Botenberichte vermittelte Zeiterfahrung von der Präsentation des in seinen Ausmaßen wahrnehmbaren chronikalischen Ereignisses. In der Darstellung von Napoleons souveränem Umgang mit zeitlich weit auseinander liegenden Ereignissen zeigt sich das metonymische Verfahren der Reduktion und Funktionalisierung, das das Verhältnis zwischen den Triebkräften und historischen Ereignissen bestimmt.

Als bezeichnend für das Verschwinden der einzelnen Handelnden im historischen Prozess erweist sich das scheinbar unvermittelte Sprechen des Telegraphen, dessen verkürzende Nachrichten Napoleon direkt zitiert und den er selbst als Subjekt der von seiner Seite zu verbreitenden Nachrichten einsetzt. Napoleons Sprechen charakterisiert Fohrmann treffend als eine elliptische „Sprache des Telegramms, der Propositionen“.³⁵

NAPOLEON [...] *Kuriere und Ordonnanzen treten ein*

Die Botschaften – – Ah Gilly hat den Angoulême bei Lyon gefangen – *Zu einem Offizier*

Der Telegraph hat nach Lyon zu berichten, daß General Gilly den Herzog von Angoulême im ersten besten Seehafen denen, die ihn zu besitzen wünschen, ausliefre. *Offizier ab*

Wieder der Telegraph – Die Angoulême ist nach tapferer Gegenwehr aus Bourdeaux [sic!] vertrieben. (II, 389)

Der Befehl Napoleons an die große Gruppe der zuarbeitenden „Schreibenden“, „Kammerherrn“, „Ordonnanzen“, „Offiziere“, sich nicht mehr förmlich anzumelden, deutet ebenfalls auf jene Entfremdung zwischen den Sprachhandlungen und den Handelnden hin, die nunmehr nur noch Werkzeuge eines mithilfe anderer Körper an verschiedenen Orten gleichzeitig agierenden Napoleons sind.

Bei der Wiederaufnahme des Regierungshandelns durch den aus Elba Zurückgekehrten tritt die Diskrepanz zwischen metonymischen und synekdochischen Darstellungsformen von Geschichte scharf hervor. Zugleich zeigt sich die offenkundige Notwendigkeit für Napoleon, beiden Formen der Geschichtsschreibung gerecht zu werden, um neben den Anforderungen an machstrategisch-rationales Denken in Kategorien der Herrschaftsökonomie und des Medienkrieges auch den Rezeptionsgewohnheiten des Volkes und der eigenen Armee bei der Wahrnehmung von Herrschaftsinszenierungen zu entsprechen. Der bequeme Rollstuhl als Accessoire eines herrschaftlichen Zimmers, in dem der König seine Regierungsgeschäfte geführt hat, „verkörpert“ als „Teilphänomen eine Eigenschaft des größeren Zusammenhangs“³⁶ der abgelösten bourbonischen Herrschaftsform, die hierdurch aus der Perspektive Napoleons als statisch, von den äußeren Formen herrschaftlichen Zeremoniells geprägt, dargestellt wird. Der französische Kaiser zwingt sich gleichwohl dem Volk am Fenster seines Zimmers sein „Antlitz“ zu präsentieren, wodurch er sich zu einer Szene bereitfindet, die im Detail – dem synekdochischen Darstellungsmuster entsprechend – vor dem Volk die gesamte politische Existenz und Biographie Napoleons in verdichteter Form heraufbeschwört.

Auch im Verlauf der ersten drei Aufzüge, die zwischen Momenten der historischen Wiederkehr und des Geworden-seins und Effekten der Zeitbeschleunigung

schwanken, prallen metonymische und synekdochische Darstellungsweisen aufeinander. Das Stück zeigt das Einbrechen jenes historischen Zeitverlaufs der „hundert Tage“ in eine Bühnenhandlung, in der weit zurückreichende historische Bezüge das bereits längerfristige Bestehen ungeklärter gesellschaftlicher und politischer Probleme andeuten. Die politischen Entscheidungen der Bourbonen seit der Verbannung Napoleons auf Elba, die auf eine Restauration vorrevolutionärer Zustände zielen, prägen die Diskussionen der Pariser in den ersten beiden Szenen. U. a. schlagen sich die Entlassungen von 12000 Napoleon treuen Soldaten (12. Mai 1814) in den Berichten der hungernden ehemaligen Soldaten Vitry und Chassecoeur sowie der Beschluss des Restitutionsgesetzes (4. November 1814), das Staatseigentum den Emigranten zurückzuerstatten, in den im Stück von dem Advokaten Duchesne angestoßenen Debatten nieder. Zugleich sind im ersten Aufzug die Szenen I,1 und I,2 sowie I,2 und I,3 zeitlich eng miteinander als aufeinander folgendes und z.T. parallel ablaufendes Geschehen verknüpft. Hierdurch entsteht eine große Diskrepanz zwischen den eine große Zeitspanne erschließenden historischen Bezügen in den Erzählungen und Debatten der Protagonisten aus dem Volk und der engen zeitlichen Verklammerung der Bühnenhandlung, von der v.a. der in I,3 gegebene Bericht des Herzogs von Berry von dem Geschehen in I,1 („Sire, ich komme von dem Palais Royal“ [II, 343]) zeugt. Die historischen Bezüge werden hier synekdochisch durch auftretende Protagonisten mit aus der geschichtlichen Entwicklung abgeleiteten Interessen oder durch den Guckkasten hergestellt, während die Bühnenhandlung durch die Kürze des dargestellten Zeitraums einen Zustand der Erstarrung evoziert. Die Szene I,4, die Napoleon am Vorabend seines Aufbruchs von Elba zeigt, setzt somit einen ersten, zeitlich exakt auf den Abend des 25. Februar datierbaren Ausgangspunkt des Zuges nach Paris, dessen Wirkungen mittelbar in der Bühnenhandlung ihren Ausdruck finden. Mit dem abgeschlossenen Handlungszusammenhang der ersten drei Szenen ist I,4 wiederum lediglich über die Imagination einer Synekdoche verbunden: Im Detail-Bild des Blickes, den Napoleon, am nördlichen Ufer von Elba stehend, nach Frankreich wirft, verdichtet sich die kühne Tat des sich selbst ermächtigenden Individuums. Den imaginativen Charakter der Verbindung zwischen den Szenen I,3 und I,4 unterstreicht bereits, dass König Ludwig jenes Bild bereits kurz zuvor aufgegriffen und dabei von der bloß konkreten, auf das Ereignishafte beschränkten Szene abgelöst hat, indem er die Bannung der zu dämonenhafter Größe erhobenen Gestalt durch die Naturgewalten erhofft.³⁷

In den sich z.T. widersprechenden Hinweisen auf den zeitlichen Ablauf und die geographischen Stationen von Napoleons Durchquerung Frankreichs, die sich nach „Monsieurs“ Verkündung der Landung Bonapartes in II,4 intensivieren, zeigt sich ein metonymisches Darstellungsmuster. Dieses Muster bestimmt

die historische Bezugsebene der „hundert Tage“, deren Darstellung im Stück zwischen II,4 und III,1 durch die zunehmende Asynchronie zweier Zeitströme und der mit diesen verbundenen Bewegungen gekennzeichnet ist. Nachdem in den ersten drei Szenen noch zeitlich unbestimmte Meldungen und Spekulationen zu Napoleons Handlungen kursierten, die eine verzögerte Wahrnehmung von dessen Aktivitäten durch die Bourbonen implizieren, tritt in Szene II,4 der Zeitverzug offen zu Tage, der durch die Dauer der Übermittlung von Informationen noch potenziert wird. Während die Beratungen der Bourbonen in II,4 eine Deckungsgleichheit zwischen gespielter und dargestellter historischer Zeit suggerieren, dringt die von Napoleon durch sein Vorrücken auf Paris beherrschte Zeit³⁸ ein und setzt der kurzen Zeitspanne der Beratungen die ersten zehn Tage seines Vordringens entgegen (von der Landung bei Toulon am 1. März bis zu jenen „anderthalb Stunden [...] vor Lyon“, wo er am 10. März 1815 einziehen wird). Auch in II,5 und III,1 erzeugt Grabbe zunächst durch die Nennung eines konkreten geschichtlichen Datums – desjenigen des 17. März, an dem Napoleon in Auxerre eintrifft – und durch die handlungslogische Verknüpfung der beiden Szenen den Eindruck eines nahezu kontinuierlichen historischen Bezugsraums: Vitry und Chassecoeur begegnen am Abend des 17. März auf dem Grèveplatz Carnot und Fouché, nächtigen dort und nehmen darauf in der nächsten Szene Bezug, die demnach auf den Nachmittag des 18. März als Referenzdatum zu beziehen wäre. In der Szene III,1 überlagern sich die metonymische Ausstellung einer historischen Entwicklung (Flucht des Königs und Rückkehr des Kaisers), als Resultat einer von Napoleon ausgelösten und beherrschten Handlungsdynamik, deren bloße Reflexe die von Nachrichten und Gerüchten aufgewühlten Menschen auf dem Grèveplatz sind, mit synekdochischen Darstellungen politischer Strömungen und der sie tragenden gesellschaftlichen Gruppen. Die von dem Schneidermeister mit ökonomischem Kalkül gegen den König und die Aristokratie aufgewiegelten städtischen Bürger und die Vorstädter von St. Antoine, die unter dem Jakobiner Jouve die Schreckensherrschaft heraufbeschwören, rufen nicht nur „Phasen der Revolution“³⁹ von 1789 und 1793 in Erinnerung und erweitern auf diese Weise den historischen Bezugsrahmen. Vielmehr charakterisieren die sich in alten Organisationsformen und mit den alten Erkennungszeichen erneut formierenden Kollektive auf dem Grèveplatz – einem Hauptplatz politischer Demonstrationen und dem ersten Einsatzort der Guillotine⁴⁰ – im Detail die gesellschaftliche und politische Situation im Frankreich der „hundert Tage“.⁴¹

Die Volksszene III,1 veranschaulicht das für *Napoleon oder die hundert Tage* charakteristische Aufeinanderprallen synekdochischer und metonymischer Darstellungsmuster, aus dem das Stück den ironischen Impuls gewinnt: die synekdochische Reinszenierung historischer Szenen spiegelt sich in dem Drama

in der Deutung von unübersichtlicher, ungeordneter Gegenwart mithilfe von ausschnitthaften, bildhaften Darstellungen, die sich aus dem Strom historischer Ereignisse gelöst haben und zu tradierten Erinnerungsbildern geworden sind. Während Grabbes Napoleon häufig als Gegenstand dieser erstarrten synekdochischen Erinnerungsbilder gezeigt wird – die er selbst u.a. durch die Marsfeldinszenierung zu gestalten versucht – erscheint er im Drama zugleich metonymisch als Medium des historischen Prozesses, durch den hindurch er als Abwesender bereits wirkt. Beispielhaft führt die Szene IV,3 jenes Wirken des Abwesenden vor Augen, das sich in der restlosen Instrumentalisierung und damit in der Aufhebung der Werkzeuge in ihrer zweckhaften Verwendung äußert, in der das zukünftige Pferd Napoleons den simulierten Bedingungen der Schlacht ausgesetzt wird. Hier zeigt sich das problematische Kennzeichen des metonymischen Geschichtsdenkens, dessen abstrahierender Blick von den konkreten Körpern, derer er sich bedient, absieht.

Der ironische, im Sinne Whites „metatropologische“⁴² Impuls, der von Grabbes Drama ausgeht, speist sich aus dem letztlich in seinem Scheitern vorgeführten Versuch, das synekdochische Geschichtsdenken, das auf die Integration der Gegenwartserfahrung in eine Reihe szenisch stilisierter historischer Momente zielt, durch das metonymische Denken aufzubrechen, das seinen reinsten Ausdruck in den Befehlsreihungen der Schlachtendarstellungen findet. Denn der Rausch der Beschleunigung durch die Instrumentalisierung von Menschen und Material mündet schließlich in die groteske Diskrepanz zwischen dem mit Ländern spielenden Napoleon⁴³, dessen omnipräsentes, Blicke aussendendes „Auge“ das kriegerische Geschehen als durch seinen Blick geformtes, von ihm „gedachtes“ zu erzeugen scheint, und dem Blick des in die Kampfhandlungen verwickelten Einzelnen. Diese Diskrepanz zwischen dem „Denken“ des historischen Prozesses und der eingeschränkten, durch Desorientierung geprägten Perspektive der Kriegserfahrung spiegelt das Auseinanderklaffen von rückblickender Geschichtsdeutung und gegenwärtiger Tat. Zum einen zeigt sich also die Kritik an dem metonymischen Reduktionismus der geschichtlichen Triebkraft „Napoleon“ im Metatropus der Ironie. Zum anderen äußert sich die für den Metatropus Ironie⁴⁴ charakteristische Skepsis gegenüber figurativen sprachlichen Repräsentationen von Erfahrungswirklichkeit im Drama z.B. im IV. und V. Akt darin, dass Formen der ordnenden, militärstrategischen Distanzierung (Kommentierungen des Schlachtenverlaufs durch die Heerführer und reflektierende Beschreibungen des Geschehens z.B. durch den Obristen am Ende von V,4) mit theatralischen Inszenierungen grotesker Grausamkeit konfrontiert werden (z.B. reißt eine Kugel dem Soldaten Ephraim in einem Streit mit dem „Berliner“ den Kopf ab; V,2 [II, 435]).

4. Vergleich der Grundformen historischen Denkens in Grabbes „Napoleon“ und Henkes „Darstellung des Feldzuges“

Mit Blick auf die Form jener *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahre 1815*, die Grabbe entliehen hat, fällt zunächst auf, dass große Teile des Werks keine „Darstellung des Feldzuges“ im engeren Sinne, d.h. eine zeichenhafte Repräsentation des Geschehens⁴⁵, enthalten. Vielmehr versammelt Henke in großem Umfang Aufrufe, amtliche oder nichtamtliche Berichte und Protokolle, die u.a. aus den Perspektiven Napoleons und seiner Unterstützer, französischer Regierungsorgane, einiger Vertreter der auf dem Wiener Kongress verhandelnden europäischen Mächte sowie der an den Feldzügen beteiligten Feldherrn und Generäle Erzählungen des Geschehens liefern und/oder dieses Geschehen kommentieren und bewerten. Die Herkunft der Quellen Henkes bleibt zumeist im Dunklen, aber er ist offensichtlich bestrebt, auch die französische Seite im selben Umfang zu Wort kommen zu lassen, wenngleich er seiner missbilligenden Haltung z.T. durch die Einfügung von Frage- und Ausrufezeichen Ausdruck verleiht⁴⁶, die einen parteiischen Rezipienten implizieren.

Die Struktur seiner „Darstellung“ zeugt von dem Bemühen, die Multiperspektivität und Multiintentionalität seiner Quellentexte formal zu beherrschen, indem er dem gesamten Text ein synekdochisches Darstellungs- und Denkmuster überzustülpen versucht. Er ringt auf diese Weise mit Widerstand, den das unüberschaubare und immer unvollständige Korpus der Quellen der Instrumentalisierung in einem parteiisch argumentierenden, um chronologische Ordnung bemühten Text entgegensetzt. Im scharfen Kontrast zu dem mit White als ironisch charakterisierten Geschichtsdenken des Historikers Jacob Burckhardt, das in der sprachlichen Struktur von „Die Kultur der Renaissance in Italien“ den fragmentarischen Charakter der Überlieferung spiegle⁴⁷, begegnet Henke den Darstellungsproblemen im Umgang mit seinem Gegenstand nicht im Metatropus Ironie, sondern setzt auf die integrative Funktion der Synekdoche. Diese dient ihm dazu, die innen- und außenpolitischen sowie militärischen Ereignisse der „hundert Tage“ – von dem vermeintlichen Verrat der Bourbonen bis zur Rückkehr Frankreichs in die restaurative Staatenordnung des Wiener Kongresses – in ein stereotypes, dichotomisches Schema zweier Nationentypen zu integrieren. Bei Henke verbinden sich die oben bereits beschriebenen Einflüsse nationalistischer Publizistik mit biologistischen Argumentationsfiguren und einer Tendenz zur Pathologisierung von Volkscharakteren⁴⁸, die sich möglicherweise auch aus seinen einflussreichen Beiträgen zur Anfang des 19. Jahrhunderts noch jungen gerichtsmedizinischen Forschung speiste.⁴⁹ Die Völker, die sich in Henkes „Darstellung des Feldzuges“ als kollektive Individuen gegenüberstehen, fungieren insofern als Synekdochen, als sie es erlauben, aus den unterstellten

Wesensmerkmalen der einzelnen Fürsten und Völker als kollektive Individuen die großen weltpolitischen Entwicklungslinien abzuleiten.

Im Vergleich mit Grabbes Drama fällt zunächst auf, dass hier synekdochische Denkfiguren nicht zur Konstruktion klarer Konfliktlinien zwischen den Kriegsparteien benutzt werden. Vielmehr wird die Omnipräsenz dieser Denkfiguren in allen Lagern der sozialen und der militärischen Auseinandersetzung als Symptom einer krisenhaften Erstarrung des historischen Denkens ausgestellt. Die synekdochischen Evokationen heroischer Erinnerungsbilder dienen in Grabbes Drama nicht zur Bestätigung überzeugender historischer Kontinuitäten durch beständige „Volkscharaktere“ bis in die Gegenwart, sondern werden z.B. in dem Streit um den Guckkasten in Szene I,1 als Konstruktionsprinzip zur Affirmation von Geschichtsbildern entlarvt. Im Unterschied zum Drama zielt die synekdochische Denkfigur in Henkes „Darstellung“ auf die Stabilisierung des problematischen, da noch nicht staatlich organisierten Kollektivs der „Teutschen“, zu der der Einheit stiftende Feldzug gegen Napoleon und die Franzosen beiträgt.

Henkes Darstellung rückt die Quellentexte arrangierende Autorinstanz in den Vordergrund und entfremdet dem Leser damit die noch sehr nahe liegende historische Zeit, indem die argumentative Funktionalisierung der Quellentexte die Entstehung einer dünnen, kaum anschaulichen Rahmenerzählung begünstigt. In diesem Gestus des Präsentierens von argumentativ funktionalisierten Texten zeigt sich ein metonymisches Darstellungsmuster, das die in der Form der Synekdoche betriebene Emotionalisierung des Geschehens untergräbt und der gesamten „Darstellung des Feldzuges“ Merkmale einer Versuchsanordnung verleiht. Diese formale Gestalt einer Versuchsanordnung scheint mir nicht beabsichtigt, sondern Resultat einer Überforderung des Autors durch die Aufgabe des narrativen, gestaltenden Umgangs mit den Quellen. Die Wirkung dieser entemotionalisierenden metonymischen Struktur der Versuchsanordnung zeigt sich z.B. darin, dass die zu Beginn geschaffenen, im Falle der Franzosen therapiebedürftigen Nationalcharaktere bei ihrer „Reaktion“ mit den Ereignissen für den Autor voraussehbare Verhaltensweisen zeigen. Die Form der Schlachtenpräsentation spiegelt ebenfalls dieses historische Denk- und Darstellungsmuster wider, wenn z.B. die Darstellung der „Schlacht von Belle-Alliance“ in eine geographische Beschreibung des Schlachtfeldes, eine sukzessive Anordnung der Truppenteile und Heerführer auf diesem Feld und die metonymische Skizze der Operationen auf dem Schlachtfeld zerfällt.⁵⁰ Die Gefahr des Orientierungsverlusts durch unüberschaubare Komplexität der Geschehnisse soll durch militärsprachliche metonymische Rationalisierung und die damit verbundene Aufforderung zur synthetisierenden Lektüre unterschiedlicher aneinandergereihter Darstellungen (eigene umrisshafte Nachzeichnung der Schlachtenereignisse, amtliche Berichte, graphische Präsentation) gebannt werden. Eine naive Vorstellung von

der umfassenden Darstellbarkeit der Schlacht offenbart Henke, indem er einer noch zu erwartenden „ausgeführtere[n] Darstellung dieser großen Schlacht“⁵¹ den Vorzug gegenüber der synthetisierenden Lektüre gibt.⁵²

Abweichungen von der beobachteten metonymischen Struktur zeigen sich in einigen szenenhaft anekdotischen Passagen, in denen der heroische Kampf und die feige Flucht als Handlungsmuster jeweils in einem Bild verdichtet werden: der unter seinem toten Pferd liegende ohnmächtige Blücher in der Schlacht bei Ligny, der mit Gottes Hilfe – wie Henke betont – gerettet wird, und der aus seinem Wagen auf ein Pferd springende Napoleon, der in letzter Sekunde der Gefangenschaft entgeht, symbolisieren hier wieder im Sinne der synekdochischen Denkfigur die von Henke unterstellten Nationalcharaktere. Diese äußern sich auf der Seite der Franzosen in dem Verlust von „Ordnung [und] Kriegszucht“ bei der „schmachvolle[n] Flucht“ und auf der Seite der Preußen in der bereits erwähnten „Blutarbeit“ der Verfolgung, die sich, das Bild aus Theodor Körners Lied aufnehmend – das auch in Grabbes Stück im preußischen Feldlager gesungen wird –, in einer wiederholt so genannten „wilden Jagd“⁵³ vollzieht.

Wenngleich in Henkes „Darstellung“ ebenso wie in Grabbes *Napoleon* metonymische und synekdochische Darstellungsmuster koexistieren, so zeigt sich die Differenz zum einen mit Blick auf die unterschiedliche Verwendung dieser Tropen zur Strukturierung der „hundert Tage“. Grabbes Drama gestaltet im Tropus der Metonymie die Entkoppelung der entmaterialisierten, vergeistigten Triebkraft von den durch diese ausgelösten gewaltsamen, beschleunigten Bewegungen zahlloser Körper, durch die die „hundert Tage“ als Signum für die Entpersönlichung und Rationalisierung von Geschichtsprozessen in der Moderne erscheinen.⁵⁴ Die Konstruktion von historischen Ereignissen und Personen im Tropus der Synekdoche wird als zugleich noch sehr wirksames, wenn auch statisches Muster zur Tradierung kollektiver Geschichtsbilder vorgestellt. Grabbes Drama entwickelt daher aus der Zeitbewegung der „hundert Tage“ heraus den Gegensatz zwischen statischen, synekdochischen und dynamischen, metonymischen Geschichtsbildern. Demgegenüber bildet bei Henke der Schritt Napoleons auf das französische Festland am 1. März 1815 als singuläre Tat den Ausgangspunkt seiner statischen, den Zustand der französischen Nation synekdochisch durch deren vermeintlichen Volkscharakter kennzeichnenden Darstellung. Die Konkurrenz metonymischer und synekdochischer Strukturanteile in Henkes Text resultiert nicht – wie in Grabbes Drama – aus einer formalen Reflexion historischer Denkfiguren, sondern aus dem strukturellen Widerspruch, der zwischen den formal entemotionalisierenden Verfahren der Quellenpräsentation bzw. der Versuchsanordnung und der aggressiv nationalistischen synekdochischen Denkfigur entsteht. Während in Grabbes Stück die im Rausch der Beschleunigung völlig entgrenzte, unkontrollierbare Kette von Gewalthandlungen in

den Kriegsszenen eine formale Kritik metonymischen Geschichtsdenkens im Metatropus der Ironie enthält, erscheint in Henkes „Darstellung“ die Präsentation des Feldzugs formal als Höhe- und Zielpunkt der „hundert Tage“. Trotz des bei Henke immer wieder betonten Friedensbedürfnisses der „europäischen Völkerfamilie“⁵⁵ kennzeichnet auch jenen Teil des Textes, der nicht Kriegsgeschehen darstellt, die implizite Gleichsetzung kriegerischer Konfrontation mit dem Voranschreiten des historischen Prozesses. Eine zentrale Differenz mit Blick auf Grabbes *Napoleon* liegt vor diesem Hintergrund darin, dass Henke – wie sein Vorwort zeigt – die „hundert Tage“ als eine abgeschlossene Reihe von „großen Begebenheiten“ gestaltet, die somit eine Ganzheit des historischen Feldes unterstellt, derer die Synekdoche bedarf. Demgegenüber ironisiert Grabbes Stück gerade jene formale Forderung der Synekdoche nach Ganzheit, indem die Abgeschlossenheit der „hundert Tage“ als einer zwischen fixierbaren Daten zu bannenden, historisch gewordenen Episode⁵⁶ sowohl durch den diesem Zeitraum vorausgehenden ersten Akt als auch durch die letzte retrospektive Szene aufgebrochen wird. Diese letzte, auf der Grundlage des Bildprogramms der siegreichen „Heiligen Allianz“ ebenfalls als Synekdoche funktionierende Szene, die „Engländer, Preußen, Gemeine, Generale“ am Ort „[z]um ‚schönen Bunde‘“ (II, 459) vereint, erscheint als eine nachträgliche, die bereits zur Projektionsfläche Nachgeborener wird.

Anmerkungen

- 1 Barbara Besslich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945. Darmstadt 2007, S. 248.
- 2 Bernhard Greiner: Wiederholung und gedrängte Zeit: Depotenzierung des geschichtsmächtigen Subjekts und Refigurierung zum Mythos in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Frankreich-Deutschland: Transkulturelle Perspektiven. Literatur, Kunst und Gesellschaft. Festschrift für Karl Heinz Götze = France-Allemagne: perspectives transculturelles. Hrsg. von Wolfgang Fink, Katja Wimmer und Ingrid Haag. Frankfurt/M., Bern u.a. 2013, S. 139-153.
- 3 Zu Grabbes „Napoleon“-Stück als dramatisierte Auseinandersetzung der Protagonisten um Geschichtsdeutungen, die an die Stelle des individuellen, wirkungsmächtigen Eingriffs in Geschichte tritt, zusammenfassend: Besslich: Napoleon-Mythos (Anm. 1), S. 261f.
- 4 Norbert Otto Eke: Die Spur des Körpers im Werk Grabbes. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 71-102, hier S. 94.
- 5 Vgl. hierzu grundlegend Hayden White: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Übersetzt von Peter Kohlhaas. Frankfurt/M. 1991, S. 50-57.

- 6 Dorothea Kraus: „Statt an Taten zehrt man jetzt an Erinnerung“: Genie und Historismus in Christian Dietrich Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Sprache und Literatur 37 (2006), S. 59-81, hier S. 78.
- 7 Alfred Bergmann: Quellen des Grabbeschen „Napoleon“. Detmold 1969, S. 18.
- 8 Rüdiger Campe: Danton's Tod. In: Büchner-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart 2009, S. 18-38, hier S. 21.
- 9 Julian Kanning: Revolutionsgeschichte schreiben. Formen der Revolutionshistoriographie in Büchners „Dantons Tod“ und französischer Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M., Bern u.a. 2013, S. 23.
- 10 Adolph Henke: Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahr 1815 mit dem Plane der Schlachten bei Ligny und Belle Alliance (künftig: Henke). Erlangen 1816.
- 11 Alfred Fierro, André Palluel-Guillard und Jean Tulard: Histoire et dictionnaire du Consulat et de l'Empire. Paris, S. 602.
- 12 Henke, S. III.
- 13 Ebd., S. 150.
- 14 Ebd.
- 15 Alain Ruiz: Napoléon vu par les Allemands de son temps. In: L'Allemagne face au modèle français de 1789 à 1815. Hrsg. von Françoise Knopper und Jean Mondot. Toulouse 2008, S. 43-63, hier S. 58f.
- 16 Henke, S. 17.
- 17 Ebd., S. 16.
- 18 Vgl. Ruiz: Napoléon (Anm. 15), S. 56.
- 19 Henke, S. 52.
- 20 Ebd., S. 49.
- 21 Ebd., S. 51f.
- 22 Jens Fleming: „Held der Weltgeschichte“ und „Geißel Gottes“: Napoleon und die Deutschen im Zeitalter der Befreiungskriege. In: Napoleon: europäische Spiegelungen in Mythos, Geschichte und Karikatur. 6 Vorträge. Hrsg. von Ekkehard Eggs. Frankfurt/M. 1986, S. 57-79, hier S. 65.
- 23 Ebd., S. 64.
- 24 Vgl. Henke, S. 51f.
- 25 Hans Schmidt: Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung. Ludwig Litzenburger zum 80. Geburtstag dankbar gewidmet. In: Francia 14 (1987), S. 530-560, hier S. 532.
- 26 Bodo Plachta: 1789 – 1815 – 1830: Grabbes *Napoleon*-Drama vor dem Hintergrund historischer Schnittstellen. In: Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lothar Ehrlich. Mit einer Einleitung von Paul Raabe. Hrsg. von Holger Dainat und Burkhard Stenzel. Bielefeld 2008, S. 185-197, hier S. 186.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Schmidt: Napoleon (Anm. 25).

- 29 Rolf Wintermeyer: Pathos als Weltgeist: Grabbes Geschichtsspektakel oder das Unbehagen an der eigenen Gegenwart. In: Napoléon ou Les Cent-jours [de] Christian Dietrich Grabbe. Hrsg. von Gilles Darras. Nantes 2005, S. 83-108, hier S. 95.
- 30 Marianne Wünsch: Grabbes Napoleon oder die hundert Tage: eine neue Geschichtskonzeption und das Ende des klassizistischen Dramas. In: Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede. Hrsg. von Astrid Arndt, Lars Kortzen und Christoph Deupmann. Göttingen 2012, S. 155-166, hier S. 165.
- 31 Ebd.
- 32 Pfeffer, Robert: „... beneidenswerte Chocks ...“ : die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004/2005), S. 62-75, hier S. 66.
- 33 Kanning: Revolutionsgeschichte (Anm. 9), S. 28.
- 34 Henke, S. 304. Die bewusste symbolische Umdeutung des Namens „Belle Alliance“ durch Blücher, auf die Henke verweist, findet auch in der letzten Replik des preußischen Feldmarschalls in Grabbes Stück ihren Niederschlag, wobei hier eine nationalistische Verklärung Blüchers als „teutsche[r] Feldherr“ unterbleibt. Dieser repräsentiert bei Grabbe vielmehr als Sieger über Napoleon eine zukünftige mediokre Staatenordnung, in der – wie der Unterlegene zuletzt hellsichtig voraussieht – viele kleine Tyrannen herrschen (Vgl. II, 457).
- 35 Jürgen Fohrmann: Die Ellipse des Helden. In: Grabbes Welttheater (Anm. 4), S. 119-135, hier S. 125.
- 36 Kanning: Revolutionsgeschichte (Anm. 9), S. 28.
- 37 Vgl. „[...] Er, der Große ward ein armer Einsiedler von Elba, starrt vielleicht gerade jetzt in das Meer, und erkennt in ihm das Element, welches er nie besiegen konnte und das ihm, ein Spiegel, groß wie er selbst, höhnisch sein Antlitz zurückwirft.“ (II, 342).
- 38 Camille Jenn: Temps et contenu politique : la temporalité comme paradigme du politique dans le drame „Napoléon ou les Cent-Jours“ de C. D. Grabbe. In: Napoléon (Anm. 29), S. 43-61, hier S. 45.
- 39 Besslich: Napoleon-Mythos (Anm. 1), S. 254.
- 40 R. Gotlib: Gréve (Place de). In: Albert Soboul, Jean-Réné Suratteau, François Gendron (Hrsg.): Dictionnaire historique de la revolution française. Paris 1989, S. 523.
- 41 Vgl. hierzu Fierro: Histoire (Anm. 11), S. 182f.
- 42 White: Metahistory (Anm. 5), S. 56.
- 43 Vgl. hierzu die Charakterisierung Napoleons durch Hortense: „Länder, womit du zu spielen gewohnt bist, kann ich dir nicht geben.“ (II, 400).
- 44 Der Ironie-Begriff, den Gérard Schneilin zur Analyse von Grabbes Drama wendet, unterscheidet sich von dem hier mit Hayden White vorgeschlagenen. Für Schneilin bildet Ironie in *Napoleon oder die hundert Tage* ein Gegengewicht zur Tragik, die das Schicksal der besiegten Heroen des Stückes in der von ihnen selbst konstruierten Welt kennzeichnet. Vgl. Gérard Schneilin: Tragique, ironie et grotesque dans „Napoléon ou les Cent-Jours“. In: Napoléon (Anm. 29), S. 11-24, hier S. 16f.

- 45 Vgl. Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a.. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 2007, S. 140.
- 46 Z. B. Henke, S. 70f.
- 47 Vgl. hierzu White: Metahistory (Anm. 5), S. 321-330.
- 48 Vgl. z. B. Henke, S. 51: „Frankreich seit einem Jahrhundert durch Schwelgerei, Unsittlichkeit, Leichtsinn und Ausschweifung seiner Großen [...] in physische und geistige Entartung versunken, stürzte sich in die Strudel einer furchtbaren, blutigen Revolution.“
- 49 Vgl. Karl von Hecker: Henke, Christ. Heinr. Adolph. In: Allgemeine Deutsche Biographie 1880 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz31369.html> (geprüft: 13. März 2014).
- 50 Vgl. Henke, S. 304-316.
- 51 Ebd., S. 305.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Ebd., S. 316 und 318.
- 54 Robert Pfeffer hat mit Recht auf eine „strukturelle Verbindung Grabbes zu den Avantgarden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts“ hingewiesen, so z. B. zu „Mari-netti und den Futuristen“. Vgl. Pfeffer: „... beneidenswerte Chocks ...“ (Anm. 32), S. 71.
- 55 Henke, S. 4.
- 56 Zum „offenen Schluss“ von Grabbes *Napoleon* vgl. auch Wunsch: Grabbes Napoleon (Anm. 30), S. 155.

JAN-NIKLAS BORCHERS, HANNES MÜRNER, DÉsirÉE REGENER,
WOLFGANG WAGNER

„Der vermaledeite Grabbe“ Vier Reflexionen über Grabbes Dramen

Im Wintersemester 2013/14 fand an der Universität Hamburg unter der Leitung von Prof. Dr. Bernhard Jahn ein Seminar zu Grabbes Dramen statt. Gelesen und interpretiert wurden *Herzog Theodor von Gothland* (1822), *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822), *Don Juan und Faust* (1828), *Napoleon oder die hundert Tage* (1830), *Hannibal* (1835) und *Die Hermannsschlacht* (1835/36).

Die vier Berichte verfolgen je eigene Lösungsstrategien zur Darstellung der Rezeptionserfahrung mit Grabbes Dramen.

In der Reflexion „Was ist komisch an *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*?“ von Désirée Regener wird der Frage nachgegangen, ob und welches komische Potential das Drama in seiner Schlusszene entfalten kann.

In der 2. Szene des 1. Aufzugs von *Napoleon oder die hundert Tage* artikuliert sich, so die These von Jan-Niklas Borchers, eine aporetische Einstellung beim Umgang mit den gescheiterten Revolutionshoffnungen.

In dem Beitrag „Das erstaunte ‚Theateropfer‘ Maximus im *Hannibal*“ von Hannes Mürner geht es um das in der Dramatik Grabbes stets präsenste „Theater im Theater“.

Wolfgang Wagner beleuchtet in seinem Beitrag zum antikisierenden Finale der *Hermannsschlacht* ironisch die Frontbildung zwischen Klassizisten und Vertretern der offenen Form.

DÉsirÉE REGENER

Was ist komisch an *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*?

Die ehrlichste Auseinandersetzung mit einem literarischen Werk findet in der Universität nicht in den Seminarsitzungen statt. Der Ort für offene Meinungen ist der Flur, dieses bisschen Niemandsland zwischen zwei Veranstaltungen. Hier diskutieren wir gelegentlich engagiert die gelesenen Texte, obwohl es dafür keine Creditpoints gibt. Nach der Sitzung zu Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* formierten sich zwei Lager, die sich über die gerade im Seminar besprochene Schlusszene austauschten. Die einen hielten die letzte Szene zwar für flach, doch die gesamte Komödie für besonders gelungen. Das zweite

Lager – es bestand nur aus mir – hielt dagegen, das Stück sei schwach, aber der Schluss umwerfend. Es hagelte Gegenargumente: Komik entstünde schon durch die Parade komischer Typen, wie den Teufel etwa, einen schwer zu greifenden Hybrid, mal ein gerissener Kaufmann und Lenker des Weltgeschehens, dann ein alberner Spaßmacher, der sich einen Arm ausreißt. In der letzten Szene blitzt noch einmal sein rhetorisches Geschick auf, deutlich tritt zutage, dass er die Funktion eines gebildeten Regisseurs im Welttheater erfüllt. Der Schulmeister: Zerrbild eines Aufklärers und Lieferant mäßiger Pointen. Er nutzt zum Beispiel kanonisierte Literatur zum Einwickeln von verdorbenem Fisch.¹ Verständnislose Blicke im Plenum, kein Lächeln weit und breit. Trotzdem, Lager eins wehrte sich vehement weiter, der Autor sei doch schonungslos, verquirle Märchenmotive, Elemente der *Comedia dell'arte*, des Puppentheaters, Klischees über Trivialliteratur, Schriftstellerinnen und überhaupt alles, was ja an sich schon zur Unernsthaftigkeit beträgt. Wenn dann noch, so die erste Gruppe, der Sprachwitz, die Situationskomik, die Abrechnung mit der eigenen Lebenswirklichkeit, hinzukommen, sei das auch heute noch „ganz amüsant“.

Aber seien wir mal ehrlich. Hat denn jemand beim Lesen lachen müssen? Rühmte sich ein Stadttheater in irgendeiner Saison der Überlastung, weil die Massen *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* sehen wollten? Nicht jeder Alkoholrausch erzeugt einen Geniestreich, den man nur lang genug sezieren muss, um dessen Brillanz zu entdecken. Ist es nicht gerade das Merkmal einer gelungenen Komödie, dass sie ohne einhundertachtzig Minuten intellektueller Auseinandersetzung über Satire auskommt, bis sich den (historisch) ahnungslosen Studierenden die ganze Dimension des Spottes erschließt?

Ich glaube, dieses Stück ist so schwer zu ergründen, weil gerade die Argumente, die dem Drama Komik attestieren wollen, durch die Machart des Stückes einen schulmeisterlichen Beigeschmack erhalten. Gehören sie nicht genau in eben jene Schule, über die sich Grabbe lustig macht? Das Stück ist nicht wegen der oben zitierten Gründe komisch, dafür ist Grabbe zu unentschieden. Es gibt zahlreiche komische Handlungselemente und satirische Angriffe, aber alles verknäuelte sich zu einem schwer entwirrbaren Ganzen und verhindert Komik. Gleichwohl aber gelingt es Grabbe, dem Text eine tiefere Bedeutungsschicht zugrunde zu legen, die mit dem Material einer Komödie spielt. Seinen Höhepunkt erreicht dieses Vorhaben erst am Schluss mit dem Auftritt des Autors selbst. Damit provoziert Grabbe genau das, worüber er herzieht: Komik entsteht nicht mehr durch die Verwendung von Schemata, die wir beflissen wiedererkennen und auf ihre Qualität hin überprüfen, sondern durch den originellen Einsatz komischer Elemente, die sich in ihrer einzigartigen Vernetzung in keine universelle Formel mehr zwingen lassen: Grabbes Komik ist chaotisch. Der eigentliche Kniff dieser Komik besteht darin, sich autoimmunisierend über das lustig zu machen, was

mit dem Stück passieren wird, sobald es engagierten Intellektuellen in die Hände fällt.² Vielleicht hat Grabbe sich die Reaktionen der Rezipienten ausgemalt. Die Empörung über frauenfeindliche Tendenzen, obwohl es Liddy ist, die als einzige Figur in der vermeintlichen Not einen kühlen Kopf bewahren kann und im Gegensatz zu den männlichen Figuren Mut beweist.³ Die uneitle, zeitlose Freude am Klamauk, der in dem Auftritt der Großmutter des Teufels einen Höhepunkt findet. (I, 271) Denn bis in die letzten Minuten hinein geschieht Unvorhergesehenes. So führt der V-Effekt noch zu aberwitzigen Pointen: „Glauben Sie, ich wüßte nicht, Herr Theaterbaron, daß Sie der Schauspieler V. sind, und daß Sie mir nichts thun dürfen?“ (I, 270) Grabbe jongliert mit Illusionen. Der Einordnung in ein zuverlässiges Schema wird virtuos eine Absage erteilt.

Am Ende registriert die Figur Grabbe, dass sich sein künstlerisches Produkt von ihm losgelöst hat und er im wahrsten Sinne des Wortes „vor der Tür steht“. (I, 273) Wie lässt sich das Dilemma ertragen? Mit Ironie. Wenn Grabbe sich selbst in die Schlusszene schreibt, sodass die Figuren sich fürchten, er könnte ihnen den „Punsch aussaufen“ (Ebd.), ist das die Quintessenz des Stückes und meine Antwort auf die Frage, ob es lustig ist oder nicht. Lager eins lästert, das sei nun doch zu viel des Guten, übertrieben und schwer nachvollziehbar. Drei Akte hindurch schillert die Komödie in allen Farben, die das dramatische Repertoire an Komik bieten kann. Und jetzt dieser platte Schluss. Ich sehe es genau umgekehrt: Das ganze Stück über hat sich Grabbe an allem, was der damalige Diskurs als witzig deklariert, abgearbeitet und auf synthetische Weise eine mehr oder weniger komische Collage geschaffen. Diogenes sucht tagsüber mit brennender Laterne auf dem Marktplatz den Menschen. Doch Grabbe sucht nachts mit brennender Laterne in seinem eigenen Werk den *Genuss*. Das ist für mich mit Abstand der humorvollste und kreativste Umgang mit der Gattung, dem Literaturbetrieb und der eigenen Unvollkommenheit als Autor und Mensch.

JAN-NIKLAS BORCHERS

Grabbe und die vergebliche Hoffnung auf Revolution – Über die 1. Szene des 2. Aufzuges von *Napoleon oder die hundert Tage*

In Christian Dietrich Grabbes Spätwerk *Napoleon oder die hundert Tage* artikuliert sich ein Begriff der Geschichte, der von einem tiefen Zweifel gegenüber der Möglichkeit einer wahrhaften Veränderung der menschlichen Gesellschaft angesichts der gescheiterten Französischen Revolution geprägt ist. Es offenbart sich ein Geschichtsbegriff, den Alfred Bergmann im Nachwort der Reclam-Ausgabe folgendermaßen als das gesamte Werk durchdringend bestimmt:

„die Welt [wird] [...] als der Schauplatz ewig wechselnden Geschehens erlebt. Nichts ist von Dauer, aber auf ein Ende folgt stets wieder ein Anfang; so wird eine menschliche Ordnung von der andern abgelöst. [...] Eines nur ist unvergänglich: der Mensch in seiner Kleinheit.“⁴ Was sich in Grabbes *Napoleon* geltend macht, ist demnach die pessimistische Auffassung von der Geschichte als Bewegung, in der sich zwar ein stetiger Austausch der Herrschenden vollzieht, sich jede gesellschaftliche Ordnung über kurz oder lang als vergänglich erweist, der Mensch allerdings dazu verurteilt bleibt, sich selbst nicht als das Maß aller Dinge zu setzen zu können. Besonders unverhüllt tritt dieser Geschichts begriff in der 1. Szene des 2. Aufzugs des Napoleon-Dramas zu Tage, in der ein alter Gärtner, dessen Nichte Elise und ihr Verlobter Pierre, ein gescheiterter Revolutionär, auftreten.

Bereits zu Beginn der Szene wird unmissverständlich zum Ausdruck gebracht, wie es um die Möglichkeit einer erneuten politischen Revolution bestellt zu sein scheint:

DER ALTE GÄRTNER Du Wilde, sieh nach den Bäumen – Haben Weide und Kastanie schon Knospen?

DIE NICHTE Ja! alle, alle, und die Silberpappeln knospen dazu – O, ça ira, ça ira.

DER ALTE GÄRTNER Nichte, das sag ich dir ernstlich, tu was du willst, aber singe mir keine politischen Lieder.

DIE NICHTE Ça ira? politisch? Ich meinte, bald gehts los, und die Blumen brechen aus. (II, 355)

Was hier sich zeigt, ist nichts Geringeres als das Faktum, dass das französische Revolutionslied *Ça ira* als Anstiftung dazu, die Adligen am nächstbesten Laternepfahl aufzuhängen⁵, ausgedient hat und nur mehr dazu taugt, das Ausbrechen des Frühlings zu besingen. Hier wird deutlich: Der politische Frühling ist ausgeblieben, was bleibt, ist vorerst, sich in die Schönheit der Natur zu flüchten und hier sein Heil zu suchen. Das, was „los geht“, sind also, folgt man Elise, nicht die politischen Aktionen der Menschen, sondern ist vielmehr der Beginn des Frühjahrs in der äußeren Natur. Damit einher geht eine Aufbruchsstimmung in der inneren Natur des Menschen, wie das Ende der Szene zeigt:

DIE NICHTE Revolutionsmensch –

PIERRE Das verstehst du nicht. – Geliebte –

DIE NICHTE Und das „Geliebte“ verstehst *du* nicht. – Ha, da die weißen Kirschblüten – sitzen sie nicht am Baume wie junge Lämmer, die am grünen Berge klettern? – Wie schön!

PIERRE In deinem Auge blitzen sie schöner. – Napoleon soll jetzt, wie man munkelt –

DIE NICHTE Folge mir unter den Kirschbaum. (II, 357)

An dieser kurzen, jedoch großartigen Passage lässt sich in nuce studieren, woran es (nicht nur) den französischen Revolutionären gemangelt hat: Der Reflexion auf die äußere und innere vergängliche Natur der Menschen, ohne die eine Revolution, die ihren Namen wahrhaft verdiente, einfach nicht gelingen kann. Worum es ginge, wäre ein „Eingedenken der Natur im Subjekt“,⁶ das in dem Gespräch vor allem von der Nichte des Gärtners artikuliert wird. Solange die Revolutionäre dies vermissen lassen, sind ihre Bemühungen, die Gesellschaft zu verändern, zum Scheitern verurteilt. In der Konsequenz bleibt darum vorerst nur der von den beiden vollzogene Rückzug ins private und darum bloß partikulare Glück. Elise, die an anderer Stelle in der 1. Szene des 2. Aufzugs von Grabbes *Napoleon* davon spricht, sie würde auf das „politische Geschwätz“ ihres Verlobten Pierre ebenso wenig achten „wie der schlafende Müller auf das rauschende Rad“ (II, 356), hat natürlich angesichts der nicht vollständig eingelösten Hoffnungen der Französischen Revolution alles Recht dazu, die Dauerbeschallung durch die politischen Reden Pierres nicht zu beachten und sich mit dem (bloß) privaten Glück zu bescheiden. Andererseits hat sie insofern Unrecht, als ja die kleinen Freuden, die sie mit Pierre „unter dem Kirschbaum“ hat, nicht allen Menschen zuteil werden, für die man einst unter den Klängen der ersten Hymne der französischen Revolution, eben der Hymne *Ça ira* antrat. So betrachtet, erscheint die Nichte des Gärtners als eine komplex angelegte Figur, welche zwar im Gespräch mit ihrem Onkel zu Recht sagt „Es geht wohl mit den Herrschern, wie mit den Blumen, – jedes Jahr neue“ (Ebd.), die sich aber dennoch in dieser angesichts des Geschichtsverlaufs zwar sachlich richtigen, nichtsdestoweniger zynischen Feststellung als Komplizin des verhängnisvollen Geschichtsverlaufs enttarnt, der die politischen Reden ihres Verlobten zum bloßen „Hintergrundrauschen“ werden.

Vermutlich ist es keine allzu waghalsige Spekulation, wenn man davon ausgeht, dass sich in den Äußerungen Elises Grabbes Geschichtsbild unverhüllt zeigt. Sie, d. h. vermutlich auch Grabbe selbst, hat auf paradoxe Art Recht und Unrecht zugleich: Unrecht in ihrem Sich-Abfinden mit dem Verlauf der Geschichte als Verhängnis bloßer Abwechslung der Herrschaft, Recht in ihrer Sehnsucht nach dem wenigstens kleinen, partikularen Glück angesichts der verstellten Möglichkeit, die Totalität der Gesellschaft umzuwälzen. Diese aporetische Situation ist es, auf die, so meine These, Grabbe in der 1. Szene des 2. Aufzugs von *Napoleon oder die hundert Tage* klagend hindeutet, ohne einen Ausweg aus der Aporie bieten zu können.

HANNES MÜRNER

Das erstaunte „Theateropfer“ Maximus im *Hannibal*

„Entstellt den Tieren Gesicht und Gestalt, macht sie tollen Soldatentrupps ähnlich, bindet Schilde vor ihre Köpfe, Lanzen an ihre Seiten, und habt Acht, sobald ich befehle, mit großem Geschrei, Posaunen, Zimbeln, sie auf den Feind zu jagen; [...]“ (III, 114) Diese „Inszenierungsanweisung“ Hannibals eröffnet eine Szene, deren Bestandteile altbekannt sind: ein genialer Feldherr, eine berühmte Kriegslist und ein überrumpelter Kontrahent. Grabbe jedoch verwandelt diese Konstellation durch die Mehrschichtigkeit seines Dramentextes zu einem erstaunlichen Stück „Theater für den Kopf“. Nun verblüfft mich dieser Ausschnitt aus dem *Hannibal* auch deswegen, weil er aufzeigt, wie der Grabbe-Leser, gerade auch, wenn er nicht damit rechnet, vor einem „Theater im Theater“ auf der Hut sein muss, das seinen Vorhang vor ihm stets unangekündigt aufzieht oder fallen lässt.

Während der prominente „Theaterkönig Prusias“ den letzten Akt des Dramas beherrscht, ist es im dritten Akt der Held Hannibal selbst, der „Regie“ führt. Es soll nun aber nicht die vielleicht auch reizvolle These vom „Regiefeldherrn Hannibal“ vertreten werden, sondern ein vernachlässigtes „Theateropfer“, der Römer Maximus, ins Blickfeld rücken. Das Grabbesche „Spiel im Spiel“ setzt in der fraglichen Szene ein, als der Zuschauer bereits in den Plan Hannibals eingeweiht ist. Er wird zum „Komplizen“ der Kriegslist des Karthagers. Der übertölpelte Maximus fragt beim Erblicken „verkleideter“ Ochsen, der vermeintlichen Reiterei Hannibals: „Hätte er durch seine List Hülfe bekommen?“ (III, 115) „Ja, aber anders als du denkst“, meine ich aus einem imaginierten Zuschauerraum auf die Bühne rufen zu hören. Beim Lesen des Textes hingegen erstaunt mich die Raffinesse, mit der die „doppelte Perspektive“ des Dramas offengelegt wird: Dem Sprechakt der ahnungslosen Figur steht das Wissen der vermutlich auch historisch gebildeten Zuschauer gegenüber. Dem dramatischen Geschehen folgend, meint Maximus nun zum einen „Eine Reiterei mit Fackeln!“ (Ebd.) wahrzunehmen und zum anderen „das Geschrei!“ (Ebd.) derselben zu hören. Die Verwirrung des Maximus' gipfelt in dem Verlangen nach einer Übersetzung: „Hätt' ich nur einen punischen Gefangenen zur Hand, der es mir übersetzte!“ (Ebd.)

Das „Theateropfer“ Maximus unterliegt dem fehlenden Zusammenhang zwischen Zeichen und Bedeutung. Dem nicht-intentionalen Geschrei der Ochsen wird eine Bedeutung zugemessen, die dieses *sui generis* nicht besitzen kann. Die konventionellen „Theateraffekte“ voraussetzend, meint Maximus ja gerade den tierischen Lauten die willentliche Hervorbringung „durch die Macht des erregten Geistes!“ (Ebd.) zu attestieren. Das Deutungschaos nimmt seinen Anfang.

Das „Schlachtgeschehen“ wird in die Figurenrede des Maximus’ verlagert, denn keine Regieanweisung in der Art wie „Es erklingt Ochsgeschrei“ gibt Auskunft darüber, dass Grabbe eine mimetische Dramatisierung der Szene intendierte. Ich stelle mir daher vor, dass der Maximus-Schauspieler das „Ochsenheer“ an der Rampe stehend aus dem Zuschauerraum heraus anstürmen sieht. Der Bühnenraum wird an die Wahrnehmung der Figur gebunden. Analog zur heutigen Ausdrucksweise vom „Kopfkino“ wäre demnach vom „Kopftheater“ des Maximus’ zu sprechen. Allerdings erfährt Grabbes Maximus’ sein „Theater im Geiste“ als ein plurimediales Ereignis. Wie der Zuschauer während eines Theaterbesuchs möchte ich hinzusetzen: Die mit den Sinnen wahrgenommenen „Theaterzeichen“ werden zu einer Bedeutung der Inszenierung kombiniert. Hier wird für mich ein Raum geöffnet, der die Grabbe Dramatik so spannend macht: Handelt es sich vielleicht um eine „rezeptionsästhetische Volte“ des Dramatikers? Verweist das „Kopftheater“ des Maximus’ darauf, dass jedes Bühnengeschehen durch den Rezipienten selbst konstituiert werden muss? Antizipieren „theatraler Spieltext“ und Dramentext bei Grabbe keinen Bühnenraum als Illusion der „Wirklichkeit“, sondern einen autonomen Kunstraum? Oder handelt es sich etwa um eine Kritik am Theaterbetrieb seiner Zeit: Findet die durch Hannibal ins Werk gesetzte „Affektmaschine“ des Theaters in Maximus ihr Opfer? Steht Maximus dann für den idealen Rezipienten eines Illusionstheaters, der der Bühnenillusion vollständig unterliegt? Oder über die Bühne hinausgewendet: Verweist der überlistete Maximus auf die Unzuverlässigkeit unserer sinnlichen Wahrnehmung, die sich auf interessengeleitete Annahmen stützt und uns deswegen in die Irre führen kann?

Um diesen im Netz seiner eigenen Deutungen verstrickten Protagonisten auf der Bühne darzustellen, liefert Grabbe dann auch die einzige direkte Regieanweisung der Szene: *Er hält sich einen Augenblick erstaunt die Hand vor den Kopf.* (Ebd.) Genauso erging es auch mir – freilich in einer Rolle des Grabbe-Rezipienten, der den Text mit dem „Theater im Kopf“ liest.

WOLFGANG WAGNER

Das antikisierende Finale der *Hermannsschlacht*

Beginnen wir mit einem Geständnis: Ich sympathisiere mit der offenen Form. Ich bevorzuge diese chaotischen Universen, weil man hier seltener als in der Dramatik der geschlossenen Form versucht hat, mit Alexandrinern eine Tugend-diktatur zu errichten. Man könnte also sagen, dass mich ein innerer Hang zum Grabbe-Leser prädestiniert.

Fahren wir fort mit einem weiteren Geständnis: Ich kenne mich nicht besonders gut aus im dramatischen Erbe der Antike. Das liegt nicht nur daran, dass ich weder Griechisch noch Latein gelernt habe, sondern auch daran, dass ich mich bei jeder zufälligen Begegnung mit griechischen Dramatikern im Theater ziemlich gelangweilt habe. Und das ging dann auch weiter bei der Beschäftigung mit den barocken Versuchen, die antike Form wiederzubeleben. Tatsächlich ist mir nie wieder etwas so tugendknöchernes wie Gryphius' Dramatik unter die Augen gekommen.

Man nehme als Beispiel für Grabbes offene Dramatik *Die Hermannsschlacht* und merkt hier schon beim Überfliegen des im Erstdruck noch nicht vorhandenen Personenverzeichnisses, dass die Bühne ziemlich voll werden wird. Der Handlungshergang ist altbekannt und viel bearbeitet: Die Völker des versumpften und barbarischen Germaniens fallen unter der Führung Hermanns in den heimatlichen Wäldern ihrer über die hoch zivilisierten Römer her und bringen der Weltmacht eine empfindliche Niederlage bei.

Ganz unklassizistisch bringt Grabbe die Schlacht auf die Bühne, anstatt das Gigagemetzel in Form eines blutarmen Botenberichts erzählen zu lassen. Darüber hinaus nimmt sich Grabbe die dichterische Freiheit, das Schlachtgeschehen durch Handlungsfetzen zu erzählen, die über drei Tage und drei Nächte verteilt sind. Die Einheit! Die Einheit! Vergebliches Seufzen, es gibt sie nicht! Und Gottsched würde sicher die polemische Feder geführt haben, um diesen Frevel der Öffentlichkeit zu enthüllen, wenn er nur das 138. Lebensjahr erreicht hätte.

Doch kaum hat sich Varus im germanischen Walde ins eigene Schwert gestürzt, und kaum haben sich die Germanen nach siegreicher Schlacht entschieden nach Hause zum Essen zu gehen, wird es in Grabbes Schlusszene so antikisch, dass man aus dem Staunen nicht mehr herauskommt. Da hat man in Augustus plötzlich das ständeverklausulierte, hochkaiserliche Personal und ganz pünktlich zum Dramenschluss ist dieser, im Beisein hübsch begrenzten Personals, im Sterben begriffen. Und um den Kritikern, die mit den Vorwürfen handwerklicher Fehler daher kommen, die Argumente zu nehmen, folgt jetzt auch noch ein Botenbericht von der verlorenen Schlacht. Und indem er düsterprophetische Gedanken ausspricht, nimmt sich Augustus noch die Zeit, die Ankunft des Christkinds zu verkündigen, das seinen Teil dazu beitragen wird, das römische Imperium seinem Ende entgegen zu führen.

Welch überaus dramatisches Schlussbild! Welch hochtragisches Moment am Ende eines Weltreiches, das dem germanischen Barbarentum Platz machen musste! So kann nun auch der Klassizist kathartisiert seufzen und nach der Vorstellung des unaufführbaren Stückes befriedigt nach Hause gehen.

So könnte man meinen. Als ich aber jüngst einem solchen Herrn begegnete, wollte er mir meinen Grabbe gar in jener Schlusszene der Regelbrecherei

überführen! Er verwies auf mutwillige Zerstörung der dramatischen Illusion durch Metareflexion des Personals über sich selber! Livias Befürchtung über die skandalisierende Darstellungsweise ihrer Person durch künftige Geschichtsschreiber sei ein grober Verstoß gegen die verpflichtende Einschränkung des Wissens jeder Figur, die der Dramatiker zu berücksichtigen habe. Wie könne Livia wissen, dass man Gerüchte darüber verbreiten werde, dass sie ihren Ehemann ermordet habe, damit „Geschichtsschreiber, welche nie aus der Stube gekommen sind, [...] das Gerücht für Wahrheit annehmen und verbreiten“ (III, 378) werden? Er selber wisse ja auch nicht, was ich morgen über ihn schreiben werde.

Ja, da hatte er recht, der gute Mann. Danken muss ich ihm. Er hat mir meinen Grabbe noch lieber gemacht, denn so eine Regelverstoßerei, von der ersten bis zur letzten Seite, mit ironischer Brechung am Ende ist ganz nach meinem Geschmack.

Anmerkungen

- 1 „Ja, man hat mir heute faule Heringe geschickt; – vermittelst derselben faulen Heringe *indem er mehrere Pakete herauszieht*: kann ich Ihnen [...] wenn ich nicht irre, sogar mit dem West-östlichen Divan und Wilhelm Meisters Wanderjahren von Goethe aufwarten.“ (I, 272).
- 2 In diesem Licht lese ich auch das Vorwort: „Im übrigen verspottet es [das Stück] sich selbst[...]“ (I, 214).
- 3 „LIDDY *sich stolz emporraffend* Armseliger Versifex schweig, und verkriech dich mit deinem jämmerlichen Leben dort hinter den Ofen!“ (I, 269). Der Witz liegt nicht nur darin, dass sich Liddy über das Klischee des schwachen Geschlechts erhebt, sondern die Verteidigung ihres Lebens mittels einer Haarnadel plant. Eine persiflierende Anspielung auf die Figur der Emilia Galotti?
- 4 Alfred Bergmann: Nachwort. In: Christian Dietrich Grabbe: Napoleon oder die hundert Tage. Stuttgart 1985, S. 155-166, hier S. 162.
- 5 Schon im zweiten Vers von *Ça ira* heißt es: „Les aristocrates à la lanterne!“ und im vierten: „Les aristocrates on les pendra!“
- 6 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1997, Bd. 3, S. 58.

RUDOLF DRUX

Wendepunkte zu „Füßen der Schönheitgöttin“ Heinrich Heine, die Jurisprudenz und die Liebeslyrik

In Erinnerung an Michael Walter (1944-2014)*

Von den sieben „Dichterjuristen“, denen sich Eugen Wohlhaupter im zweiten Band seiner unter diesem Titel 1955 publizierten Abhandlung widmet¹, dürfte wohl Heinrich Heine seine juristischen Kenntnisse am wenigsten in sein Erwerbsleben bzw. bei seiner beruflichen Tätigkeit eingebracht haben. Das lassen bereits die Stichwörter erahnen, die Wohlhaupter als Untertitel zu seinem Kapitel über Heine verwendet. Da verbindet sich z.B. ein Ausdruck wie „Gescheiterte Berufspläne“ mit dem für Bildungswege jedweder Art notorischen Begriff der „Wanderjahre“², der zwar die Lehrjahre als erfolgreich absolviert voraussetzt, aber ein Immer-noch-Unterwegssein indiziert, also keine Ankunft in der Meisterschaft – was nahelegt, dass dem Dichter Heine eine nicht gerade erfolgreiche Praxis als „Doktor der Rechte“ beschieden war.

Das kann jedoch nicht wirklich verwundern: Heine selbst hat in seinen *Memoiren* festgehalten, dass er eigentlich nur dem Verlangen seiner Mutter, er „müsse durchaus Jurisprudenz studieren“, nachgekommen sei; daraus sah sie – nach der napoleonischen Ära – eine Erfolg versprechende Karriere ihres Sohns am ehesten erwachsen, weil

wie längst in England, aber jetzt auch in Frankreich und im konstitutionellen Deutschland der Juristenstand allmächtig sey und besonders die Advokaten durch die Gewohnheit des öffentlichen Vortrags die schwatzenden Hauptrollen spielen und dadurch zu den höchsten Staatsämtern gelangen.³

Um solche(s) zu erreichen, begab sich Heine an „die neue Universität Bonn [...], wo die juristische Fakultät von den berühmtesten Professoren besetzt war“; dennoch vermochte sie bei ihm kein bleibendes Interesse am Wunschfach der Mutter zu wecken. Vor allem „das Studium der römischen Kasuistik“ erschien ihm als reine Zeitvergeudung, „das Corpus Juris“ war ihm „ein fürchterliches Buch“. Er hält es nämlich für die Grundlage der „Theorie des Eigenthums“, wobei er seine Ansicht mit einem historischen Argument stützt, das er in pointierter Vereinfachung, aber deshalb wirkungsvoll präsentiert: Die Römer hätten ihr Imperium vornehmlich auf zwei Institutionen erbaut, dem Militär und dem Rechtswesen. Was sie durch ihre Soldaten erobert und errungen hätten, das

rechtfertigten und sicherten sie durch ihre Advokaten – oder in der anschaulicheren metonymischen Ausdrucksweise des Dichters, der das Instrument für die Einrichtung setzt: „[...] was sie mit dem Schwerte erbeutet, suchten sie durch Gesetze zu schützen“ (15, 64). Dass gerade das Pandektenrecht, das sich aus Heines vormarxistischer bzw. frühsozialistischer eigentumskritischer Sicht als zutiefst unmoralisch und vernunftwidrig darstellt, im damaligen Studium der Rechtswissenschaften extensiv durchdekliniert wurde, hat seine an sich schon nicht allzu ehrgeizigen Bemühungen um einen juristischen Beruf nach Maßgabe seiner Mutter, der für ihren Sohn eine Stelle im diplomatischen Dienst vorschwebte, völlig erstickt. Zwar hat er „jenes gottverfluchte Studium zu Ende“ gebracht, aber er wollte sich „nimmer entschließen, von solcher Errungenschaft Gebrauch zu machen“. Und so hing er seinen „juristischen Doktorhut an den Nagel“ (15, 64) – was ihn aber nicht davon abhielt, auf dessen letztlich doch glanzvollen Erwerb zeitlebens mit Stolz zurückzublicken.

1. Der Traum zu Osterode (Harz)

Dass Heine im Grunde jedoch lange, bevor er in Göttingen 1825 promoviert wurde, von der Jurisprudenz geistig Abschied genommen hatte, teilt er – auf eine genuin poetische Weise – in einer literarischen Gattung mit, die er entwickelt und geprägt hat, indem er Fakten und Fiktionen, Ereignisse der politischen Wirklichkeit und Elemente der Sagenwelt, Erfahrungen und Träume, Nachrichten und Kommentare im Wechselspiel verschiedener Textsorten, Stillagen und Stimmungen mischt.⁴ In dem so entstandenen „Reisebild“ mit dem Titel *Die Harzreise* (1826) schildert der Ich-Erzähler einen Traum, der ihn nach seiner ersten Tagestour in Osterode heimsucht. Darin sieht er sich „in einer Ecke des juristischen Saales“ der Göttinger Universitätsbibliothek beim intensiven Studium „alte[r] Dissertationen“ bis tief in die Nacht sitzen, als Schlag zwölf „eine stolze, gigantische Frau“, die Göttin der Gerechtigkeit, Themis aus dem vorolympischen Geschlecht der Titanen, den Raum betritt, „ehrfurchtsvoll begleitet von den Mitgliedern und Anhängern der juristischen Facultät“.⁵

Zu diesen gehört „der dünne Hofrath Rusticus, der Lykurg Hannovers“, womit der (durch die lateinische Version seines Namens nicht sonderlich maskierte) Göttinger Professor für Strafrecht Anton Bauer (1772-1843) gemeint ist, „bei dem Heine im Frühjahr 1824 ‚Kriminalrecht‘ gehört hatte“.⁶ Seine Mitwirkung „in der Kommission für die Reform des Hannöverschen Strafrechts und Strafprozeßrechts“ in dieser Zeit⁷ – aus diesem „seinem neuen Gesetzentwurf“ deklamierte er gleichsam im Vorbeieilen – verschafft ihm die Gleichsetzung mit dem großen Lykurg, dem Gesetzgeber Spartas. Solche kleinen „maliziösen“⁸

Spitzen, die Heine gegen seine Göttinger Hochschullehrer anbringt, können aber deren tatsächliche Bedeutung für ihr Fach, aber auch für Heines Studium, nicht wirklich schmälern. Beispielsweise wird der (wegen seiner Eitelkeit) gleichfalls geschmähte Prof. Gustav Hugo (1764-1844)⁹ dem Kandidaten Heine, nachdem er zuvor in seiner Funktion als Dekan dessen Promotionsgesuch zugelassen und ihm die Texte genannt hatte, die er einer Exegese unterziehen sollte, am 3. Mai 1825, also kurz nach Fertigstellung der *Harzreise*, das Privatexamen abnehmen.¹⁰ Heines spöttische Attacken zielen vielmehr auf die Belanglosigkeit des so ernsthaft Erörterten und vehement Verfochtenen ab. Das bestätigen die „übrigen Herren“ im Gefolge der Themis mit ihren Bemerkungen und Kommentaren, z. B. über „ein neu ergrübeltes Systemchen, oder Hypotheschen, oder ähnliches Mißgebürtchen des eigenen Köpfcens“. Die penetrante Häufigkeit der Diminutiva markiert den Mangel an Größe und Bedeutsamkeit des rechtsgelehrten Gedankenaustausches.

Weitere Angehörige des „illustren Ordens“ der Jurisprudenz aus Vergangenheit¹¹ und Gegenwart strömen in den Saal und stimmen lautstark in die Definitionsversuche und Disputationen ein, bis die durch das „allgemeine Schwatzen und Schrillen und Schreyen“ enervierte Göttin dem schmerzhaften Wortgetöse Einhalt gebietet:

Schweigt! schweigt! Ich höre die Stimme des theuren Prometheus, die höhrende Kraft und die stumme Gewalt schmieden den Schuldlosen an den Marterfelsen, und all euer Geschwätz und Gezänke kann nicht die Wunden kühlen und seine Fesseln zerbrechen! (6, 88f.)

Die Ruhe aber, die die Göttin verzweifelt gebietet, will sich nicht einstellen, im Gegenteil: Der Saal bricht, in seinen Grundfesten akustisch erschüttert, zusammen, und die Bücher stürzen aus ihren Regalen; mit Mühe entkommt der Träumende der Katastrophe (im ursprünglichen Sinn des Wortes) und rettet sich in die Antikensammlung, d. h.

nach jener Gnadenstelle, wo die heiligen Bilder des belvederischen Apolls und der mediceischen Venus neben einander stehen, und ich stürzte zu den Füßen der Schönheitsgöttin, in ihrem Anblick vergaß ich all das wüste Treiben, dem ich entronnen, meine Augen tranken entzückt das Ebenmaß und die ewige Lieblichkeit ihres hochgebenedeiten Leibes, griechische Ruhe zog durch meine Seele, und über mein Haupt, wie himmlischen Segen, goß seine süßesten Lyraklänge Phöbus Apollo. (6, 89)

Eine allegorische Auslegung wird in diesem Traum unschwer den biographisch belegten Umstieg seines Erzählers vom juristischen Studium ins künstlerisch-poetische Schaffen ausmachen. Offensichtlich repräsentiert Themis, „Schwert



Abb. 1: Venus von Medici.

Aus: Kenneth Clark: *Das Nackte in der Kunst*. Köln 1958, S. 87, Abb. 67

und Waage [...] nachlässig zusammen in der einen Hand [haltend], in der anderen [...] eine Pergamentrolle“, Recht und Gesetz, während Apoll mit der Lyra auf die Dichtkunst verweist – und die Schönheitsgöttin Venus, ausgezeichnet durch Harmonie und Grazie, verkörpert das Ideal vollkommener Kunst. Allerdings wird der Träumende nicht direkt mit den Olympiern konfrontiert¹², sondern es sind ihre künstlerischen Abbilder, auf die er bei seiner Flucht aus der Universitätsbibliothek stößt. Damit aber wird der ästhetikgeschichtliche Horizont dieser „Gnadenstelle“ sichtbar: Den Apoll von Belvedere, der, so Johann Jakob Winckelmann, von des Bildhauers „Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben“¹³, zeuge, hatte die klassizistische Kunsttheorie zu ihrem Kernparadigma erkoren, und auch die Venus von Medici¹⁴ erfüllt deren ästhetische Anforderungen, was „Ebenmaß“ und Anmut betrifft. Bei „ihrem Anblick“ vergisst der Erzähler den Tumult und erlangt sogar

hellenische Gelassenheit, Ataraxie¹⁵, was in der Traumschilderung selbst formalen, genauer: prosodischen Niederschlag findet: Zunehmend gehorchen die Silben, kaum bemerkt von der Forschung, daktylischer Ordnung und ahmen den Hexameter nach, in dem ein solches Erlebnis einzig adäquat und klassisch verbürgt wiederzugeben ist:

griechische R  he zog d  rch meine S  ele, und über mein Haupt wie / h  mmlischen Sägen [...].¹⁶

Die klassische Erhabenheit der Kunst, zu der der Träumende Zuflucht nimmt, wird aber so nicht nur in der für Heine typischen Weise, d. h. durch die hyperbolische Verwendung der sie erzeugenden Mittel des hohen Stils (*genus sublime*), ironisiert, sondern die repräsentativen Kunstwerke wie auch deren Ausstellungsraum werden mit Epitheta versehen, die im Kontext antiker Mythologie gewiss nicht beheimatet sind: Da gerät der Historiensaal zur „Gnadenstelle“, der vatikanische Apoll und die mediceische Venus werden als „heilige Bilder“ bezeichnet, die Statue der G  ttingin wirkt bezaubernd wegen „ihres hochgebenedeiten Leibes“ und Apollon „Lyrakl  nge“ spenden gleichsam „himmlischen Segen“. So wird zum einen die Kunst schlechthin sakralisiert und auf ihre Erl  sungsfunktion angespielt, die ihr als Religionssurrogat die Romantik zugewiesen hat¹⁷; zum andern werden Elemente der christlichen Heilslehre und Personen des antiken Mythos miteinander verknüpft und in ein und denselben Darstellungszusammenhang eingebunden. Der dadurch erzielte Effekt wird gerade an der Venus-Figur sichtbar, die in dem damals aktuellen ideologischen Konflikt zwischen dem Hedonismus der Hellenen und dem Asketismus der Nazarener positioniert wird: Sie erscheint nicht mehr – wie z. B. noch bei dem katholischen Freiherrn von Eichendorff¹⁸ – als die heidnische Verführerin, die von Maria, der unbefleckten Mutter Gottes, besiegt und in die H  lle verbannt wird¹⁹, sondern sie verschmilzt mit dieser. Für den Sensualisten ist sie – wie für den Spiritualisten die gebenedeite Gottesgeb  rerin²⁰ – insofern Heil bringend und deshalb auf eine säkulare Weise gnadenreich, als sie dank der sinnlich erfahrbaren Präsenz ihres Körpers die kirchlicher- und staatlicherseits verordnete Triebunterdr  ckung unterläuft und dadurch zur Befreiung der menschlichen Natur von den Fesseln der christlichen Religion beiträgt. Jedenfalls würden, wie Heine in seiner Abhandlung über *Französische Maler* (1831) festhält, im „Himmel der Kunst, wo [wie im Reich Gottes] ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht, [...] Venus und Maria niemals ihre Anbeter verlieren“ (12/I, 33); dabei könnte, so wäre wohl zu ergänzen, jene auf die sinnenfrohen, diese eher auf die vergeistigten zählen.

2. Von der Befreiung des gefesselten Prometheus

Während im (ersten) Traum der *Harzreise* die Affinität von Venus und Maria nur über mythenferne Lexeme zu erschließen ist, deren Bedeutung erst im neutestamentarischen Kontext definiert wird, wird die Einstellung des Ich-Erzählers durch die Traumarbeit und -handlung unmissverständlich aufgedeckt. Seine Flucht aus dem Herrschafts- und Wirkungsbereich der Themis, dem Rechtswesen, in den des Musageten Apollo, die Kunst, insonderheit zu der durch Venus versinnbildlichten Liebesdichtung, wird außerdem durch die Exklamation der Göttin der Gerechtigkeit präzisiert. Denn ihren Begleitern befiehlt sie zu schweigen, weil sie trotz des ohrenbetäubenden Lärms „die Stimme des teuren Prometheus“ vernimmt, den Kratos („die höhnende Kraft“) und Bia („die stumme Gewalt“) an einen Felsen „schmieden“ – und dem das „Geschwätz und Gezänke“ der Juristenschar keine Erleichterung verschaffen können. Was sich Themis in deren Mitte so lebendig vergegenwärtigt, ist die Eingangsszene der Tragödie *Der gefesselte Prometheus* des Aischylos. Sie zeigt, wie Prometheus durch den Schmiedegott Hephaistos und seine Gehilfen auf Geheiß des Zeus an einen Felsen im Kaukasus angekettet wird, weil er, wie es in der Übertragung von Peter Handke heißt, „den Erdenwesen im Unmaß Ehren erwiesen“²¹, d. h. den Menschen, seinen sterblichen Geschöpfen, die göttliche Gabe des ihnen von Zeus vorenthaltenen Feuers aus dem Olymp brachte. Und bei Aischylos steht auch geschrieben, dass Prometheus der Sohn „der recht denkenden Themis“ ist (was deren schmerzlichen Aufschrei erklärt).

Die Heine-Forschung hat den gefesselten Prometheus als eine Schlüsselfigur für den auf die Insel St. Helena verbannten Napoleon verstanden; das scheinen diverse Werkparallelen zu erhärten, z. B. folgende Passage aus der *Reise von München nach Genua*:

Vielleicht, nach Jahrtausenden, wird ein spitzfindiger Schulmeister, in einer grundgelehrten Dissertation unumstößlich beweisen: daß der Napoleon Bonaparte ganz identisch ist mit jenem andern Titane, der den Göttern das Licht raubte und für dieses Vergehen auf einen einsamen Felsen, mitten im Meere, angeschmiedet wurde, preisgegeben einem Geier²², der täglich sein Herz zerfleishte. (7/1, 67)

Allerdings hat Heine den Mythos des an den Felsen geschmiedeten Titanen dem Korsen keineswegs exklusiv zugestanden, vielmehr öfters zur Veranschaulichung von politischen Pressionen herangezogen, die ihn auch selbst betrafen – wie im XVIII. Kapitel von *Deutschland. Ein Wintermärchen* (4, 131-133): In einem Traum, der den Reisenden in der preußischen Garnisonsstadt Minden heim sucht, werden die polizeilichen Maßnahmen des reaktionären Preußenstaates

dergestalt verdichtet, dass sich der Träumende vom preußischen Adler, in den sich der „schmutzige Bethimmelquast“ verwandelt hat, nach Art des Prometheus grausam bedrängt fühlt: „Er fraß mir die Leber aus der Brust“ (die Leber gilt im antiken Griechenland als das dunkle Organ der Gefühle).

Der mythologische Vergleich mit dem auf Befehl des Zeus gefesselten Titanen schien im Berlin der Jahre nach den Karlsbader Beschlüssen (1819) manchem dichtenden oder anderweitig künstlerisch engagierten Juristen sicher nicht abwegig zu sein. Der Hoffman-Freund und -Biograph Julius Eduard Hitzig sah sich jedenfalls „an den Prometheusfelsen des Kammergerichts geschmiedet“²³, was der später von ihm Porträtierte aber selbst wohl nicht so empfand. Das geht aus der Rechtfertigungsschrift hervor, mit der E.T.A. Hoffmann die Vorwürfe zu entkräften suchte, er habe sich in seinem Märchen *Meister Floh* (1822) über Verfahrensweisen der „Immediats-Untersuchungs-Kommission“ zur Verfolgung demagogischer Umtriebe, in die er „als ausgezeichnete Kriminalist [sic!] berufen“ worden war²⁴, lustig gemacht. Für ihn seien, hält er dagegen, juristischer Beruf und schriftstellerische Arbeit gleichbedeutend und miteinander vermittelt. Zum einen habe ihm die inkriminierte Episode um den mit äußerster „Sagazität“ begabten Geheimen Hofrat Knarrpanti (der ein „Zerrbild“ sei, das allein im Rahmen „eines ganz ins Gebiet des ausgelassensten Humors streifenden Märchens“ gesehen werden dürfe²⁵) die Gelegenheit gegeben,

zwei der größten criminalistischen Mißgriffe ins Licht zu stellen; einmal, wenn der Inquirent, ohne den Tatbestand des wirklich begangenen Verbrechens festzustellen, auf gut Glück hineininquiriert, zweimal, wenn sich in seiner Seele eine vorgefaßte Meinung festgesetzt, von der er nicht ablassen will, und die ihm allein zur Richtschnur seines Verfahrens dient.²⁶

Zum andern betont er mit der Antwort auf die selbstgestellte Frage, was ihn denn bewegen habe,

diese juristischen Fragen in ein Märchen zu bringen [...], daß jeder Schriftsteller von seinem Metier nicht abläßt, sondern sich an Schilderungen daraus ergötzt. Dem alten Rabener²⁷ merkt man den Juristen auf jeder Seite an, der humoristische Hippel²⁸ (Staatspräsident und Criminal Direktor in Königsberg) ergießt sich gar zu gern in juristische Erörterungen.

Und sogar der jüngst in Mode gekommene Walter Scott, „einer der ersten Rechtsbeamten in Edinburgh[,] hat es in beinahe in jedem seiner Romane mit Prozessen zu tun“, die auch er, Hoffmann, in früheren Werken dargestellt habe.

Demgegenüber hebt Heine, der den Fall Hoffmann im zweiten seiner *Briefe aus Berlin* aufgegriffen hatte²⁹, auf die Befreiung des Dichters von den Zwängen

eines juristischen Brotstudiums und -berufs ab und knüpft dabei an die Tradition der europäischen Aufklärung an, die seit Shaftesbury, Diderot, Voltaire, Herder und Goethe in Prometheus, den Feuerbringer (pyrphoros), vor allem den Prototyp des produktiven Künstlers sah.³⁰ Im *Gesang der Okeaniden* aus der *Nordsee* („Zweiter Zyklus“) beruft er sich expressis verbis auf den „Ahnherrn“ der Dichter, den „hohe[n] Titane[n], der himmlisches Feuer / Den Göttern stahl und den Menschen gab“ (1/I, 410) und ihnen damit erst kulturelle Entfaltung ermöglichte. So unterstreicht die akustische Reminiszenz der Themis an ihren schuldlos gequälten Sohn Prometheus die poetologische Referenz des Traums zu Osterode, die zu einer stimmigen Allegorese der mythologischen Episode führt: Der Träumende fühlt sich von den spitzfindigen, „grundgelehrten“ Disputationen und einengenden Verpflichtungen seines juristischen Studiums so gepeiniget wie der Menschenschöpfer und Kulturstifter Prometheus von der Willkür des Potentaten im Olymp. Erst im Saal der kunstvollen Götterstatuen wird er sich seiner prometheischen Schöpferkraft bewusst, und es ist Venus, die schön gestaltete Göttin der Schönheit, der Lust und Liebe und der Fruchtbarkeit (in der ganzen Extension des Begriffs), die seine Kreativität endgültig freisetzt. Dass sie auch für die poetische Inspiration Beistand zu gewähren vermag, ist übrigens früh und prominent belegt: Der römische Dichter-Philosoph Lukrez beginnt sein Lehrgedicht *Über die Natur der Dinge* (*De rerum natura* aus dem 1. Jh. v. Chr.) mit der Anrufung der „Aeneadum genetrix“, der Stammutter der Nachkommen des Aeneas, zu denen sich auch Kaiser Augustus zählte³¹: Da allein Venus „das Wesen der Dinge“ bestimmt und ohne sie „nichts in den göttlichen Welten des Lichts entsteht“, ist er ernsthaft darum bemüht, dass sie ihm „Gefährtin beim Schreiben seiner Verse“ ist.³² Lukrez aber war Epikureer; diese orientierten sich an einem Lustprinzip, das universeller Menschenfreundlichkeit unterstellt ist und sich anschaulich in der „lebenspendenden [alma] Venus“ verkörpert, „der Menschen und Götter Wonne“.

3. Kurzer Nachklang mit einer beschädigten Venus

In Heines Schriften wird nach der *Harzreise* Venus als Begleiterin seines Werks eigentlich nur noch einmal auftauchen, aber nicht mehr als Gestalt eines fiktiven Traums, sondern in der harten Realität, die durch Heines schwere Rückenmarkserkrankung geprägt ist. Über seine letzte Begegnung mit der Göttin berichtet er u. a. im „Nachwort“ zum *Romanzero* (1851):

Es war im May 1848, an dem Tage, wo ich zum letzten Male ausging, als ich Abschied nahm von den holden Idolen, die ich angebetet in den Zeiten meines Glücks. Nur mit

Mühe schleppte ich mich bis zum Louvre, und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedeite Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füßen lag ich lange und ich weinte so heftig, daß sich dessen ein Stein erbarmen mußte. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, das ich keine Arme habe und also nicht helfen kann? (3/I, 181)

Wieder erhält die Liebesgöttin des klassischen Mythos das marianische Attribut ‚hochgebenedeit‘, ja, ihr Marmorbild im Louvre erscheint Heine, der mit der genauen Orts- und Datumsangabe: „Geschrieben zu Paris, den 30. September 1851“, und der Unterschrift unter der Schilderung seines Erlebnisses dessen Authentizität verbürgt, als „Unsere liebe Frau von Milo“. Er setzt sie also mit Maria gleich, und wie der Jura-Flüchtling aus der *Harzreise* fällt er wiederum „zu ihren Füßen“ nieder, allerdings nicht wie jener entzückt in Anbetung ihrer Schönheit, die ihn endgültig zur Kunst führt, sondern kummervoll aus Schwäche, die seinem Gebrechen geschuldet ist: „Im Wonnemonat des vorigen Jahres“, schreibt er rückblickend 1849 aus der „Matratzengruft“, „mußte ich mich zu Bette legen und ich bin seitdem nicht wieder aufgestanden“ (15, 112).

Von der Göttin kann er jetzt keine Hilfe mehr erwarten, was an ihrer Skulptur im Louvre augenfällig wird: Im Gegensatz zur mediceischen Venus hat die von Milo „keine Arme“.³³

Hatte ihn in glücklichen Zeiten die Angebetete wegen ihres makellosen Körpers begeistert, so registriert er im Zeichen seiner rapide schwindenden Gesundheit ihre körperliche Versehrtheit. Und auch die Identifikation mit dem Demiurgen Prometheus erhält vom kaum erträglichen Krankenlager aus einen anderen Akzent. „Ich leide außerordentlich viel“, schreibt Heine an seinen Verleger Julius Campe am 21. August 1851³⁴, „ich erdulde wahrhaft prometheische Schmerzen, durch Rancüne der Götter, die mir grollen, weil ich den Menschen einige Nachtlämpchen, einige Pfenniglichtchen mitgeteilt“ – wahrlich aufklärerische Kleinigkeiten im Vergleich zur kulturstiftenden Tat des Lichtbringers Prometheus. Nur mehr aufgrund seiner physischen Beschwerden kann er sich noch mit dem Titanen vergleichen.³⁵ Von der „hilflosen“ Heidengöttin Venus aber wendet er sich ganz ab; angesichts seines permanenten Schmerzes ist ein wonnevoller Eudämonismus nicht mehr überzeugend zu vertreten. Dass im Louvre-Erlebnis für ihn die Venus von Milo zu „Unserer lieben Frau“ konvertiert, indiziert die Ablösung eines lustbetonten Pantheismus durch einen trostreichen und erbarmungsvollen Monotheismus³⁶: Heine spricht selbst von seiner Rückkehr „zu einem persönlichen Gotte“, wobei er allerdings „frey geblieben [sei] von jeder Kirchlichkeit“ (3/I, 180). Diesem theologischen Wechsel korrespondiert auf poetischem Gebiet eine verstärkte Neigung zu spirituellen Themen und biblischen Bildern. Und schließlich ist auch der Schilderung seiner

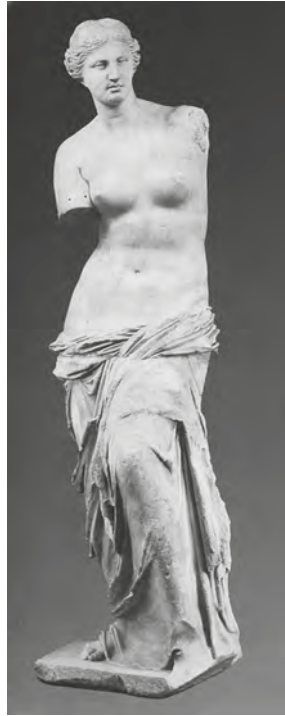


Abb. 2: Venus von Milo.

Aus: N. Gialures: *Hellenike technē. Archaia glypta* (1994), Abb. 215

Begegnung mit der beschädigten Venus im Louvre eine zweite Bedeutungsebene implementiert, die aber nicht mehr durch den einst Studium und Berufswahl bestimmenden juristischen Diskurs, sondern einen das eigene Erleben übersteigenden politischen formiert wird: Die einleitende Datumsangabe („im May 1848“) ordnet den persönlichen Zusammenbruch dem Zeitpunkt zu, zu dem das allgemeine Scheitern der Revolution der März Tage von 1848 unübersehbar war, die wie sein Körper kollabierte. Indem er sich als Schriftsteller mit beidem auseinandersetzt, verzweifelt klagend, „Lamentationen“ verfassend, stellt er – modo poetico – sein individuelles Siechtum in der „Matratzengruft“ als Paradigma für die allgemeine Erstarrung im nachrevolutionären Deutschen Bund dar. Und mit der Demonstration ihrer Hilflosigkeit bei ihrem Abschied macht Venus die durch den körperlichen Zerfall bedingte Abwendung ihres Jüngers Heine von einer hellenistisch sinnfrohen Dichtung ebenso anschaulich, wie

sie ihn einst als strahlende Muse zum kreativen Umgang mit der sensualistisch geprägten Liebeslyrik anregte.

Anmerkungen

- * Dieser Aufsatz geht auf meinen Beitrag zur *Gedächtnisschrift für Michael Walter* (Berlin 2014) zurück, meinen Kölner Kollegen, den renommierten Juristen und Kriminologen, mit dem ich in den Jahren 2002-2009 mehrere interdisziplinäre Seminare zu Themen halten durfte, die im Zwischenbereich von Jurisprudenz und Kriminologie sowie Literatur- und Medienwissenschaft angesiedelt sind.
- 1 Eugen Wohlhaupter: Dichterjuristen. Hrsg. von H. H. Seiffert. Bd. II. Tübingen 1955. Bei diesen handelt es sich um Zacharias Werner, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff, Ludwig Uhland, Christian Dietrich Grabbe, Karl L. Immermann und Heinrich Heine.
 - 2 Ebd., S. 474.
 - 3 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr (DHA). Bd. 15. Geständnisse, Memoiren und Kleinere autobiographische Schriften. Bearb. von Gerd Heinemann. Hamburg 1982, S. 63. Die in Klammern gesetzten Zahlen im Darstellungstext beziehen sich auf Band und Seiten dieser Ausgabe.
 - 4 Damit kommt *Die Harzreise* Friedrich Schlegels Konzept einer „Universalpoesie“ in Ansätzen, d. h. im Hinblick auf die Kombination von Gattungen und Schreibweisen, nahe; das macht deren Definition im berühmten 116. *Athenäums*-Fragment deutlich, wonach diese „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“ sucht. Darüber hinaus soll sie auch „Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen [...]“. (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 182).
 - 5 DHA, Bd. 6. Briefe aus Berlin, Über Polen, Reisebilder I/II (Prosa). Bearb. von Jost Hermand. Hamburg 1973, S. 88.
 - 6 Hermand: Erläuterungen zur „Harzreise“. Ebd., S. 597 (zu S. 88, Z. 15f.).
 - 7 Wohlhaupter: Dichterjuristen II (Anm. 1), S. 462.
 - 8 Das Attribut ‚maliziös‘ weist Heine selbst seinen Liedern aus dem *Lyrischen Intermezzo* zu; vgl. Brief „An Carl Immermann in Münster“ vom 24. Dezember 1822 (Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse (HSA). Bd. 20. Briefe 1815-1831. Bearbeiter Fritz H. Eisner. Berlin, Paris 1970, S. 61).
 - 9 Wie Jost Hermand in seinen Erläuterungen zur „Harzreise“ (DHA, Bd. 6, S. 597) ausführt, war Hugo „einer der Begründer der historischen Rechtsschule und damaliger Dekan der Juristischen Fakultät, der sich um die geschichtliche Begründung des römischen Rechts verdient gemacht hatte“.

- 10 Dessen erfolgreiche Absolvierung war unumgängliche Voraussetzung für die öffentliche Disputation, für die fünf rechtswissenschaftliche Thesen gedruckt vorgelegt werden mussten. Über deren glänzenden Verlauf am 20. Juli 1825 schreibt Heine an seinen Freund Moses Moser im Brief vom 22. Juli (HSA, Bd. 20, S. 206): „Ich habe disputirt wie ein Kutschpferd über die 4^{te} und 5^{te} Thesis: Eid und Confarreatio [die ‚älteste Art der Eheschließung bei den Römern‘]. Es ging sehr gut, und der Decan [Hugo] machte mir bei dieser feyerlichen Scene die grösten Elogien, indem er seine Bewunderung aussprach daß ein großer Dichter auch ein großer Jurist sey“. Vgl. hierzu Wohlhauer: Dichterjuristen II (Anm. 1), S. 470-474.
- 11 Sie waren „sehr erstaunt, daß man sie, die Hochberühmten des verflorenen Jahrhunderts, nicht sonderlich regardirte.“ (DHA, Bd. 6, S. 88, Z. 33f.).
- 12 Eine solche unmittelbare Begegnung findet z. B. in Christoph Martin Wielands *Traumgespräch mit Prometheus* (1770) statt.
- 13 [Johann Jakob] Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Erster Theil. (Faksimileneudruck der 1. Aufl.). Dresden 1764, S. 155f. „Die großen Künstler der Griechen,“ fährt Winckelmann fort, „die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne, arbeiteten, suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue.“ (Ebd., S. 156).
- 14 In der Sammlung der Medici (heute in den Uffizien) befand sich eine Marmorstatue der Venus aus dem 1. Jh. v. Chr. (deshalb Venus de’ Medici); einen ihrer Gipsabdrücke konnte Heine während seiner Göttinger Zeit im Historiensaal in Augenschein nehmen. „Nur wenige Statuen sind in der frühen Neuzeit so intensiv betrachtet und besprochen worden wie sie“, stellt Dietrich Boshung: Die Rezeption antiker Statuen als Diskurs. Das Beispiel der Venus Medici. In: Kathrin Schade u. a. (Hrsg.): Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Münster 2007, S. 165-176, hier S. 165, fest: „Für das 16. bis 18. Jahrhundert lassen sich über 70 Texte [in verschiedenen Sprachen und Gattungsarten verfasst] anführen, die sich zum Teil sehr eingehend mit ihr beschäftigen“. Diese sind „in ihrer Gesamtheit als Diskurs [zu] verstehen, der um 1640 einsetzt, sich um 1720 intensiviert und nach 1820 allmählich ausklingt. Er ist eingebettet in einen umfassenderen normativen Diskurs über eine Selektion renommierter Statuen, an denen immer wieder die Leistungsfähigkeit antiker Künstler exemplifiziert wurde“.
- 15 Auf die Ataraxie, die seelische Unerschütterlichkeit (lat. *tranquillitas animi*, von Martin Opitz mit „Ruhe des Gemüts“ übersetzt), zielen mit unterschiedlichen Mitteln sowohl die Stoiker als auch die Epikureer ab.
- 16 Mit einem Adoneus, der aus einem Daktylus und einem Trochäus besteht, – mit ihm endet die sapphische Odenstrophe – schließt auch dieser Abschnitt: Phóebus Apóllō.
- 17 Dass der Antikensaal „in dem umgebauten Chor der ehemaligen Universitätskirche untergebracht war“ (Norbert Altenhofer: Harzreise in die Zeit. Zum Funktionszusammenhang von Traum, Witz und Zensur in Heines früher Prosa. Schriften der Heinrich-Heine-Gesellschaft Düsseldorf, H. 5 (1972), S. 18), dürfte in diesem

- Zusammenhang aber wohl kaum aktualisiert worden sein; offensichtlich hingegen ist, dass „die Szenerie der Göttinger Universitätsbibliothek in den Traum eingegangen“ ist, wie die „positivistische Forschung“ minuziös „nachgewiesen hat.“ (Ebd.).
- 18 Das geht beispielhaft aus seinem von Heine mehrfach erwähnten, besprochenen und literarisch rezipierten ‚Novellenmärchen‘ *Das Marmorbild* (1817) hervor; vgl. DHA, Bd. 9, S. 352-354.
- 19 Heine ist diese Sagenversion natürlich geläufig; seiner Schrift *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) ist zu entnehmen, „daß die christliche Priesterschaft die vorgefundenen alten Nationalgötter nicht als leere Hirngespinnste verwarf, sondern ihnen eine wirkliche Existenz einräumte, aber dabey behauptete, alle diese Götter seyen lauter Teufel und Teufelinnen gewesen, die, durch den Sieg Christi, ihre Macht über die Menschen verloren und sie jetzt durch Lust und List zur Sünde verlocken wollen. [...] Der düstere Wahn der Mönche traf am härtesten die arme Venus; absonderlich diese galt für eine Tochter Beelzebubs“ (DHA, Bd. 8/I. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Bearb. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979, S. 19f.) – eben weil sie das größte Verführungspotenzial besitzt.
- 20 Das *Ave Maria* preist Maria als „gebenedeit unter den Frauen“ (*benedicta tu es in mulieribus*) – und erteilt dieses Prädikativum zugleich, d.h. in einer Parataxe mit der Kopula ‚et‘, der für diese Auszeichnung ursächlichen „Frucht“ ihres Leibes, nämlich Jesus, zu (*et benedictus est fructus ventris tui Iesus*).
- 21 Aischylos: Prometheus, gefesselt. Übertragen von Peter Handke. Frankfurt/M. 1986, S. 8.
- 22 In der Goethezeit pflegt der „Geier“ zur Bezeichnung jeder Raubvogelart herangezogen zu werden.
- 23 Zit. nach: Wohlhaupter: Dichterjuristen II (Anm. 1), S. 76.
- 24 Ebd., S. 67.
- 25 E.T.A. Hoffmann: Späte Werke. Nach dem Text der Erstdrucke [...] mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München [1979], S. 909.
- 26 Ebd., S. 910. Beide „Mißgriffe“ praktiziert der „Geheime Hofrat Knarrpanti“ (ebd., S. 736), der dem Polizeidirektor von Kamptz, einem hartnäckigen Demagogenverfolger und erbitterten Gegner des nach rechtsstaatlichen Grundsätzen urteilenden Kammergerichtsrats Hoffmann, nachgebildet ist. Dass dessen Zeichnung nicht nur eine Ausgeburt der ausgelassenen Phantasie und durchaus im „Metier“ des Autors zu verorten war, bestätigte Kamptz selbst durch die von ihm angestrebten Zensurmaßnahmen gegen den *Meister Floh* und die unnachgiebige Verfolgung des Verfassers. Zu diesen gründlich erforschten Zusammenhängen vgl. Wohlhaupter: Dichterjuristen II (Anm. 1), S. 67-76, und Hartmut Steinecke: „Dem humoristischen Dichter muß es freistehen...“ Hoffmanns „Erklärung“ vom Februar 1822 als poetologischer und literarischer Text. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S. 122-133.
- 27 Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771) studierte Rechtswissenschaften und Philosophie und war ab 1741 als Steuerrevisor in Leipzig und Dresden tätig. Seine moralischen Prosasatiren wurden in vier Bänden 1755 veröffentlicht.

- 28 Theodor Gottlieb Hippel (1775-1843) studierte Jura in Königsberg und hatte später in Westpreußen und Schlesien hohe Regierungsämter inne. Er schrieb die Biographie *Erinnerungen an Hoffmann* (1822), mit dem er seit frühester Jugend befreundet war; in der Affäre um den *Meister Floh* suchte er Hoffmann mit seinen guten Verbindungen zur preußischen Staatskanzlei zu unterstützen.
- 29 Vgl. DHA, Bd. 6, S. 31f.
- 30 Vgl. Raymond Trousson: Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. Bd. I. Genf 1964, S. 213-239.
- 31 Dieser gehörte dem Geschlecht der Julier an, das er über Julius, den Enkel, und Aeneas, den Sohn der Aphrodite und Gründungsvater Roms, in direkter Linie von Venus herleitete.
- 32 Lukrez: De rerum natura I, 24: „Te sociam studeo scribendis versibus esse“.
- 33 Die Vorstellung von „einer Anwesenheit des Versehrten im Zentrum des Schönen“ verfolgt Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der vervollständigte Torso und die verstümmelte Venus. Zur Rezeption antiker Plastik und plastischer Anatomie in Ästhetik und Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Germanistik. N. F. 8 (1998), H. 2, S. 361-373.
- 34 HSA, Bd. 23. Briefe. 1850-1856. Bearbeiter Fritz H. Eisner. Berlin, Paris 1972, S. 112.
- 35 Vgl. Rudolf Drux: Dichter und Titan. Der poetologische Bezug auf den Prometheus-Mythos in der Lyrik von Goethe bis Heine. In: Heine-Jahrbuch 25 (1986), S. 20f.
- 36 Zur „theologischen Revision Heines“ mit Blick auf die *Geständnisse* vgl. Gerhard Höhn: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. Stuttgart 1987, S. 402-405.

DETLEV HELLFAIER

Freiligrath, Barmen und das Hermannsdenkmal

Wenn man aber auf einer der Höhen, welche das Gefilde der Varusschlacht überschauen, auf der Grotenburg bei Detmold, einem der höchsten Punkte des Osnings, dem Hermann eine kolossale Ruhmessäule in einem kupfernen Standbilde aufrichtet, so ist das eine Idee, der man um des deutschen Gemeingefühls willen, alles Gedeihen wünschen muß.¹

Mit diesen Worten begleitet Ferdinand Freiligrath in seinem *Malerische[n] und romantische[n] Westphalen* das ambitionierte Vorhaben des Ansbacher Bildhauers und Architekten Ernst von Bandel (1801-1876), dem Cheruskerfürsten Arminius ein Denkmal zu errichten. Als das Werk 1841 im Druck erschien, war der Grundstein zum Hermannsdenkmal längst gelegt und der Bau des Sockels schritt stetig seiner Vollendung entgegen. Vier Jahre waren seither vergangen, seit Bandel im Herbst des Jahres 1837 aus Hannover kommend den Teutoburger Wald durchwandert hatte, um einen für sein „Armindenkmal“ geeigneten Standort zu finden; ein Jugendtraum sollte damit seine Erfüllung finden. Entstehung und frühe Geschichte des Denkmalsprojekts sind weitgehend bekannt; ich möchte daher nur einige Eckpunkte in Erinnerung rufen.²

Nachdem sich Bandel wegen der vermeintlichen Nähe zum Schauplatz der Varusschlacht und der guten Fernsicht für die Grotenburg als Standort für das Denkmal entschieden und die Felsformation der Externsteine als solchen verworfen hatte, galt es, im Fürstentum Lippe geeignete Ansprechpartner für das ehrgeizige Ziel zu gewinnen. Fremd in Detmold fand er in seinem ehemaligen Kommilitonen an der Münchner Kunstakademie Wilhelm Tegeler (1793-1864) einen geeigneten Intervenienten.³ Der aus hiesiger Gegend stammende Tegeler hatte trotz erfolgreicher Ausbildung als Porträt- und Landschaftsmaler die Kunst weitgehend an den Nagel gehängt und eine Stelle als Registrar bei der Fürstlich-Lippischen Rentkammer angenommen; jetzt eröffnete er Ernst von Bandel den Zugang zu einflussreichen und interessierten Kreisen in der lippischen Residenz. Er fand diese in den führenden Männern des Kabinetts und der Regierung: Regierungspräsident Wilhelm Arnold Eschenburg (1778-1861), Justizkanzleidirektor Friedrich Ernst Ballhorn-Rosen (1774-1855), Schlosshauptmann August Funck von Senftenau (1792-1856), Geh. Kammererrat Dr. Wilhelm Rohdewald (1789-1861) und Kanzleirat Moritz Leopold Petri (1802-1873); als Rechnungsführer trat noch der Kammerassessor Stein hinzu.

Besonders Petri nahm sich mit Nachdruck der Sache an und wurde für Bandel vorrangiger Ansprechpartner. Aus seiner Feder rührt die entscheidende Vorlage an den Fürsten vom 19. November 1837, die Leopold II. veranlasste, „gerne die Errichtung eines Hermanns-Denkmal [!] auf der Grotenburg“ zu genehmigen und den dazu erforderlichen Platz ausweisen zu lassen. Zudem scheint Serenissimus keine Bedenken geltend gemacht zu haben, als die genannten fünf höchsten Regierungsbeamten umgehend den Detmolder „Verein für das Hermanns-Denkmal“ ins Leben riefen. Sie folgten damit den Vorstellungen Bandels, der wohl bereit war, die künstlerische Verantwortung zu übernehmen und das Denkmal dem deutschen Volke zu schenken, jedoch sich von der Beschaffung der erforderlichen Geldmittel und von allen bürokratischen Hürden entbunden sehen wollte. Petri wurde in dem kollegialen Verein, der wohl eher als „Komitee“ anzusprechen wäre, mit besonderer Handlungsvollmacht ausgestattet und nahm unverzüglich die Arbeit auf.⁴

Bereits am 20. Februar 1838 erließ der Verein einen ersten umfangreichen Appell, der das Vorhaben mit enthusiastischen Worten beschrieb, den Baumeister vorstellte und zu Spenden für die Errichtung des Denkmals aufrief. Deutschlandweit fand dieser Aufruf, dem im Laufe der Zeit weitere folgen sollten, Verbreitung, und in 12 deutschen Städten, darunter in Hannover, Berlin, Stuttgart und München, aber auch in Mainz, Schwerin und Königsberg, bildeten sich sog. „Unter- oder Nebenvereine“, die in ihrem Einzugsbereich dafür Sorge trugen, die Denkmalsidee zu verbreiten und Geldmittel einzuwerben. Die einkommenden „Beiträge werden einstweilen in einer öffentlichen Kasse niedergelegt, und über den Anfang sowol, wie später über die Verwendung soll durch die Hannöversche Zeitung Nachricht gegeben werden“, versicherte der Verein in Detmold. Für das Folgende nicht unbedeutend ist der Hinweis am Schluss des Aufrufs, wo es u.a. heißt:

Sollten die Vereine an den einzelnen Orten sich zur Förderung der Sache auch der Verbreitung von Zeichnungen und Nachbildungen, von welchen der Ertrag für das Denkmal bestimmt ist, unterziehen wollen, so werden die Unterzeichneten auf die Anzeige davon zur Mittheilung derselben [...] bereit sein.⁵

Um die Förderbereitschaft anzufachen, griff man also zu einer durchaus modernen Werbemethode, indem man dem Publikum visuelle und haptische Vorstellungen vom Spendenzweck in Aussicht stellte. Zum Zeitpunkt des Spendenaufrufs lagen allerdings weder vervielfältigte Ansichten – Lithographien oder Stiche – noch Modelle in handlicher Größe vor; die Umsetzung sollte jedoch in absehbarer Zeit erfolgen.

In der schriftlichen Überlieferung des Vereins für das Hermannsdenkmal,⁶ in der die Sammeltätigkeit einen umfangreichen Niederschlag gefunden hat, sind auch einige Briefe von Ferdinand Freiligrath aus Barmen sowie von dem Barmer Kaufmann Wilhelm Osterroth erhalten geblieben. Diese deuten darauf hin, dass man seitens des Vereins und der ihm Nahestehenden über den Aufruf hinaus die Methode des Direktmarketings verfolgte, indem Zielpersonen unmittelbar angeschrieben und ersucht wurden, in ihrem Umfeld tätig zu werden. Denn in seinem Schreiben vom 23. April 1838 an den Verein nimmt Wilhelm Osterroth, ein Bandfabrikant, Bezug auf eine ihm wenige Tage zuvor zugegangene „Aufforderung [...] in jener Angelegenheit [sc. Denkmalsangelegenheit] hiesigen Orts wirksam sein zu wollen.“⁷ Aus der kurzen Korrespondenz Freiligraths mit dem Verein wird hingegen nicht deutlich, wie man ihm die Denkmalsförderung nahe gebracht hatte, doch vermittelt ein Brief vom 19. Juli 1838 an seinen Jugendfreund Carl Weerth, den älteren Bruder Georg Weerths, Gymnasiallehrer und Museumsgründer in Detmold, eine gewisse Transparenz.⁸ Danach muss Weerth ihn um Unterstützung gebeten haben, denn Freiligrath beteuert, er sei „durch thätige Verwendung für die Denkmalsache in meinem Kreise nach Kräften nachgekommen“ und der Empfänger werde „wahrscheinlich schon vom Erfolge meiner deßfallsigen Bemühungen unterrichtet sein.“ Der Hinweis am Schluss, dass er einen Brief des Kanzleirats Petri „in Denkmalsachen richtig erhalten“ habe, belegt, dass im Falle Freiligraths vermutlich sogar zweigleisig – nämlich offiziell durch den Verein und aus freundschaftlicher Verbundenheit durch Weerth – um Mithilfe nachgesucht worden ist.

Wie man in Detmold auf den Fabrikanten Wilhelm Osterroth (1782-1859) gestoßen ist, bleibt verborgen. Zweifellos handelte es sich bei ihm um eine bekannte, einflussreiche und führende Unternehmerpersönlichkeit in der Industrieregion an der Wupper: Er zählte zu den Gründungsmitgliedern des bürgerlichen Bildungs- und Geselligkeitsvereins „Concordia“ in Barmen, als dessen Direktor er wiederholt fungierte,⁹ war Ausschuss- und Gründungsmitglied der Elberfeld-Barmer Handelskammer,¹⁰ bekleidete zeitweilig die Ämter eines Schöffen und eines Stadtverordneten und war 1833-1837 stellvertretender Abgeordneter des Rheinischen Provinziallandtags in Düsseldorf.¹¹ Folgt man seinen beiden Briefen an den Verein, so scheint er dem „verspäteten vaterländischen Dankbarkeits-Akt“ viel Sympathie entgegengebracht zu haben, doch überwogen von vornherein die Bedenken, da seines Erachtens der Alltag derzeit die Menschen im Tal der Wupper anderweitig zu sehr beansprucht. Und in der Tat haben sich seine Vorbehalte bestätigt, denn am 3. Juli 1838, also gut zweieinhalb Monate später, musste er den eher mäßigen Erfolg seiner Kampagne einräumen.¹² Ganze 35 Taler und fünf Silbergroschen waren zusammengekommen, von denen er selbst zehn Taler beigesteuert hatte, und geradezu zerknirscht bat

er den Verein, ihm seinen „guten Willen, ein besseres Ergebnis hervorzubringen, beirechnen [...] zu wollen.“



Wilhelm Osterroth (1782-1859), Bandfabrikant in Barmen, undat. (aus: Gesellschaft Concordia zu Wuppertal Barmen. Festschrift [...] Wuppertal 1951, nach S. 6)

Gegenüber Freiligraths Initiative nahm sich das Resultat der „osterröthlichen Sammlung“ vergleichsweise bescheiden aus. Das verwundert, denn Osterroth fügte seinem Schreiben die im Formular vorgefertigte Liste der „Unterzeichnungen für das Hermanns-Denkmal“ bei, in die sich die Spender mit Namen, Stand, Wohnort, Betrag und Zahlungsmodalität eingetragen hatten. Die Liste enthält die Namen von 25 Unternehmern aus Barmen, vorrangig wohl der älteren Generation: Neben Osterroth selbst sind die Kaufleute Johann Schuchard,

Julius Siebel, August und Friedrich Engels (sen.), Johann Wilhelm Fischer, Abraham Rittershaus, Eduard Greeff, Abraham Eickelskamp, Wilhelm Carl und Johann Peter Bredt, P. E. Werninghaus, Wilhelm Wittenstein, Eduard de Bary und andere vertreten; es überrascht nicht, dass es sich mit wenigen Ausnahmen zugleich um Mitglieder der Bürgergesellschaft „Concordia“ und der Handelskammer Elberfeld-Barmen handelt. Zwischen Osterroth und Freiligrath („Ihr berühmter Landsmann“) hatte es wohl eine gewisse Abstimmung bei der Einwerbung von Spenden gegeben und Erstgenannter betonte, dass er Freiligrath „gerne den Vorsprung beim Sammeln“ eingeräumt habe. Das eher bescheidene Ergebnis findet damit kaum eine Erklärung; die 35 Taler und fünf Silbergroschen jedenfalls händigte er Freiligrath aus, der sie tags darauf an den Verein weitergeleitet hat.¹³

Auch der gebürtige Detmolder bedauerte, „daß der Erfolg meiner Bemühungen für Ihr schönes Unternehmen kein günstigerer gewesen ist“, doch hatte sich seine Anstrengung für das Finanzieren „dieser geistigen Schilderhebung des Helden“ offenbar gelohnt, denn er konnte 70 Taler einwerben. Zu diesen kamen noch weitere sechs hinzu, die Georg Weerth, damals Kaufmannslehrling in Elberfeld, zusammengetragen hatte, sowie vier Taler, die zwei namentlich genannte Freunde nachträglich beisteuerten und nochmals vier Taler in Kassenanweisungen;¹⁴ mithin konnte Freiligrath für sein Engagement 84 Taler verbuchen. Während Osterroth die Originalliste mit den authentischen Unterschriften der Spender beigelegt hatte, stellte Freiligrath eigenhändig eine Liste zusammen und fügte diese seinem Schreiben vom 29. Juni bei. Die Liste enthält – ihn eingeschlossen – die Namen von 51 Spendern und liest sich gemeinsam mit der von Osterroth übermittelten Zusammenstellung wie ein „Who’s who“ der Barmer und Elberfelder Wirtschaftselite aus der Textil-, Garn- und Färbereibranche; allein 40 Unterzeichner gaben als Beruf „Kaufmann“ an. Die Subskribentenliste enthält darüber hinaus manche interessante Persönlichkeit und zeigt, in welcher überschaubarer Zeit Freiligrath gesellschaftlichen Anschluss in Barmen und Elberfeld gewinnen und aus welchen Kreisen er die Förderer des Denkmalbaus rekrutieren konnte.

Bekanntermaßen war Freiligrath seit Mai 1837 als „Correspondent und Comptoirist“ bei der Firma J. P. Eynern & Söhne in Barmen tätig. Das Unternehmen vertrieb Garne und Twist und agierte erfolgreich im Indigo-Handel. Dank des ihm von der ersten Stunde an zugetanen (Bank-)Kaufmanns Friedrich August Boelling hatte Freiligrath rasch einen ausgedehnten Freundeskreis um sich scharen können; allein mit Boelling verband ihn eine lebenslange Freundschaft.¹⁵ Mit eigenen Worten begründete er seine Bekanntschaften in Barmen und Elberfeld „nicht nur unter Kaufleuten, sondern auch unter Juristen, Theologen, Philologen, Medicinern und allem Facultätenvolk, was sich im Wupperthal

herumtreibt.“¹⁶ Auf Boellings Vermittlung trat er am 23. September 1837 in die Bürgergesellschaft „Concordia“ ein und bildete dort schnell den Mittelpunkt der Unterhaltung; besonders soll er sich der Runde um Wilhelm von Eynern, Dr. med. Richard Molineus, Georg Schlieper, dem Musiklehrer Hermann Schornstein und Hermann Siebel angeschlossen haben.¹⁷ Etwa zeitgleich fand er Zugang zu einem Literarischen Verein in Elberfeld,¹⁸ der ihm die Nähe zu den Pädagogen von Realschule und Gymnasium Heinrich Koester, Karl August Mayer, Dr. Philipp Schifflin, Dr. Carl Adolph Kruse, Dr. Johann Christoph Clausen und anderen verschaffte. Dieser als „Kränzchen“ bezeichnete Kreis traf sich allwöchentlich im Hause eines der Mitglieder, trug sich gegenseitig eigene poetische Entwürfe vor, rezitierte Shakespeare oder diskutierte literarische Neuerscheinungen.

Wie Friedrich Engels in seinen *Briefen aus dem Wuppertal* (1839) aus jüngstem Erleben urteilt, galt Clausen als der fähigste Lehrer des Elberfelder Gymnasiums, der als einziger „den Sinn der Poesie in den Schülern zu wecken weiß, den Sinn, der sonst elendiglich verkümmern müsste unter den Philistern des Wuppertales“; ihm verdankte er das Interesse an Literatur und mittelalterlicher Sagenwelt. Auch Schifflin kam als Oberlehrer für Französisch am Barmer Gymnasium ausgesprochen gut weg. An Dr. Kruse von der Realschule hingegen fand der Kritiker nur bemerkenswert, dass dieser ein „Werklein über die englische Aussprache schrieb, welches sich durch seine ausgezeichnete Unbrauchbarkeit bemerklich macht.“¹⁹ Über den Elberfelder Kreis hinaus hatte Freiligrath selbst einen Literatenzirkel ins Leben gerufen, der sich „Kränzchen der Barmer Deklamationsfreunde“ nannte. Zu diesem „Kränzchen“, das gelegentlich auch in Freiligraths Wohnung tagte und dem er als dessen „Serastro“ vorstand,²⁰ zählten neben dem genannten Lehrer Heinrich Koester u.a. die Barmer Kaufleute Heinrich Zulauff, August Boelling, Adolf Rittershaus, Ludwig Elbers und Theodor Eichmann, ferner der Kommis Friedrich Wilhelm Hackländer, der Buchhändler Wilhelm Langewiesche, der Architekt Hugo Dünweg sowie der Graveur Eduard Schink. 1839 soll auch Georg Weerth diesem Kreis von „15 Doktoren, Poeten und Kaufleuten und Taugenichtsen“ beigetreten sein.²¹ Erst jüngst wurde noch einmal überzeugend herausgearbeitet, welchen Gewinn die Wuppertaler Literaturszene den Dichtervereinigungen, an denen Freiligrath beteiligt war oder die von ihm ins Leben gerufen worden waren, verdankt.²²

Im kurzen Briefwechsel Freiligraths mit dem Verein für das Hermannsdenkmal sind zusätzlich zu den in der Spendenliste aufgeführten Namen noch der Lehrer Dr. Kruse, der Architekt Dünweg und Georg Weerth als Mäzene bzw. als Spendensammler namentlich genannt. Freiligrath hat sein literarisch-freundschaftliches Netzwerk genutzt, in Barmen und Elberfeld für das Denkmalsprojekt intensiv die Trommel zu rühren, und es ist ihm durchaus gelungen, den



E. von Bandel, Hermann, der Cherusker Fürst; Standbild. Entwurf, 1838.
Lithographie. – Detmold, Lippische Landesbibliothek, 4 H 5b



E. von Bandel, Hermanns-Denkmal auf dem Teutoburger Walde; Unterbau, Entwurf, 1838. Lithographie. – Detmold, Lippische Landesbibliothek, 4 H 2a

genannten Personenkreis für den Denkmalbau auf der Grotenburg zu mobilisieren. Dass sich der erst 16jährige Georg Weerth, Kaufmannslehrling in der Twist-, Seide- und Wollgarnhandlung J. H. Brink & Co. in Elberfeld, am Einwerben von Spenden beteiligt hat, belegt allein die Nachschrift in Freiligraths Brief vom 29. Juni 1838 (siehe Nr. 3); Weerth hat sich zum Vorgang um das Hermannsdenkmal sonst nicht geäußert, doch ist er vermutlich von seinem Bruder Carl animiert worden. Der Kontakt der beiden Landsleute Freiligrath und Georg Weerth in Wuppertal gestaltete sich ohnehin eher zurückhaltend: „Deinen Bruder Georg seh' ich zuweilen, obgleich er meiner freundlichen Einladung, manchmal zu mir zu kommen, nur selten entspricht“, schrieb Freiligrath an Carl Weerth in dem wiederholt zitierten Brief vom 19. Juli 1838, fügte allerdings an, dass dieser „bisher nur zweimal in DenkmalsAngelegenheiten“ bei ihm gewesen sei; bei diesen Treffen sind zweifellos die Spenden thematisiert worden.

Sowohl in den Schreiben Wilhelm Osterroths vom 23. April und vom 3. Juli 1838 als auch in Freiligraths Briefen vom folgenden Tag und zuletzt vom 19. Mai 1839 ist von „einer Rolle Lithographien“, von „Abbildungen“ bzw. von „drei kleine[n] und sechs große[n] lithographirte[n] Abbildungen des Denkmals“ und von „Denkmalsbildnissen“ die Rede;²³ diese Abbildungen mussten mangels Absatzes an den Verein für das Hermannsdenkmal remittiert werden. Zu erinnern ist, dass der Aufruf des Vereins vom 20. Februar 1838 bereits „Zeichnungen und Nachbildungen“ avisiert hatte, deren Erlös dem Denkmalsprojekt zugute kommen sollte; zum damaligen Zeitpunkt lagen solche allerdings noch nicht vor. Bandel selbst hatte frühzeitig ins Auge gefasst, Abbildungen herzustellen, die etwa für die Sponsoren als Gegengabe gedacht waren oder verkauft werden konnten: „Die kleinen Bilder werden Umriss, ausgeführte Kupferstiche und Steinzeichnungen, kleine Güsse von Gyps, Eisen und Bronze sein“, kündigte er Petri bereits am 12. November 1837 an.²⁴ Bis zur Umsetzung des Vorhabens sollte jedoch noch einige Zeit ins Land gehen.

Obwohl Bandels Handzeichnungen irgendwann im Laufe der folgenden Wochen vorgelegen haben, verzögerte sich der Druck bis zum April 1838. Erst dann konnten zwei Lithographien in der Meyerschen Hofbuchhandlung und bei C. S. Klingenberg in Detmold käuflich erworben werden: „Für die größere, von dem Standbilde, ist der Preis auf 18 Mariengroschen und für die kleinere, von dem Unterbau, auf 6 Mariengroschen festgesetzt“, heißt es da.²⁵ Wie auch Osterroths und Freiligraths Briefen zu entnehmen ist, handelte es sich um zwei unterschiedliche Zeichnungen. Die größere zeigt die Hermannsfigur („Standbild“) mit Abweichungen im Detail etwa in der Weise, wie sie Jahrzehnte später zur Ausführung kommen sollte, allerdings fußt der Cheruskerfürst noch auf einem „ciclopischen Felswerk“, von dem Bandel erst nach erheblichem Widerspruch zu Gunsten der Kuppel abgerückt ist. Die Lithographie trägt das Signet

„erfunden u[nd] gez[eichnet] von Bandel 1838“ sowie die Bildunterschriften „Hermann der Cherusker Fürst / Standbild zu dem Denkmale im Teutoburger Walde“ und „Der Ertrag hierfür ist zum Denkmal bestimmt“. Die kleinere Lithographie bietet eine Gesamtansicht des Denkmals, wobei besonderer Wert auf den „Unterbau“ mit ranken Säulen, deren Kapitelle durch gotische Verästelungen miteinander verbunden sind, gelegt wird. Das Künstlersignet in Spiegelschrift lautet „Bandel erf[unden]“, die Aufschrift „Entwurf zum Hermannsdenkmale / auf dem Teutoburger Walde“.²⁶ Von den beiden lithographierten Federzeichnungen sollen bis Ende Juli 1839 mehrere tausend Exemplare ausgegeben worden sein, in Barmen jedoch blieb die Nachfrage gering.

Trotz einer positiven Grundeinstellung und einer bisweilen unverfälschten Begeisterung blieb Freiligrath gegenüber dem Hermannsdenkmal stets ein wenig reserviert. In seinen zahlreichen „Heimatbekenntnissen“, deren Zeugnisse Erich Kittel zusammengestellt hat,²⁷ spielt das Denkmal so gut wie keine Rolle, und die Grotenburg findet allenfalls im Gefolge von Externsteinen, Senne und Dörenschlucht als Landschaft des von ihm so geliebten Teutoburger Waldes Erwähnung. Gewiss räumt er gegenüber Carl Weerth ein, dass ihn die „Idee mit dem Denkmal [...] angeregt und ergriffen“ habe und er vielleicht – je nach Stimmungslage – ein Gedicht auf diese „neue Irminsul“ verfassen werde, doch kommt er nicht umhin, die „Gutzkow-Telegraphischen Bedenken“ zumindest anzuerkennen.²⁸ Karl Gutzkow hatte in dem von ihm herausgegeben belletristisch-kritischen Journal *Telegraph für Deutschland* im April 1838 den Denkmalsplan als „das Nonplusultra von Lächerlichkeit“ bezeichnet; seine bissige Kritik zielte vor allem darauf, einer mehr „in Mythe und Sage verschwommenen Person“, von der niemand weiß, wie sie ausgesehen haben mag, ein Denkmal zu setzen. Ein „Denkstein“, der den – vermuteten – Ort der Schlacht bezeichnet, mag noch hinzunehmen sein, „aber eine Statue Hermanns ist [...] abgeschmackt“, und er hätte erste Verlautbarungen darüber eher als Scherz oder Satire „auf die grassirende Denkmalswuth“ aufgefasst, müsse sich aber nun eines Besseren belehren lassen.²⁹

Unverhohlene Skepsis gegenüber dem Denkmalsprojekt bekundete Freiligrath zeitgleich gegenüber dem ihm befreundeten Mindener Gymnasiallehrer Ernst Christian Kapp (1808-1896). Zwar gesteht er ein, als Lipper besonderen Anteil an der schönen Sache zu nehmen, doch urteilt er, dass angesichts des Verfassungsbruchs Ernst Augusts I. von Hannover, der Entlassung der Göttinger Sieben und namentlich der Landesverweisung Jakob Grimms „sich der deutsche Patriotismus auch noch wohl anders und schöner, als durch Errichtung eines Mals für Hermann, bethätigen“ könnte. Und als habe er die spätere ideologische Verfremdung und Inanspruchnahme des Denkmals aus der „Zeit der Monumentomanie“ geradezu vorausgesehen, warnt er: „Und lodert dann Alles wild

und kühn und groß auf, wie damals – um des Himmels willen lasst uns dann nicht sagen: das hat der kupferne Hermann auf der Grotenburg gethan!“³⁰ In der Folgezeit scheint das Interesse Freiligraths an der Errichtung des Denkmals bald verblasst zu sein. Auf seine abschließende Frage vom 19. Juli, wann denn mit der Denkmalsenthüllung [!] zu rechnen sei, und auf seine Bitte um nähere Angaben zum Standort des Denkmals hin, übermittelte ihm Carl Weerth am 20. August 1838 eine ausführliche und detailreiche Beschreibung der Grotenburg und den gegenwärtigen Stand der Arbeiten; vornehmlich war man damals mit dem Brechen und Heranführen des Baumaterials beschäftigt.³¹ Mit diesen Nachrichten und der Rücksendung unverkaufter Lithographien am 19. Mai 1839 erschöpft sich Freiligraths aktive Teilnahme an der Denkmalsangelegenheit. Ob er während seines anschließenden 14tägigen Detmoldbesuches im Juni 1839 auch die Baustelle auf der Grotenburg aufgesucht hat, ist zwar nicht belegt, liegt aber nahe, zumal er gegenüber August Boelling von ausgedehnten Landpartien spricht.³² Von der feierlichen Schließung des Grundsteingewölbes am 8. September 1841, die Ernst von Bandel vorangetrieben hatte, um den Spendenfluss in Gang zu halten, hatte er zumindest Kenntnis, wenn nicht sogar eine Einladung erhalten;³³ zu dieser Zeit beschäftigten ihn in Darmstadt andere Projekte.

Nach vorzeitiger Kündigung seines Arbeitsverhältnisses mit den Gebrüdern Wilhelm und Friedrich von Eynern verließ Freiligrath Barmen in der zweiten Maihälfte 1839, begab sich für die Motivsuche auf eine Reise durch das „male-
rische und romantische Westfalen“, um sich im Herbst als freier Schriftsteller in Unkel am Rhein niederzulassen. Zuvor hatten ihm am 7. Mai 1839 über 60 „Kaufleute, Commis, Juristen, Mediciner, Philologen“, darunter auch die Herren von Eynern, aus Barmen, Elberfeld und Schwelm, also der Freundeskreis, der ihm das Leben in dem oft geschmähten Tal der Wupper angenehm gestaltet und ihn bei seiner Sammlung für das Hermannsdenkmal tatkräftig unterstützt hatte, im Behrens’schen Saal in Barmen „ein heiteres Abschiedsmahl“. Ein eigens komponiertes Festlied wurde gesungen, der Gymnasiallehrer Dr. Clausen, Mitglied des Elberfelder „Kränzchens“, brachte einen warmherzigen Toast auf ihn aus, und der Alkohol soll in Strömen geflossen sein.³⁴ Noch ganz unter dem Eindruck des Erlebten berichtete Freiligrath wenige Tage später nach Soest: „und ich habe gesehen, daß man mich hier wirklich [...] lieb hat und achtet. Es ist doch ein eigenes Gefühl, der Mittelpunkt einer solchen Geschichte zu sein“ und „von so vielen ordentlichen Kerls geliebt“ zu werden.³⁵

In fertigem Zustand hat Freiligrath das Hermannsdenkmal, außer auf Abbildungen, nie zu Gesicht bekommen. Während seines triumphalen Besuches vom 18. bis 21. Juli 1869 in Bielefeld und Detmold dürfte er den gotisierenden Unterbau mit Kuppel, aber noch ohne Hermannsfigur, zumindest von weitem erblickt haben; die Grotenburg zu besuchen, reichte die knapp bemessene Zeit

nicht aus.³⁶ Die ihm von seinem alten Freund Carl Weerth übermittelte Einladung zur feierlichen Eröffnung des Hermannsdenkmals im Beisein von Kaiser Wilhelm I. am 16. August 1875 schlug er aus und begründete dies mit seiner angegriffenen Gesundheit und einer anstehenden Heilkur im Schweizer Kanton Graubünden.³⁷ Möglicherweise fiel ihm die Absage sogar um so leichter, da dem überzeugten Republikaner die anstehende Großveranstaltung um das Hermannsdenkmal mit Sicherheit zu hohenzollern- und überhaupt zu fürstenlastig geworden wäre. Nur mit einigem Zögern hatte er sich bereit erklärt, Wilhelm Klingenberg, dem Inhaber der Meyerschen Hofbuchhandlung in Detmold, ein Gedicht für dessen geplantes Prachtalbum zur Einweihung des Hermannsdenkmals zu liefern; das Album sollte dem deutsche Kaiser gewidmet werden.

Das Gedicht *Lang, lang ist's her! Eine Erinnerung aus dem Jahre 1824*, versehen mit einer Lithographie der Dörenschlucht, das er am 17. Juli 1875 für das Album beigezeichnet hat,³⁸ bedeutete „eine persönliche dankbare Erinnerung an einen Freund und Beschützer meiner Teutoburger Knabenzeit“, den Archivrat Christian Gottlieb Clostermeier, der ihn in die Geschichte der deutschen Vorzeit eingeführt hatte. „Ohne [...] seine Forschungen würde man das Fest kaum haben feiern können“, äußerte er im Oktober 1875 gegenüber seinem früheren Gönner Karl Heuberger in St. Goar, als er diesem die Verse übersandte.³⁹ Das Denkmal findet in dem Gedicht eher beiläufig eine knappe Würdigung. – Angesichts der Gesamtsumme, die sich vom ersten Spatenstich bis zur Einweihung auf 270.000 Reichsmark (= rd. 90.000 Taler) belief, nehmen sich die 35 Taler und fünf Silbergroschen von Wilhelm Osterroth und die 84 Taler, die Ferdinand Freiligrath gesammelt hat, sicher bescheiden aus, doch konnte der damals im Bergischen weilende Dichter immerhin für sich in Anspruch nehmen, „auch etwelche Gelder hier zusammengebracht“ zu haben.⁴⁰

Briefanhang

Nr. 1

Johann Wilhelm Osterroth, eigenhänd. Brief mit Unterschr. an den Verein für das Hermannsdenkmal in Detmold, dat. Barmen, 23. April 1838

An den wohlloblichen Verein für das Herrmann's Denkmal in Detmold.

Die Aufforderung vom 11^{ten} d[es Monats] in jener Angelegenheit hiesigen Orts wirksam sein zu wollen empfang ich am 20^{sten} d[es Monats] nebst einer Rolle

Lithographien. – Bei der Bekanntmachung des Unternehmens wurde gleich mein Entschluß rege zu diesem so sehr verspäteten vaterländischen Dankbarkeits-Akt auch ein Scherflein beitragen zu wollen; ich zweifle aber, daß ich hier viele Nachahmer finden werde, denn die Gegenwart nimmt die Leute der Bewohner dieser Gegend so sehr in Anspruch, daß nur derjenige der die Geschichte unseres Volkes im Herzen trägt, sich bewogen finden wird, dem einstmaligen Retter desselben auch ein äußerliches Denkmal aufzurichten zu helfen, obschon der große Teutsche: „Herrmann“ in der Erinnerung ewig leben wird. –

Vom Erfolg meiner Bestrebungen dem / Verein nützlich zu werden gebe ich später Nachricht und verharre mit Ergebenheit
Barmen 23 April 1838

W[ilhelm] Osterroth

Detmold, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 115 A 51 unpag.; 1 Bl., 1 ¼ beschr. S., 27 x 22,5 cm. – Ungedr.

Nr. 2

Ferdinand Freiligrath, eigenhänd. Brief mit Unterschr. an den Verein für das Hermannsdenkmal in Detmold, dat. Barmen, 29. Juni 1838.

An ein verehrliches Comité des Vereins für Hermanns Denkmal zu Detmold.

Wie aus anliegendem Verzeichniß hervorgeht, stellt sich der Ertrag meiner Sammlung für das Denkmal auf Siebzig Thaler heraus, welche ich mich beehre, Ihnen beigeschlossen mit:

Sechs Doppel-Pistolen zu 11 ./3 Thlr. =	Thlr. 68,--
Zwei Cassenanweisungen	" 2,--
	<u>Thlr. 70,--</u>

zu überreichen. –

Ich habe es sehr zu bedauern, daß der Erfolg meiner Bemühungen für Ihr schönes Unternehmen kein günstigerer gewesen ist. Andere Orte scheinen sich, öffentlichen Nachrichten zufolge, auf eine erfreulichere Weise dafür zu interessieren, u[nd] es ist mein herzlicher Wunsch, daß diese vereinten Bestrebungen eine baldige Verwirklichung Ihres Plans herbeiführen! – Möge der Zeitpunkt

der Errichtung des Monuments, dieser geistigen Schilderhebung des Helden durch die dankbare Nachwelt, nicht ferne mehr sein! – Als geborener Lipper nehme ich doppelten Antheil daran! –

Mit ausgezeichnete Hochachtung
ergeben

Barmen, 29 Juni 1838

F[erdinand] Freiligrath /

N[ach]S[chrift] am 1 Juli.

Von Herrn Georg Weerth in Elberfeld erhalte ich so eben noch die inliegenden Sechs Thaler in Cassenanweisungen, als seinen eigenen und den Beitrag mehrerer Freunde, die er inzwischen nicht namentlich anführt, eingeschickt. –

Die Sammlung des Herrn Osterroth, bis jetzt zwischen 30 u[nd] 40 Th[a][e]r betragend, wird Ihnen ebenfalls in wenigen Tagen zukommen.

Nochmals ergeben
F[erdinand] Freiligrath

Sollten mir später noch Beiträge einkommen, so werde ich Ihnen dieselben, sobald ihrer mehrere zusammen sind, gelegentlich einsenden. – Ich zweifle indeß, daß es noch viel geben wird; – die Leute hier können sich für eine Idee nicht erwärmen! –

Beiliegend Liste der Unterzeichner für Hermanns Denkmal. Sammlung F[erdinand] Freiligrath.

Namen	Stand	Wohnort	Betrag
W[ilhelm] Langewiesche	Buchhändler	Barmen	Th[ale]r 2,--
R. Neuburg	desgl.	--	-- 1,--
L[udwig] Elbers Jun[io]r	Kaufmann	--	-- 1,--
Aug[ust] Bölling	desgl.	--	-- 1,--
Friedr[ich] Bölling	desgl.	--	-- 1,--
H[einrich] Zulauff	desgl.	--	-- 1,--
W. Menze	desgl.	--	-- 1,--
F[riedrich] A[ugust] Schmitz	Musiklehrer	--	-- 1,--
W[ilhelm] Langenbeck	Kaufmann	--	-- 1,--
[Wilhelm] Huthsteiner	Polizei Commissar	--	-- 1,--
J[ohann] P[eter] von Eynern u[nd] Söhne	Kaufleute	--	-- 10,--

Ad[olf] Rittershaus	Kaufmann	--	--	1,--
Dr. [Richard] Molineus	Arzt	--	--	1,--
Herm[ann] von der Heydt	Kaufmann	Elberfeld	--	1,--
Otto Dünweg	desgl.	Barmen	--	2,--
J. E. Swartz	Particulier	Stockholm	--	1,--
E[duard] Dürholt	Kaufmann	Barmen	--	1,--
F[riedrich] W[ilhelm] Strücker	desgl.	--	--	1,--
J[ohann] W[ilhelm] Momm	desgl.	--	--	1,--
[Friedrich] Dieckmann	desgl.	--	--	1,--
F. Krimmelbein	desgl.	--	--	1,--
H. Schalck	desgl.	--	--	1,--
Prüsmann	desgl.	Elberfeld	--	1,--
Mevi	desgl.	--	--	1,--
Sombardt	desgl.	--	--	1,--
Klophaus	desgl.	<u>Barmen</u>	<u>--</u>	<u>1,--</u>
		Transport	Th[ale]r	37,--
		Transport [=Übertrag]	Th[ale]r	37,--
F. Schmidt	Kaufmann	Barmen	--	3,--
F. Lungstraß	Posthalter	Elberfeld	--	1,--
Carl Greeff	Kaufmann	Barmen	--	1,--
G. Kyllmann	desgl.	Wald	--	1,--
A. Reinhold	desgl.	Elberfeld	--	1,-
L. A. Jung	desgl.	Barmen	--	1,--
Aug[ust] Frowein	desgl.	Elberfeld	--	1,--
C. Wittenstein	desgl.	--	--	1,--
W[ilhelm] de Weerth	desgl.	--	--	1,--
G[ustav] A[dolf] Koettgen	Maler	--	--	1,--
A. W. Schmidt	Kaufmann	Kortzert	--	3,--
R[obert] Wülfing	desgl.	Barmen	--	1,--
G[ustav] Fischer	desgl.	--	--	1,--
Carl Engels	desgl.	--	--	2 ½
Rob[ert] Eykelskamp	desgl.	--	--	1,--
[Friedrich] W[ilhelm] Blank	desgl.	--	--	1,--
H[ermann] Wittenstein	desgl.	--	--	1,--
A[lfred] Schuchard	desgl.	--	--	1,--
Casp[ar] Engels	desgl.	--	--	1,--
H[ermann] Schornstein	Musiklehrer	--	--	1,--
C. Rocholl	Stadtsecretair	--	--	1,--

E[duard] Jaeger	Kaufmann	--	--	1,--
C. W. Müller	Stud. med.	Bonn	--	1,--
E. Möller	Kaufmann	Amsterdam	--	1,--
F[erdinand] Freiligrath	--	<u>Barmen</u>	--	<u>5,--</u>
			Th[ale]r	71 ½
		ab: der Botin fürs		
		Herumtragen der Liste	--	<u>1 ½</u>
		Bestand	Th[ale]r	70,--

Detmold, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 115 A 51 unpag.; 2 Bl., 2 beschr. S., 27 x 22,5 cm. – Auf der Rückseite des 2. Blattes: Sechs Thaler Sammlung von Georg Weerth. Beiliegend als Umschlag gefaltetes Blatt: Siebzig Thaler. Sammlung von F[erdinand] Freiligrath. – Anlage: Unterzeichner für Hermanns Denkmal. Sammlung von F[erdinand] Freiligrath, 1 Bl., 1 beschr. S., 27,4 x 22 cm. – Ungedr.

Nr. 3

Johann Wilhelm Osterroth, eigenhänd. Brief mit Unterschr. an den Verein für das Hermannsdenkmal in Detmold, dat. Barmen, 3. Juli 1838

An den wohlloblichen Verein für das Herrmann's Denkmal in Detmold!

Auf mein ergebenstes Schreiben vom 23 vorigen April Bezug nehmend überreiche ich hierbei die bescheidene Summe von T[a]l[er] 35, 5 S[ilber]g[roschen], die ich zu dem Hermanns Denkmal hier gesammelt habe. Ihr berühmter Landsmann Herr Ferd[dinand] Freiligrath, dem ich gerne den Vorsprung beim Sammeln einräumte, wird diese – nebst dem Verzeichniß der Contribuenten – mit einzusenden die Güte haben. –

Den Herrn Fried[rich] Wittenstein-Boeddinghaus* in Elberfeld veranlaßte ich in der besagten Stadt dem schönen Werk nützlich sein zu wollen und wird derselbe vom Erfolge später Ihnen Nachricht geben. /

Ich bitte Sie meine Herren! Dem Wenigen was ich für die gute Sache thun konnte, meinen guten Willen: ein besseres Ergebnis hervorzubringen, beirechnen und versichert sein zu wollen, daß mir das Gedeihen des Unternehmens – wodurch Teutschland sich ehrt – sehr am Herzen liegt. Von den Abbildungen habe ich nur eine der kleineren verkauft und eine auf dem Umschlag der Subscriptions Liste

verwendet, eine dritte dem Herrn Wittenstein zu demselben Zweck mitgetheilt, die übrigen aber dem Herrn Freiligrath übergeben. Mit der ausgezeichnetesten Hochachtung zeichne ich ganz ergebenst W[ilhelm] Osterroth

Barmen den 3ⁿ July 1838

[*Beiliegend Liste der*] Unterzeichnungen für das Hermanns-Denkmal

Unterzeichner				
Name	Stand	Wohnort	Betrag der Unterzeichnung	Bemerkung der Zahlung
W[ilhelm] Osterroth	Kaufmann	Barmen	10 Th[ale]r	---
J[ohann] Schuchard	---	---	Einen Th[ale]r	---
J[ulius] Siebel	---	---	Einen Th[ale]r	---
Aug[ust] Engels	---	---	Einen Th[ale]r	bezahlt
J[ohann] W[ilhelm] Fischer	---	---	Einen Th[ale]r	---
Eduard Greeff	---	---	Einen Th[ale]r	---
C[arl] A. Siebel	---	---	Einen ---	bezahlt
Gebr[üder] Lehmbach	Kaufleute	---	Einen Th[ale]r	bezahlt
Carl Goldenberg	---	---	Einen Th[ale]r	bezahlt
Abr[aham] Rittershaus	---	---	Einen Th[ale]r	bezahlt
C[arl] F[riedrich] Bredt	---	---	Einen Th[ale]r	bezahlt
Mimi Rübél	---	---	Einen Thaler	bezahlt
Bredt-Rübél	---	---	Einen Thaler	bezahlt
P.E. Werninghaus	---	---	einen Thaler	bezahlt
Molineus	---	---	einen Thaler	bezahlt
Wil[helm] Carl Bredt	---	---	einen Thaler	bezahlt
Abr[aham] Eykelskamp	---	---	Einen Thaler	bezahlt
F[riedrich] Engels	---	---	einen Th[ale]r ein	bezahlt
P[eter] Keuchen	---	---	Th[a]l[er]	bezahlt
W[ilhelm] Wittenstein	---	---	einen Thaler	bezahlt
E[duard] de Bary	---	---	einen Th[ale]r	bezahlt
H.C. de Bary	---	---	Zwei Th[ale]r	bezahlt
J[ohann] P[eter] Bredt	---	---	Zwey Th[ale]r	bezahlt
Schmersahl	---	---	einen ---	bezahlt
Fr[iedrich]	---	---	<u>Einen Thaler</u>	<u>bezahlt</u>
Wittenstein-Boeddinghaus**				

	Th[aler]	35	–
	1 kleine Lytho- gr[aphie]	–	5
	-- Th[ale]r	35	5

* *Friedrich (Wittenstein-)Boeddinghaus (1797-1850), Fabrikant in Elberfeld.*

** *Eintrag zu Friedrich Wittenstein-Boeddinghaus ausgestrichen.*

Detmold, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 115 A 51 unpag. – 1 Bl., 2 beschr. S., 27 x 22,5 cm – Beilagen: Liste der Unterzeichnungen, 1 Bl., 1 beschr. S. – 31,2 x 19,5 cm; als Umschlag gefaltetes Blatt: An den Wohlloblichen Verein für das Herrmann's Denkmal in Detmold; Th[aler] 35,--, 5 S[ilber]gr[oschen] Kassenanweisungen. – Ungedr.

Nr. 4

Ferdinand Freiligrath, eigenhänd. Brief mit Unterschr. an den Verein für das Hermannsdenkmal in Detmold, dat. Barmen, 4. Juli 1838.

An ein verehrliches Comité des Vereins für Hermanns Denkmal zu Detmold

In der Voraussetzung, daß meine, Ihnen bereits am vorigen Sonntag übermachte, Sammlung noch nicht abgegangen sei, schickt mir Herr Osterroth so eben den inliegenden, mit 35 Th[a]ll[e]r 5 S[ilber]gr[oschen] beschwerten, Brief an Sie. – Der Kürze wegen stell' ich ihm denselben nicht zurück, und füge nun ebenfalls noch bei:

Zwei Thaler, Beitrag von Dr. Kruse*, Lehrer an der Realschule zu Elberfeld
Zwei " " von Hugo Dünweg**, Architecten zu Barmen

Vier Thaler in Cassenanweisungen welche mir seit Sonntag wieder für das Denkmal eingingen. – Drei kleine und sechs große lithographirte Abbildungen des Denkmals, welche mir Herr Osterroth ebenfalls einschickte, hab' ich meinem Hauswirth, dem Buchhändler Langewiesche***, zum gelegentlichen Verkauf übergeben, und werde Ihnen, wenn sie Käufer finden, den Erlös später einzureichen mich beehren. –

Mit aller Achtung
ergeben

Barmen, 4 Juli 1838.

F[erdinand] Freiligrath

- * *Dr. Carl Adolph Wernhard Kruse (1807-1873), Oberlehrer an der (Ober-)Realschule in Elberfeld, 1830-1863.*
- ** *Hugo Dünweg, Architekt und Ingenieur aus Barmen, nachgewiesen 1836-1842; befreundet mit Gottfried Kinkel. – Fehlt bei Ruth Meyer-Kahrweg: Architekten, Bauingenieure, Baumeister, Bauträger und ihre Bauten im Wuppertal, 2003.*
- *** *Wilhelm Langewiesche (1807-1884), Buchhändler und Verleger in Barmen, Mittelstraße, Vermieter Freiligraths.*

Detmold, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 115 A 51 unpag., 1 Bl., 1 beschr. S. – 27,2 x 22,4 cm. – Ungedr.

Nr. 5

Ferdinand Freiligrath eigenhänd. Brief mit Unterschr. an den Verein für das Hermannsdenkmal in Detmold, dat. Barmen, Pfingsten [19. Mai] 1839.

Einem löblichen Verein

behr' ich mich, beikommend die unverkauft gebliebenen Exemplare der Denkmalsbildnisse zurückzuschicken. – Ueber die verkauften werd' ich in einigen Wochen, wo ich auf einer größern Reise auch Detmold berühren werde, mit einem löbl[ichen] Verein mich berechnen. –

Hochachtungsvoll
ergeben
F[erdinand] Freiligrath

Barmen,
Pfingsten [19. Mai] 1839

Detmold, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abt. Ostwestfalen-Lippe, L 115 A 51 unpag., 1 Bl., 1 beschr. S.. – 27 x 22,3 cm. – Oben rechts Empfängernotiz: erl[editg] 26. May 1839. – Ungedr.

Anmerkungen

- 1 Ferdinand Freiligrath: Das malerische und romantische Westphalen. Mit 30 Stahlstichen von Karl Schlickum. Barmen, Leipzig 1841, S. 38-41; als Ausz. wieder abgedr.: Ferdinand Freiligrath: Der Teutoburger Wald und das Hermannsdenkmal. In: Hermann der Cherusker und sein Denkmal. Detmold 1925, S. 20-22.

- 2 Herangezogen wurden im Wesentlichen: Hermann Schmidt: Ernst von Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler. Hannover 1892; Hans Kiewning: Bandels erstes Projekt zum Hermannsdenkmal und der Schinkelsche Entwurf. In: Mitteilungen aus der lippischen Geschichte und Landeskunde 12, 1926, S. 1-71; Josef Ernst von Bandel: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. von Adolf Gregorius (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen Vereins für das Land Lippe, 4). Detmold 1937; Hans-Ernst Mittig: Zu Joseph Ernst von Bandels Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald. In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 37, 1968, S. 22-223; Günther Engelbert (Hrsg.): Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal, 1875-1975 (Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe, 23). Detmold 1975; Karl-Alexander Hellfaier: Das Hermannsdenkmal – ein Kolossaldenkmal des 19. Jahrhunderts. Sein Schöpfer und die Baugeschichte. In: Friedrich Hohenschwert (Bearb.): Der Kreis Lippe. Teil II: Objektbeschreibungen (Führer zu archäologischen Denkmälern in Deutschland, 11). Stuttgart 1985, S. 143-153; Burkhard Meier: Das Hermannsdenkmal und Ernst von Bandel. Zum 200. Geburtstag des Erbauers. Detmold 2000; Dirk Mellies: Die Bau- und Forschungsgeschichte des Hermannsdenkmals – ein Resümee. In: Stefanie Lux-Althoff (Bearb.): 125 Jahre Hermannsdenkmal. Nationaldenkmäler im historischen und politischen Kontext. Lemgo 2001, S. 41-57; Stephan Berke (Red.): 2000 Jahre Varusschlacht: Mythos. Hrsg. vom Landesverband Lippe. Stuttgart 2009, S. 351-361; Michael Zelle: Das Hermannsdenkmal (Lippische Kulturlandschaften, 25). Detmold 2014.
- 3 Über ihn vgl. Gerhard Peters: Der Detmolder Maler Wilhelm Tegeler (1793-1864). In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 21, 1952, S. 5-45; der spätere Briefwechsel ist bearb. von Rose Hellfaier: Ernst von Bandel an Wilhelm Tegeler. Briefe zur Entstehung des Hermannsdenkmals 1850-1864 (Nachrichten aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 5). Detmold 1975.
- 4 Vgl. Heinz Schmidt: „dann müssen Andere sich der Sache annehmen.“ Die Verwaltung des Hermannsdenkmals durch den „Verein für das Hermannsdenkmal“, die Lippische Regierung u. d. „Kuratorium der Hermannsdenkmal-Stiftung“. In: Günther Engelbert (Hrsg.): Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal (Anm. 2), S. 151-165; Sylvia Brinkmann: Das Hermannsdenkmal 1841. Ein Fest zu Ehren der deutschen Nation. In: Harald Pilzer, Annegret Tegtmeier-Breit (Hrsg.): Lippe 1848. Von der demokratischen Manier, eine Bittschrift zu überreichen (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 34). Detmold 1998, S. 45-52, hier S. 46-49.
- 5 Der Aufruf findet sich abgedruckt bei Heinrich Thorbecke: Zur Geschichte des Hermannsdenkmals. Festschrift für den Tag der Übergabe an das deutsche Volk; mit einer Biographie. Skizze Ernst von Bandels. Detmold 1875, S. 34-36.
- 6 Landesarchiv NRW, Abt. Ostwestfalen-Lippe, Detmold, Bestand L 115 A [künftig: LAV NRW Abt. OWL]; siehe: Die Bestände des Nordrhein Westfälischen Staatsarchivs Detmold und des Personenstandsarchivs Westfalen-Lippe. Kurzübersicht. Erw. Neubearb. (Veröffentlichungen der staatlichen Archive des Landes Nordrhein-Westfalen; Reihe B, 3). Detmold 1994, S. 253.

- 7 Wilhelm Osterroth an den Verein, Barmen, 23. April 1838 (LAV NRW Abt. OWL, L 115 A 51; siehe Nr. 1).
- 8 Freiligrath an Carl Weerth, Barmen, 19. Juli 1838 (Otto Fritsch: Ein ungedruckter Brief Freiligraths vom Jahr 1838. In: Mitteilungen aus der lippischen Geschichte und Landeskunde 1, 1903, S. 150-155).
- 9 Vgl. Friedrich Wilhelm Bredt: Concordia. Eine Jahrhundertstudie aus dem Wuppenthal. Barmen 1901, S. 2, 73 und passim; Gesellschaft Concordia zu Wuppertal Barmen. Festschrift zum 150jährigen Bestehen, 1801-1951. Wuppertal 1951, S. 6 (mit Abb.); Heinz Wolff: Wuppertaler Bürgergesellschaften: Geschichte der Gesellschaft Concordia Barmen 1801-1978 und der Schützengesellschaft Elberfeld 1805-1978. Wuppertal 1978, S. 28.
- 10 Vgl. Wolfgang Köllmann (Mitarb.): Industrie- und Handelskammer Wuppertal, 1831-1956. Festschrift zum 125jährigen Jubiläum am 17. Januar 1956. Wuppertal 1956, S. 18, 21, 225, 275; Joachim Studberg: Johann Wilhelm Fischer (1779-1845) – ein Unternehmer im Umbruch zur Moderne. In: Karl-Hermann Beeck (Hrsg.): Bergische Unternehmergestalten im Umbruch zur Moderne (Bergische Forschungen, 25). Neustadt/Aisch 1996, S. 121-162, hier S. 146f.
- 11 Vgl. Wolfgang Köllmann: Sozialgeschichte der Stadt Barmen im 19. Jahrhundert. Tübingen 1960, S. 12, Anm. 40; Vera Torunsky (Bearb.): Die Abgeordneten der Rheinischen Provinziallandtage und Landschaftsversammlungen, ein biographisches Handbuch. Bd. 1: Die Abgeordneten der Provinziallandtage und ihre Stellvertreter 1825-1888 (Rheinprovinz; Dokumente und Darstellungen zur Geschichte der Rheinischen Provinzialverwaltung und des Landschaftsverbandes Rheinland, 12). Köln 1998, S. 352f. (mit Abb.).
- 12 Wilhelm Osterroth an den Verein, Barmen, 3. Juli 1838 (LAV NRW Abt. OWL, L 115 A 51; siehe Nr. 3).
- 13 Freiligrath an den Verein, Barmen, 4. Juli 1838 (LAV NRW Abt. OWL, L 115 A 51; siehe Nr. 4).
- 14 Freiligrath an den Verein, Barmen, 29. Juni 1838; dass., Barmen, 4. Juli 1838 (LAV NRW Abt. OWL, L 115 A 51; siehe Nr. 2, 4).
- 15 Vgl. Bernhard Gelderblom, Kurt Roessler: Briefe von Ferdinand Freiligrath an August Boelling. In: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 125-138; vgl. auch Detlev Hellfaier: „Der Größte der Poeten ...“. Ein unbekanntes Gelegenheitsgedicht Ferdinand Freiligraths aus Barmen (1839). In: Grabbe-Jahrbuch 25 (2006), S. 181-185.
- 16 Freiligrath an Carl Weerth, Barmen, 19. Juli 1838 (Fritsch: Ein ungedruckter Brief [Anm. 8], S. 152).
- 17 Bredt: Concordia (Anm. 9), S. 19f.; Wolff: Wuppertaler Bürgergesellschaften (Anm. 9), S. 34f.; vgl. auch Gerhart Werner: Ferdinand Freiligrath, 1810-1876. In: Wuppertaler Biographien 11, 1973, S. 31-55, hier S. 36-39.
- 18 Freiligrath an Heinrich Jerrentrup, Barmen, 22. August 1837 (Wilhelm Dietrich: Die Freiligrath-Handschriften des Soester Stadtarchivs. In: Ferdinand Freiligrath als deutscher Achtundvierziger und westfälischer Dichter. Hrsg. von Erich Kittel. Lemgo 1960, S. 77-87, hier S. 82f.).

- 19 Friedrich Engels: Briefe aus dem Wuppertal. In: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin 1961, S. 426-428; gemeint ist Carl Adolph Wernhard Kruse: Grundregeln der englischen Aussprache, nach Walker's System. Zum Memorieren und Nachschlagen eingerichtet. Elberfeld 1837; vgl. auch Tristram Hunt: Friedrich Engels. Der Mann, der den Marxismus erfand. Berlin 2012, S. 30, 37.
- 20 Freiligrath an Heinrich Koester, Barmen, 23. März 1839 (Wilhelm Buchner: Ferdinand Freiligrath. Ein Dichterleben in Briefen. Lahr 1882, Bd. 1, S. 305); Freiligrath an Heinrich Zulauff, Unkel, 21. September 1839 (Lippische Landesbibliothek Detmold, FrS 483).
- 21 Vgl. Uwe Zemke: Georg Weerth, 1822-1856. Ein Leben zwischen Literatur, Politik und Handel. Düsseldorf 1989, S. 20.
- 22 Heidelind Clauder: Wuppertaler Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zwischen Revolution und Anpassung. Marburg 2012, S. 3, 29 und öfter; vgl. auch Heinz-B. Heller (Hrsg.): Literatur in Wuppertal. Geschichte und Dokumente. Wuppertal 1981, S. 39f.
- 23 Wilhelm Osterroth an den Verein, Barmen, 23. April 1838; dass., Barmen, 3. Juli 1838; Freiligrath an den Verein, Barmen, 4. Juli 1838; dass., Barmen, 19. Mai („Pfingsten“) 1839 (LAV NRW Abt. OWL, L 115 A 51; siehe Nr. 1, 3-5).
- 24 Kiewning: Bandels erstes Projekt (Anm. 2), S. 6.
- 25 Ebd., S. 12-14, auch zum Folgenden.
- 26 Exemplare der Lithographien befinden sich in der Bandel-Sammlung der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 4 H 5b (Standbild); 4 H 2a (Unterbau); Abb. bei Kiewning: Bandels erstes Projekt (Anm. 2), S. 13, 15; Mittag: Zu Joseph Ernst von Bandels (Anm. 2), S. 203, 205; Gerd Unverfehrt: Ernst von Bandels Hermannsdenkmal. Ein ikonographischer Versuch. In: Engelbert (Hrsg.): Ein Jahrhundert (Anm. 2), S. 129-149, hier Abb. 3 und 4, nach S. 144.
- 27 Vgl. Erich Kittel: Heimatbekenntnisse Freiligraths. In: Lippische Mitteilungen aus Geschichte und Landeskunde 30, 1961, S. 107-133.
- 28 Freiligrath an Carl Weerth, Barmen, 19. Juli 1838 (Fritsch: Ein ungedruckter Brief [Anm. 8], S. 152).
- 29 [Karl Gutzkow:] Das Herrmann-Denkmal. In: Telegraph für Deutschland 1, 1838, Nr. 53 (April), S. 417-418.
- 30 Freiligrath an Ernst Christian Kapp, Barmen, 14. Juli 1838 (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 1, S. 275-277); vgl. auch Walther Hoffmann: Zur Geschichte des Hermannsdenkmals. Ein Blatt des Andenkens zum 45. Sterbetage Freiligraths (18. März) im 45. Jahre nach v. Bandels Tode. In: Unter der Grotenburg. Lippische Blätter für Kunst, Geschichte und Heimatpflege 1921, Nr. 6 vom 26. März und Nr. 7 vom 10. April.
- 31 Carl Weerth an Freiligrath, Detmold, 20. August 1838 (Hoffmann: Zur Geschichte [Anm. 30], Nr. 6 vom 26. März); der Brief ist erneut abgedruckt von Carl Weerth: „Sie rollen im Jubel ihre Blöcke heran!“ Ein Brief von Carl Weerth sen. an Freiligrath vom 20. August 1838. In: Unsere lippische Heimat 1959, Nr. 2, S. 1-2.

- 32 Freiligrath an August Boelling, Soest, 27. Juni 1839 (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 1, S. 319f.).
- 33 Vgl. Bandel: Erinnerungen (Anm. 2), S. 294-297; Hoffmann: Zur Geschichte (Anm. 30), Nr. 7 vom 10. April; Freiligrath an Levin Schücking, Darmstadt, 10. September 1841: „Die jetzigen Detmolder Gymnasiasten sind vorgestern altdeutsch zum Hermann hinaufgezogen [...]“ (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 1, S. 409-412).
- 34 Vgl. Werner: Ferdinand Freiligrath (Anm. 17), S. 39; Georg Weerth an seinen Bruder Wilhelm Weerth, Elberfeld, 21. April/8. Mai 1839: „Gestern hat die Barmer und Elberfelder Jugend Freiligrath einen großen Fraß gegeben, – man spricht von 350 Flaschen Reißmichnieder“ (Georg Weerth: Sämtliche Briefe. Hrsg. von Jürgen-Wolfgang Goette. Bd. 1. Frankfurt/M. 1989, S. 118-120, Nr. 20).
- 35 Freiligrath an Caroline Schollmann, Barmen 9. Mai 1839 (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 1, S. 308f.).
- 36 Zu Freiligraths Aufenthalt im Juli 1869 in Bielefeld und Detmold vgl. Ernst Fleischhack: Poesieerfülltes Wiedersehen. Freiligraths Besuch der alten Heimat 1869. In: Grabbe-Jahrbuch 22 (2003), S. 131-143; Detlev Hellfaier: „Über den Patriotismus die Menschlichkeit!“ Ferdinand Freiligrath und Julius Wolff. In: Michael Vogt (Hrsg.): Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlass des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold (Vormärz-Studien, 25). Bielefeld 2012, S. 109-150, hier S. 117-128.
- 37 Freiligrath an Carl Weerth, Cannstatt, 3. August 1875 (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 2, S. 455f.).
- 38 Freiligrath an Wilhelm Klingenberg, Cannstatt, 17. Juli 1875 (Klaus Nellner: Ferdinand Freiligrath. Handschriften und Drucke. Detmold 1985, S. 51f.); Ludwig Menke: Das Hermanns-Denkmal und der Teutoburger Wald. Nach der Natur aufgenommen. Auf Stein gez. von A. Lüttmann [u.a.], mit einem Titelblatt in Farbdruck von [Caspar] Scheuren und poetischem Text von Ludwig Altenbernd [u.a.] hrsg. von Wilhelm Klingenberg. Detmold 1875, Bl. 26; zuletzt mit Abb. gedr. Ferdinand Freiligrath: Im Herzen trag' ich Welten. Ausgewählte Gedichte. Hrsg. von Winfried Freund, Detlev Hellfaier (Auswahl- und Ausstellungskataloge der Lippischen Landesbibliothek Detmold, 36). Detmold 2010, S. 240-245.
- 39 Freiligrath an Karl Heuberger, Cannstatt, 27. Oktober 1875 (Buchner: Ferdinand Freiligrath [Anm. 20], Bd. 2, S. 457f.).
- 40 Freiligrath an Ernst Christian Kapp, Barmen, 14. Juli 1838 (Ebd., Bd. 1, S. 276).

BERND FÜLLNER

Ein unveröffentlichtes Empfehlungsschreiben Ferdinand Freiligraths für Georg Weerth an Gottfried Kinkel

Mit Gottfried Kinkel (1815-1882) und Georg Weerth (1822-1856) lernten sich im Herbst 1842 auf einen Empfehlungsbrief Ferdinand Freiligraths (1810-1876) hin ein echter Rheinländer und ein halber Rheinländer¹ kennen. Treffpunkt wurde die von Gottfried Kinkel und seiner späteren Gattin Johanna Mathieux (geb. Mockel) am 29. Juni 1840 in Bonn gegründete literarische Gesellschaft ‚Maikäferbund‘. Gründe für die herzliche Empfehlung des zwanzigjährigen Weerth durch den inzwischen renommierten Dichter sollen hier kurz nachgezeichnet werden.

Vier Orte sind auf dem Weg zu einem freundschaftlichen Verhältnis zwischen den beiden Detmoldern von besonderer Bedeutung. Dabei spielt ihr erstes akzidentielles Zusammentreffen in ihrem Geburtsort, der lippischen Residenzstadt Detmold, nicht viel mehr als eine beiläufige Rolle, verließ doch Freiligrath bereits im Juli 1825 Detmold, um in Soest eine Kaufmannslehre zu beginnen, während der spätere Freund Weerth erst wenig mehr als drei Jahre alt war. Eng befreundet war Freiligrath in seiner Jugend stattdessen mit Georg Weerths 1812 geborenen Bruder Carl, mit dem er in seinen letzten zwanzig Lebensjahren eine rege Korrespondenz pflegte.

Die zweite gemeinsame Lebensstation war Elberfeld beziehungsweise Barmen. In Elberfeld absolvierte Weerth von 1836 bis 1839 eine kaufmännische Lehre in der Twist-, Seide- und Wollengarnhandlung J. H. Brink & Comp., während Freiligrath von Anfang 1837 bis 1839 in Barmen als Korrespondent im Handelshaus von J. P. Eynern & Söhne einer ungeliebten Bürotätigkeit nachging.² Von dort aus schickte Freiligrath Berichte nach Detmold, so z. B. an die Witwe Louise Christiane Grabbe (geb. Clostermeier)³, aber auch an den aus der Detmolder Zeit befreundeten Carl Weerth. So berichtete Freiligrath im Juli 1837 an Louise Christiane Grabbe: „Den kleinen W seh’ ich zuweilen in Elberfeld vor seinem Comptoir stehen – es scheint ein nettes, anstelliges Bürschchen zu sein“⁴. Freiligrath konnte bei den freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Familien davon ausgehen, dass seine Briefe auch Weerths Mutter gezeigt wurden. Aus Freiligraths Bericht geht deutlich hervor, dass sein Verhältnis zu dem fünfzehnjährigen „kleinen W“ noch eher fürsorglich als freundschaftlich war.

Doch dies änderte sich in der Folge sehr schnell. Schon ein Jahr später kommt es zu ersten Begegnungen in einem privaten Lesezirkel, der sich um den Dichter Freiligrath gebildet hatte, war dieser doch mit seiner ersten selbständigen

Publikation, den 1838 erschienenen „Gedichten“, quasi über Nacht berühmt geworden.⁵ So hört sich dann auch Freiligraths Antwort auf eine Nachfrage aus Detmold von Carl Weerth im Sommer 1838 schon ganz anders an. Der Dichter und Weerth kennen sich inzwischen, und so schreibt Freiligrath am 19. Juli 1838, er habe in Barmen auch Kontakt zu dessen Bruder Georg, der aber seinen Einladungen in den Freiligrath-Kreis bisher nur zweimal nachgekommen sei.⁶ Sicher kam Weerth im Umkreis der Freunde Freiligraths zunächst über die Nebenrolle des jungen Adepten nicht hinaus. Ob er im so genannten Freiligrath-Verein an den üblichen szenischen Lesungen teilgenommen oder gar eigene Texte vorgelesen hat, ist nicht bekannt, da ein ausführlicher Bericht Weerths über seine Teilnahme nicht überliefert ist. Doch im Dezember 1839 - Freiligrath selbst hat Barmen bereits vor einem halben Jahr verlassen - schreibt Georg Weerth an Carl:

Seit einiger Zeit bin ich in ein Literaten-Kränzchen aufgenommen worden, welches Freiligrath seine Entstehung verdankt. – Es besteht aus 15 Doktoren, Poeten, Kaufleuten und Taugenichtsen, welche abwechselnd in ihren Kneipen zusammenkommen, sich über Literatur unterhalten und etwas zusammen lesen.⁷

Das dritte und vierte Zusammentreffen der beiden Detmolder findet schließlich am Rhein statt, und zwar in Freiligraths Wohnungen in Unkel (1839/40) und St. Goar (1842/44), wo dieser, nachdem er den ungeliebten Kaufmannsberuf aufgegeben hatte, als freier Dichter lebt. Einige Male scheinen sie sich auch mit befreundeten Dichtern in nahegelegenen Wirtshäusern getroffen zu haben, wenn man den Selbstdarstellungen und Stilisierungen in manchen Gedichten glauben darf. Im September 1840 berichtet Weerth seinem älteren Bruder Wilhelm (1815-1884) aus Köln, wo er inzwischen als Korrespondent arbeitet, ganz konkret und nicht ohne Stolz von einem Besuch bei Freiligrath in Unkel:

Wir besuchten zusammen Freiligrath, der jetzt von aller Welt belagert wird, soeben hatten ihn Duller, Auerbach und Clemens Brentano verlassen, und da wir hörten, daß sich für den Nachmittag eine Gesellschaft Engländer hatte anmelden lassen, so verzogen wir uns gleich, nachdem wir ein fröhliches Mittagmahl gefeiert hatten.⁸

Zu diesem Besuch bei Freiligrath in seinem rheinischen Domizil muss Weerth noch von Köln aus reisen, doch Anfang 1842 zieht er nach Bonn um, wo er im Comptoir der Baumwollspinnerei und Weberei seines Onkels Friedrich aus'm Weerth arbeitet. Von Bonn aus unternimmt Weerth häufig mit unterschiedlichen Freunden Reisen ins Siebengebirge und nach St. Goar am Fuß der Lorelei. Der angehende Schriftsteller Weerth und der renommierte Dichter Freiligrath sind sich also näher gekommen, und Weerth wird seinen Landsmann vermutlich das eine oder andere Mal bei einem dieser Ausflüge besucht haben. Besuche, von

denen allerdings nur noch ein weiterer brieflich verbürgt ist, und zwar durch Freiligraths Empfehlungsschreiben an Gottfried Kinkel vom 13. September 1842, in dem es heißt: „Für heute nur dieß, da Weerth, der mich auf einen halben Tag hier besuchte, in der nächsten Viertelstunde wieder stromab fährt.“⁹

Die Anfänge der über hundert Briefe umfassenden Korrespondenz zwischen Ferdinand Freiligrath und Gottfried Kinkel gehen auf das Jahr 1836 zurück. Aus der Anfangszeit des Briefwechsels, den Jahren 1836-1840, sind nur zwei Briefe Freiligraths und ein Brief Kinkels überliefert, in denen neben literarischen Plänen immer wieder verpasste Gelegenheiten zu einer ersten persönlichen Begegnung thematisiert werden. Ob im Jahr 1841 wirklich, wie es die Überlieferungslage nahelegt, kein Brief gewechselt wurde, ist unklar. Vom Frühjahr 1842 an aber wird der Briefwechsel für ein Jahr erheblich intensiviert. Immerhin werden in dieser Zeit zehn Briefe gewechselt, wobei Kinkel mit nur drei Briefen eindeutig der ‚faulere‘ Korrespondenzpartner ist. Gegenseitige Einladungen werden ausgesprochen, ein persönliches Treffen kommt jedoch zunächst nicht zu Stande. Am 21. Juni 1842 bittet Kinkel eindringlich Freiligrath, als Gast und Juror am 2. Stiftungsfest des ‚Maikäferbundes‘ teilzunehmen:

Nun machen Sie sich gefaßt, denn nun kommt der Hauptstoß auf Sie, den dieser Brief beabsichtigt. Seit 2 Jahren haben wir im Hause meiner Freundin Mathieux, von der Sie zweifelsohne durch Frau v. Binzer wußten, eine florierende literarische Gesellschaft, welche jährliche Preisaufgaben stellt. Am Stiftungstage, den wir jedesmal festlich begehen, werden die Lösungen vorgetragen, und die anwesenden Gäste sammt den Mitgliedern, welche nicht mitgearbeitet haben, votiren über die Preise. [...] Daher geht unsre Bitte dahin, daß Sie mit ihrer geehrten Gattin uns die Freude machen, diesen Tag, es ist der Feiertag Petri u. Paul, am 29. d.M., in unserm Kreise zuzubringen [...]. Ich bitte Sie herzlich, machen Sie uns diese Freude [...].¹⁰

Doch die Freiligraths haben für den Sommeranfang schon seit längerem andere Pläne, und so erfolgt am 26. Juni die bedauernde Absage aus St. Goar:

Ich mach' es umgekehrt wie Sie, theurer Freund: Sie endigen mit dem „Hauptstoß“, und ich fange mit ihm an! Wir können nicht kommen, u. haben auf Ihre u. Ihrer Freundin lebenswürdige Einladung nur einen herzlichen Dank u. den Ausdruck unsrer aufrichtigen Bedauerns rheinab zu schicken.¹¹

Eine Reaktion Kinkels ist nicht überliefert. Überhaupt kommt der begonnene Briefwechsel für den Zeitraum vom Sommer 1843 bis zum Januar 1856 nahezu zum Erliegen. Verantwortlich dafür ist sicherlich ein Dissens in politischen Fragen. Konkret kommt im Revolutionsjahr 1848/49 Freiligraths partielle Bindung an den „Bund der Kommunisten“ beziehungsweise die „Partei Marx“

hinzu, die Kinkel, der als Demokrat einen eigenen Weg geht, ablehnt. Diese Entzweiung bestimmt auch die direkte Folgezeit bis 1855 von Freiligraths zweitem England-Exil. Obwohl sich auch Kinkel in dieser Zeit in London aufhält, haben beide kaum Kontakt. Für den genannten Zeitraum sind nur zehn Briefe Freiligraths und drei Briefe Kinkels überliefert. Auch wenn der Briefwechsel ab 1855/56 wieder erheblich belebt wird, ändert sich das quantitative Verhältnis nicht wesentlich. Insgesamt stammen nur 20 Prozent des gesamten überlieferten Briefwechsels von Kinkel.

Am 13. September 1842 fasst Freiligrath in St. Goar einen Empfehlungsbrief für Georg Weerth an Gottfried Kinkel in Bonn, in dem er Weerth, den er einen der „aufgewecktesten und strebsamsten Jünglinge“ nennt, für die Aufnahme im ‚Maikäferbund‘ empfiehlt. Und auch nach diesem Brief dauert es weitere drei Monate, bis es endlich im Dezember 1842 durch einen Besuch Gottfried Kinkels in St. Goar zur lang ersehnten persönlichen Bekanntschaft kommt. In einem nicht überlieferten Schreiben vom 12. Dezember 1842 scheint sich Kinkel anschließend für die überaus freundliche Aufnahme beim Ehepaar Freiligrath in St. Goar bedankt zu haben. In seiner Antwort vom 31. Dezember 1842 geht Freiligrath jedenfalls auf diesen Brief und den Besuch Kinkels zur herbsthlich „vorgerückten Jahreszeit“ ein:

Ich würde es mir nicht vergeben können, Ihren freundlichen Brief, der nun schon seit dem 12^{ten} d.M. in meinen Händen ist, so lange unbeantwortet gelassen zu haben, wenn nicht längeres Unwohlsein, meiner selbst wie meiner Frau, mich seit 2 Monaten zu jeder Mittheilung unfähig gemacht hätte. Jetzt geht es gottlob wieder besser, und ich zaudere nicht, Etwas von mir hören zu lassen [...].

Mir wie meiner Frau gereicht es zur wahren Genugthuung, daß Sie sich in unserem anspruchslosen Kreise gefallen haben, und mit freundlichen Eindrücken aus ihm heimgekehrt sind. Ich habe nur noch immer zu bedauern, daß Sie in so weit vorge-rückter Jahreszeit bei uns waren [...].¹²

Kinkel scheint Freiligraths Empfehlungsschreiben für Weerth positiv aufgenommen zu haben. In seinem Brief vom 19. April 1843, in dem Freiligrath sich ganz nebenbei und diskret über ausbleibende Briefe seines Briefpartners beklagt, bedankt er sich jedenfalls für Kinkels großes Entgegenkommen, Weerth in seinen Kreis aufzunehmen:

Ebenso schrieb mir Georg Weerth vor einigen Wochen, wie glücklich er sich in Ihrem Umgange fühle. [...] so erlaube ich mir, Sie, bester Freund, der Sie mit Beyschlag¹³ in stetem Briefwechsel stehen, u. Weerth täglich sprechen, mit m[einem] besten Danke an beide liebe Freund[e] zu beschweren. Richten Sie ihn gütigst mit meinen schönsten u. herzlichsten Grüßen aus! Weerth strebt rüstig u. gewissenhaft vorwärts, hoff' ich.¹⁴

Freiligraths Empfehlung vom 13. September fiel also auf fruchtbaren Boden, und drei Monate später kann Georg Weerth seiner Mutter am 20. Dezember 1842 stolz über die Aufnahme in den erlauchten Kreis um Dr. Kinkel berichten, nicht ohne eine weitere praktische Folge dieser neuen Bekanntschaft zu erwähnen:

Sonst verkehre ich noch viel mit einem Dr. Kinkel, der auf dem Poppelsdorfer Schloß mehrere freisinnige Leute um sich versammelt und durch sein schönes Talent, vorzulesen, manchen Abend entzückt. [...] Bei ihm höre ich auch Kirchengeschichte [...].¹⁵

Dokument

Ferdinand Freiligrath an Gottfried Kinkel, Bonn

St. Goar, 13. September 1842.

Lieber, hochverehrter Freund!

Erlauben Sie mir, daß ich Ihnen hiermit einen jungen
 Freund u. Landsmann von mir, Georg Weerth aus
 5 Detmold, gegenwärtig auf dem Comptoir seiner
 gleichnamigen dortigen Verwandten angestellt, zu-
 führe u. zu einer wohlwollenden Aufnahme empfehle.
 Weerth ist einer der aufgewecktesten u. strebsam-
 10 sten Jünglinge, die mir noch vorgekommen sind,
 u. sucht sich durch die Hemmnisse, die Stand und
 Verhältnisse ihm in den Weg legen, nach Kräften
 durchzuringen. Daß es dabei an autodidaktischem
 Tappen u. Fehlgreifen nicht fehlen kann, versteht sich
 von selbst, u. das Gefühl des Unbefriedigtseins, des
 15 Nicht-wissens-wohin, scheint auf der sonst heitern
 u. kindlichfrohen Seele des jungen Menschen öfters
 schwer zu lasten. Es haben ihn allerlei Elemente
 der Neuzeit angefliegen, die er für sich u. bei
 20 der desultorischen Art, in der er seinen Studien
 obliegen muß, nicht wohl bewältigen u. verarbeiten
 kann. Die Leute, mit Γ bei Γ denen er sich seither dort
 u. zu Köln in Leben u. Wissenschaft Rath's erholt
 hat, scheinen auch nicht die rechten gewesen zu sein,
 u. die unklare u. ungare Masse, die in ihm nach
 25 Klärung u. Entwicklung ringt, nur noch mehr in
 einander gewirrt zu haben. Darf ich Sie bitten,

|₂ es einmal mit ihm versuchen zu wollen? Die Bitte
 ist gewagt, doch sprech' ich sie aus, da ich weiß,
 wie Sie in ähnlicher Weise, auch außerhalb des
 30 Katheders, auf Jünglinge Ihres Kreises mit
 Liebe u. Erfolg einwirken. Lassen Sie Weerth
 an diese sich anschließen, er hat eine wissen-
 schaftliche Grundlage, die ihn befähigen wird,
 Schritt zu halten. Mir erweisen Sie durch die
 35 Erfüllung meiner Bitte eine Freundlichkeit,
 die ich mit Dank zu schätzen wissen werde; Weerth
 einen unberechenbaren Dienst – u. Sie selbst
 haben wohl auch eine Freude, wenn Sie durch
 Ihren Einfluss einen tüchtigen Geist zu freier,
 40 klarer Entwicklung voranschreiten sehen. –
 Für heute nur dieß, da Weerth, der
 mich auf einen halben Tag hier besuchte,
 in der nächsten Viertelstunde wieder stromab
 fährt. Ihre beiden lieben Briefe beantwort' ich
 45 in den nächsten Tagen mit der Post, u. schreibe
 Ihnen dann natürlich auch ein Breiteres über
 Ihren trefflichen Lothar. – Tausend freundliche
 Grüße Ihnen u. der verehrten Frau Mathieux
 von mir u. Ida. –
 50 In herzlicher Ergebenheit
 treu verbunden
 St. Goar, FFreiligrath
 13. Sept. 42.

Ich erwidere mit dem besten Dank die Ihnen
 gegebene, das Wohl der Sache, die ich wünsche,
 und die ich in diesem Briefe, auf Verlangen der
 Sachverhalte, auf die wichtigsten Punkte hin
 mit dem besten Willen, Ihnen zu erklären, hoffe die
 Sache ist vollkommen, so gut wie möglich.
 Hoffentlich Grundlage, die ich beschreiben wird,
 Ihnen zu fallen. Ich erwarte die Sache die
 Befriedigung meines Wunsches eines Freundes,
 die ich mit Dank zu erfüllen wissen werde; auch
 eines Subscribenten Briefe — 2. Die Sache
 geht wohl auf mich zurück, und die Sache
 Ihre Freundschaft einem künftigen Tage zu zeigen,
 keine Fortentwicklung vorzuschreiben lassen. —

Ich sende Ihnen Briefe, die ich Ihnen, die
 mich auf einem solchen Tage sein befehlen,
 in der selben Anzahl, und ich werde
 selbst. Ich habe Ihnen Briefe beantwortet, die
 in der selben Anzahl mit der Sache, die
 Ihre Sache richtig auf mich bezieht, über
 Ihre Freundschaft lassen. — Einmal freundschaftliche
 Freundschaft Ihre 2. Die Sache für die Sache
 von mir 2. etc. —

Das freundschaftliche
 hat verbunden
 Freiligrath

D. Jans,
 13. Oct. 44.

Stadt- und Landes-
 Bibliothek Dortmund
 8068

Abb. 2: Freiligrath-Sammlung, Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund,
Sign. Atg Nr. 8068, S. 2

55 |₃ [vakat]
|₄ [Adresseite]

Herrn
Licentiaten Dr. G. Kinkel

60

d. G.

zu
Bonn.



Abb. 3: Freiligrath-Sammlung, Stadt- u. Landesbibliothek Dortmund,
Sign. Atg Nr. 8068, S. 4

Editorische Notiz

Der Text des Briefs wird zeichenetreu wiedergegeben, die wenigen Überarbeitungen werden in die Textpräsentation integriert, der Zeilenfall wird beibehalten und der Seitenumbruch kenntlich gemacht. Bei der Textwiedergabe wird auf eine topographisch exakte Darstellung verzichtet, die Stufungen der Grußformel und der Adressangabe werden standardisiert wiedergegeben. Ein Faksimile des Briefs wird hinzugefügt.

Textauszeichnung und diakritische Zeichen

recte	<i>Autortexte</i>
[kursiv]	<i>Herausgeberzusätze im Text</i>
₂	<i>Seitenumbruch, Beginn einer neuen Seite</i>
Text	<i>Streichung durch den Autor</i>
┌Texte┐	<i>Einfügung über der laufenden Zeile</i>

<i>Standort</i>	<i>Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Sign. Atg 8068</i>
<i>Beschreibung</i>	<i>Das Original des bisher unveröffentlichten Briefs¹⁶ von Ferdinand Freiligrath an Gottfried Kinkel befindet sich in der Freiligrath Sammlung (Sign. Atg. Nr. 8068) der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund. Der Brief ist auf einen Doppelbogen mit brauner Tinte geschrieben, 3 S. sind beschriftet, am oberen Rand der 1. Seite Bleistiftnotiz von fremder Hand: „Datum am Ende des Briefes“ und am linken Rand oben ein Trockenstempel der englischen Papierfabrik BATH, auf der 4. Seite und am linken Rand verwischter Poststempel und Notiz von fremder Hand in Tinte: „Freiligrath“.</i>
<i>Druck</i>	<i>An dieser Stelle.</i>

Kommentar

- 4 Georg Weerth] Weerths älterer Bruder Carl Weerth (1812-1889). Freiligrath konnte in Detmold aus der in der ersten Etage gelegenen Wohnung über eine kleine Mauer hinweg direkt in den Garten der benachbarten Generalsuperintendentur, die von der Familie Weerth bewohnt war, sehen. Aus Barmen schrieb Freiligrath im Juli 1837 an die Witwe Louis Christiane Grabbe, die ebenfalls Unter der Wehme wohnte: „Den kleinen W seh' ich zuweilen in Elberfeld vor seinem Comptoir stehen – es scheint ein nettes, anstelliges Bürschchen zu sein“ (Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der

- Familie Clostermeier in Detmold. Hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1953, S. 88).*
- 6 dortigen Verwandten] *Weerth arbeitete seit Anfang März 1842 als Korrespondent im Comptoir der von seinem Onkel Friedrich aus'm Weerth (1780-1852) gegründeten Baumwollspinnerei und Weberei Weerth & Peill.*
- 13 autodidaktischem Tappen u. Fehlgreifen] *Worauf Freiligrath sich hier genau bezieht, ist nicht eindeutig zu klären. Schon in Barmen hatte Weerth Exzerpte aus historischer Literatur (Johannes von Müller u. a.) angefertigt, wie er es von seinen beiden älteren studierten Brüdern Wilhelm (1815-1884) und Carl gelernt hatte. Im Januar 1841 veröffentlichte er sein erstes Gedicht („Der steinerne Knappe“) in der Anthologie: Tausend und eine Rheinsage. Rheinischer Sagen- und Liederschatz in Volks geschichten, Legenden und Mythen vom Rhein und seinen Nebenflüssen. Mit Benutzung von gedruckten und ungedruckten Quellen zu Lust und Lehre, für Stilleben und Wanderschaft, und in strengster Auswahl. Hrsg. von Joh[ann] Bapt[ist] Rousseau. Düsseldorf 1841, zu der auch Freiligrath Gedichte geliefert hat. Wenig später wurde anonym eine erste harmlose Korrespondenz aus Bonn in der „Kölnischen Zeitung“ gedruckt. Im Karneval 1842 in Köln hatte Weerth einen ersten Erfolg als Dichter mit dem vielgesungenen Karnevalslied „Froh und Frei! Furchilos und treu!“ (gedr. in: Coelnische Carnevals-Lieder des Großen Rathes. Köln 1842 [Januar]. Lied Nr. 518, S. 9f).*
- 19 desultorisch] *sprunghaft, unbeständig.*
- 22 Köln] *Hermann Püttmann, den Weerth schon aus seiner kaufmännischen Lehrzeit in Barmen kannte, wird im Herbst (Feuilleton-)Redakteur der „Kölnischen Zeitung“ und spielte für Weerth die Rolle eines Mentors.*
- 30 Katheders] *Gottfried Kinkel lehrte seit 1837 an der Friedrich Wilhelm Universität Bonn Kirchengeschichte.*
- 30 Ihres Kreises] *Der ‚Maikäferbund‘ wurde am 29. Juni 1840 von Kinkel und seiner späteren Gattin Johanna Mathieux (geb. Mockel) gegründet. Neben den zahlreichen Treffen, bei denen die Mitglieder eigene literarische Produktionen vorstellten, fand ab 1841 jeweils am 29. Juni ein großes Stiftungsfest statt.*
- 32f. wissenschaftliche Grundlage] *Weerth hat in Bonn im Wintersemester als Gasthörer Vorlesungen und Vorträge bei Gottfried Kinkel (Kirchengeschichte) und Nasse (Anthropologie) gehört.*
- 47 Lothar] *Kinkel hatte 1842 das Drama „Lothar von Lotharingien. Historisches Drama in fünf Akten“ fertiggestellt. Es wurde zwar als Manuskript für die Bühne gedruckt, jedoch erlebte es keine Aufführung.*
- 48 Frau Mathieux] *Kinkels spätere Ehefrau Johanna (1810-1858; geb. Mockel) war in erster Ehe mit dem Kölner Buch- und Musikalienhändler Johann Paul Mathieux (geb. 1803) verheiratet.*

Anmerkungen

- 1 Gottfried Kinkel wurde in Oberkassel am Rhein (heute Stadtteil von Bonn) geboren und Georg Weerths Mutter stammt aus einer Pfarrersfamilie aus Mülheim/Rhein (heute Stadtteil von Köln). Vgl. zur Beziehung zwischen Freiligrath und Kinkel: Hermann Rösch: Kunst und Revolution. Gottfried Kinkel und Ferdinand Freiligrath – Stationen einer schwierigen Freundschaft. In: Grabbe-Jahrbuch 19/20 (2000/2001), S. 260-283.
- 2 In einem Brief vom 25. Juni 1837 aus Barmen an Hermann Neumann, den Mit-herausgeber des „Rheinischen Odeon“, klagt Freiligrath: „acht Stunden täglich auf dem Comptoir, Mahnbrieft von Buchhändlern um Manuscript, Redactoren um Gedichte, von meinem Schatz um ein süßes Wort – ach, was wird einem armen Poeten“ (Nach dem Original, Lippische Landesbibliothek Detmold, Sign. GA Ms 419).
- 3 Die Familie Clostermeier wohnte nur wenige Häuser entfernt ebenfalls „Unter der Wehme.“ Enge Freundschaften bestanden sowohl mit der Familie Weerth als auch mit der Familie Freiligrath.
- 4 Ferdinand Freiligraths Briefwechsel mit der Familie Clostermeier in Detmold, insbesondere mit Louise Christiane, der späteren Gattin Grabbes. Hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1953, S. 88.
- 5 Insgesamt erlebte der Band bis zu Freiligraths Tod 1876 fünfunddreißig Auflagen. Zum Freiligrath-Verein vgl. Bernd Füllner: Der Freiligrath-Verein und das Elberfelder Literaturkränzchen. 1838-1844. Zwischen Idylle, Bohème und Revolution. In: Kulturelle Überlieferung. Bürgertum, Literatur und Vereinswesen im Rheinland 1830-1945. Hrsg. von Cornelia Illbrig, Bernd Kortländer und Enno Stahl. Düsseldorf 2008, S. 115-130.
- 6 Vgl. das Exzerpt zum Brief vom 19. Juli 1838 im von Volker Giel erstellten Internet-Briefrepertorium (www.ferdinandfreiligrath.de).
- 7 Georg Weerth: Sämtliche Briefe. Hrsg. von Jürgen-Wolfgang Goette. Frankfurt/M. u. a. 1989, Bd. 1, S. 129-131.
- 8 Ebd., S. 136f.
- 9 Vgl. Freiligraths Empfehlungsschreiben, S. 2, Z. 41-44.
- 10 Unveröffentl. Brief, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. 17/VII, 32a: 32,4. Für die Bereitstellung der Transkriptionen der bisher unveröffentlichten Briefe sei Regina Nölle M.A. vom Masterstudiengang „Editions- und Dokumentwissenschaft“ der Bergischen Universität Wuppertal ganz herzlich gedankt.
- 11 Unveröffentl. Brief, Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Sign. Atg 8066.
- 12 Unveröffentl. Brief, Stadt und Landesbibliothek Dortmund, Sign. Atg 6069.
- 13 Johann Heinrich Christoph Willibald Beyschlag (1823-1900), Studium der Theologie in Bonn und Berlin, Mitglied des Maikäferbundes, Bonner Theologieprofessor, Schriftsteller.
- 14 Unveröffentl. Brief, Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Sign. Atg 6070.
- 15 Georg Weerth: Sämtliche Briefe (Anm. 7), S. 167f.
- 16 Der Verfasser dankt ganz herzlich Regina Nölle M.A. für den Hinweis auf diesen Brief und eine erste Transkription.

In memoriam Dr. Werner Broer

In Dankbarkeit und mit großem Respekt vor seiner Leistung nimmt die Grabbe-Gesellschaft Abschied von ihrem ehemaligen Präsidenten Dr. Werner Broer. Das, glaube ich, darf ich im Namen aller Mitglieder sagen. Vielen aber wird er viel näher, persönlicher in Erinnerung bleiben, als ein verbindlicher, uns freundschaftlich zugeneigter Mensch, der gern einen Kreis anregender Gespräche um sich zog, launig im Umgang, jedoch in der Sache entschieden. Auch in unserer Sache: Wo er konnte, hat Werner Broer dafür gesorgt, unserer literarischen Vereinigung und ‚ihren‘ Dichtern, Grabbe vor allem, zu Präsenz und Ansehen zu verhelfen, lokal, national, international.

Am 3. Mai 2014 ist Werner Broer nach langer, sich schleichend verschlimmernder Krankheit in Bökendorf gestorben, dort, im Seniorenhaus St. Josef, hatte er für sein letztes Lebensjahr Aufnahme gefunden. Solange und so oft seine Kräfte es zuließen, hat er zuvor an unseren Tagungen und Veranstaltungen teilgenommen und seine Nachfolger im Vorstand mit Rat und Tat unterstützt. Von 1987 bis 1999 war er Präsident der Grabbe-Gesellschaft, bis 2011 blieb er Mitglied des Beirats. Dann mehrten sich die Anzeichen seiner Erkrankung.

Geboren wurde Werner Broer am 6. April 1926 in einem Dorf bei Iserlohn als drittes von fünf Kindern. Sein Vater betrieb dort einen Laden mit Eisen- und Haushaltswaren und belieferte einige Fabriken des Umkreises. Werners Broers Interesse aber richtete sich auf Kultur, Literatur, Musik. Nach dem Besuch des Mendener Gymnasiums wurde er zur U-Boot-Marine eingezogen; nach dem Krieg studierte er in Bonn und Tübingen. Seine erste Station als Lehrer war Recklinghausen, von dort kam er 1965 nach Detmold und übernahm die Leitung des Aufbau-Gymnasiums, des heutigen Grabbe-Gymnasiums. Dass es diesen Namen erhielt, ist Broers Bemühungen zu verdanken. Zu fördern, Wissen zu verbreiten, die Freude an Kunst und Kultur zu wecken, darum ging dem Pädagogen Werner Broer. Alles zu durchdringen, was sein neuer Heimatraum hergab, und es weiter zu vermitteln. Neues zu entdecken, Lücken zu schließen und dabei als erster voranzugehen: „Gute Beispiele verderben schlechte Sitten“, war sein Leitspruch. Ihn faszinierten die kulturelle Dichte Detmolds und die Dichter, die hier, fast Tür an Tür, geboren wurden. Da gab es noch eine Menge zu erschließen. Broer bewunderte die unermüdliche Forscherkraft Alfred Bergmanns. Daran konnte man ansetzen, weiter schürfen und Christian Dietrich Grabbe mehr Anerkennung verschaffen.

Nach seiner Pensionierung unterrichtete Werner Broer an der Hochschule für Musik Kulturwissenschaft und engagierte sich verstärkt für die Grabbe-Gesellschaft, führte umfangreiche Korrespondenzen, forschte und publizierte

selbst, wirkte als Herausgeber und Beiträger des Jahrbuches. Er rief den Grabbe-Preis ins Leben und initiierte Tagungen von weit überregionaler Bedeutung. Sein Verdienst als Mentor der Jubiläums-Veranstaltungen zum 150. Todestag Grabbes im Jahre 1986 ist besonders hervorzuheben. Im Jahr darauf wurde er zum Präsidenten gewählt. Durch ihn gewann die Gesellschaft weithin Geltung und Ansehen.

In Detmold war Dr. Werner Broer sehr bekannt und beliebt. Es geht die Rede, er habe für den Fünf-Minuten-Fußweg vom Markt bis zum Hornschen Tor mindestens eine halbe Stunde gebraucht, weil er mit jedem Bekannten sprach, dem er auf dem kurzen Stück begegnete. Möge er allen in bester und dauerhafter Erinnerung bleiben!

Peter Schütze

PETER SCHÜTZE

Jahresbericht 2013/14

Am 24. April 2013 fand die Jahrestagung deutscher Landesbibliotheken statt. Detmold wurde nicht zuletzt deshalb als Treffpunkt für die Versammlung gewählt, weil der langjährige Direktor der Lippischen Landesbibliothek, Detlev Hellfaier M.A., zum letzten Mal offiziell daran teilnehmen konnte. Er trat mit dem Jahresende 2013 in den Ruhestand. Ihm zu Ehren trat das musikalisch-literarische Quartett (Hans Hermann Jansen, Peter Schütze, Eva und Joachim Thalmann) mit einem Programm über die Detmolder Dichter vor den Gästen auf. – Wir freuen uns, dass Herr Hellfaier auch nach seiner Pensionierung der Grabbe-Gesellschaft zugehören und im Beirat mitarbeiten will. Ihm wünschen wir kreative, aber auch erholsame Jahre im Leben nach dem Beruf.

Im Mai 2014 hielt Peter Schütze vor Studierenden der Germanistik an der Universität Dortmund einen Vortrag über das ‚Biedermeier‘ als charakteristische Lebens- und Stilform des frühen 19. Jahrhunderts und führte vor allem die Dramatiker Büchner und Grabbe als Kritiker biedermeierlicher Haltung an.

Am 12. September 2013 tagte im Grabbehaus die im Turnus einberufene Mitgliederversammlung. Nach dem Rechenschaftsbericht und der Entlastung des Vorstandes führte die Neuwahl zu keinen Änderungen in der bisherigen Besetzung. Es wurden Dr. Peter Schütze (als Präsident), Prof. Dr. Lothar Ehrlich (als stellvertretender Präsident), Hans Hermann Jansen (als Geschäftsführer), Christian Weyert (als Schatzmeister) und Carmen Jansen (als Schriftführerin) im Amt bestätigt; dem Beirat gehören Detlev Hellfaier M.A., Prof. Dr. Detlev Kopp, Jürgen Popig und Prof. Dr. Kurt Roessler und Georg Weis an. Für die Lippische Landesbibliothek mitzuwirken hat sich Dr. Joachim Eberhardt bereit erklärt. Mehrfach kam in der Versammlung die Frage auf, wie Jugendliche bzw. Schüler effektiver auf die Arbeit der Grabbe-Gesellschaft aufmerksam gemacht und in ihre Arbeit einbezogen werden könnten. Erste Versuche, in diesem Sinne zu wirken, blieben aber bislang leider erfolglos. Auch eine Erweiterung des Beirats durch Vertreter der örtlichen Gymnasien, der Stadt, des Theaters und anderer Institutionen, steht, so wünschenswert sie auch wäre, weiterhin aus.

Um den steigenden Kosten und den sinkenden Einnahmen der Gesellschaft entgegenzuwirken, wurden mehrere Anträge gestellt. Allgemein akzeptiert wurde die Anhebung des Jahresbeitrags der Mitglieder von 25 auf 30 Euro vom folgenden Jahr an. Keinen Beifall erntete der Vorschlag, die Mitglieder sollten das Jahrbuch der Grabbe-Gesellschaft käuflich erwerben; ein Wechsel von der gebundenen zur Paperback-Ausgabe wurde aus Kostengründen zunächst

begrüßt. Es stellte sich aber im Nachhinein heraus, dass die Ersparnis dadurch nur gering wäre, und der Vorstand einigte sich bei seiner nächsten Sitzung darauf, die bewährte und gediegene Form des Festeinbandes, die von den Mitgliedern und den Bibliotheken erheblich mehr geschätzt wird, doch beizubehalten.

Nach der Versammlung und der traditionellen Niederlegung eines Blumenbindes der Stadt auf dem Grab des Dichters ging es in die Lippische Landesbibliothek, wo unser Freund Kurt Müller aus seinem neuesten Buch *Gestorben zu Badenweiler* vortrug. Müller hat darin sehr anschaulich Szenen aus dem bewegten Leben verschiedener Dichter, darunter Grabbe und Freiligrath, zusammengetragen. Die Lesung fand aus Anlass von Kurt Müllers achtzigstem Geburtstag (am 4. August 2013) statt.

Am 13. September 2013 hatte im Théâtre de Gennevilliers bei Paris die *Hannibal*-Inszenierung von Bernard Sobel Premiere; sie wurde dort bis in den Oktober hinein aufgeführt und danach als Gastspiel in verschiedenen Städten gezeigt. Ausführliche Berichte über das Ereignis sind in diesem Jahrbuch abgedruckt.

5. November 2013: „Netzwerktreffen“ in Unna. Dort wurden die Wege einer weiteren Kooperation im Rahmen des Projektes „Literaturland Westfalen“ geebnet. Zusammen mit der Hille- und der Droste-Gesellschaft versprechen wir uns davon auch künftig Unterstützung für gemeinsame Projekte; zu einer Fortsetzung der Gespräche kam es am 20. Mai 2014 in Dortmund-Dorstfeld.

Zum 8. Dezember 2013 war wieder die freundliche Einladung der Gastgeber Konny und Friedhelm Ratmeier zum Grabbepunsch im gemütlichen Kellergewölbe der Gaststätte „Braugasse 2“ ergangen. Pünktlich zu diesem Termin kam auch das von Lothar Ehrlich und Detlev Kopp edierte Jahrbuch 2013 heraus und wurde am Nachmittag im Büro der Grabbe-Gesellschaft der Presse vorgestellt – noch vor den heißen Getränken. Der Präsident durfte an diesem Abend nur begrüßen und dann, zusammen mit den Gästen, einem launigen von Hans Hermann Jansen zusammengestellten Programm zu seinem 65. Geburtstag lauschen, für das er sich am Ende freilich selbst mit einem literarischen Vortragsstückchen bedankte.

Schmerzlich vermissen werden wir Konrad Hutzelmann. Seine Domäne waren Werk und Leben Ferdinand Freiligraths, denen er sich mit lebhaftem Interesse, philologischer Genauigkeit und geradezu detailbesessen widmete. Feind allem wissenschaftlichen Schlendrian setzte er sich auch mit der Freiligrath-Forschung auseinander, stellte Unstimmigkeiten richtig und wo er nur konnte, ergänzte er sie in eigenen Publikationen. Konrad Hutzelmann ist mit 72 Jahren am 11. Mai 2014 in Münster gestorben.

Im Jahre 2014 ruft es von allen Seiten „Shakespeare!“ Der 450. Geburtstag des genialen englischen Dramatikers wird allerorts begangen und gefeiert, mit Aufführungen, Tagungen und Veröffentlichungen. Der Vorstand der

Grabbe-Gesellschaft schloss sich im April dem Kolloquium der Shakespeare-Gesellschaft in Weimar an und profitierte von Vorträgen, Diskussionen und Begegnungen, zum Beispiel mit dem bedeutenden Shakespeare-Übersetzer Frank Günther. Die Bedeutung Shakespeares für Christian Dietrich Grabbe ist unübersehbar, und eben darum ging es auch in einer Veranstaltung der Lippischen Landesbibliothek am 3. April 2014 zum Thema *Brush up your Shakespeare*. An den Wänden des Treppenaufgangs waren Bild- und Schriftplakate zu Grabbes Aufsatz *Über die Shakspearo-Manie* ausgestellt. Hier anknüpfend eröffnete Dr. Joachim Eberhardt den Themenabend mit einer treffenden, humorvollen Betrachtung zur Shakespeare-Auffassung Grabbes und leitete damit über zum Hauptvortrag von Peter Schütze, der sich mit der Aneignung und Übersetzung Shakespeares in Deutschland beschäftigte und in diesem Jahrbuch nachzulesen ist. Einige Schätze der Bibliothek, englische und deutschsprachige Ausgaben, auch eine Shakespeare-Übersetzung August Wilhelm Schlegels aus Grabbes persönlichem Besitz, konnten in die Hand genommen werden. Am Ende entwickelte sich unter den zahlreichen Besuchern eine angeregte Diskussion.

Peter Schütze folgte einer Einladung Roland Rittigs, des Vorsitzenden der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft, in die Detmolder Partnerstadt Zeitz. Auf einem Kolloquium zum 150. Todestag des Dichters am 14. Juni 2014 überbrachte er die Grüße der Grabbe-Gesellschaft und hielt einen Vortrag über die Shakespeare-Übersetzungen Ortlepps. Grabbe und Ortlepp – wir wissen nicht, ob diese beiden Zeitgenossen sich dereinst als Studenten 1820/22 in Leipzig begegnet sind, doch unsere beiden Gesellschaften sind seit Jahren in Freundschaft verbunden. Ein Beleg dafür war die Ausstellung, die parallel zur Tagung in der Zeitzer Moritzburg zu sehen war: 25 Holzschnitte von Johannes Lebek zu *Herzog Theodor von Gothland*. In der Grabbe-Gesellschaft wurde der Wunsch laut, diesen überaus eindrucksvollen Bilderzyklus zur Detmolder Premiere von Grabbes Tragödie am 16. Januar 2015 ins Landestheater zu holen.

Freiligrath-Botschaften kamen vom Mittelrhein. Vor hundert Jahren, am 17. Juni 1914, wurde unterhalb des Rolandsbogens ein Freiligrath-Denkmal eingeweiht. Zum 100. Jahrestag dieses Ereignisses lud der Verkehrs- und Verschönerungsverein Oberwinter-Rolandseck zu zwei Veranstaltungen ein: Im alten Rathaus Oberwinter wurde die Ausstellung *Hundert Jahre Freiligrath-Denkmal* eröffnet; dazu wurde eine Begleitbroschüre verlegt. Am 21. Juni wurde eine Feierstunde am Denkmal abgehalten. Im Anschluss daran hielt Prof. Kurt Roessler, Initiator und Leiter des Freiligrath-Arbeitskreises, im Restaurant Rolandsbogen einen Lichtbildervortrag über *Neuere Erkenntnisse zur Burg Rolandseck*.

Neues zu Ferdinand Freiligrath kam auch von unserem Stuttgarter Mitglied Manfred Walz. Seine unermüdliche Tätigkeit als Sammler und Herausgeber wird in diesem Jahrbuch von Hans Hermann Jansen gewürdigt.

Im Studienjahr 2013/14 fanden an zahlreichen Universitäten Seminare zur Dramatik von Grabbe statt, so in Bielefeld, Hamburg, Hannover, Osnabrück und Siegen. Über zwei dieser Seminare und ihre Ergebnisse wird in diesem Jahrbuch (in einem Fall zumal durch eine wissenschaftliche Studie) berichtet. Die Grabbe-Gesellschaft wird ihre Bemühungen um die Zusammenarbeit mit Universitäten fortsetzen.

Und schließlich: Es ist eingetreten, was wir schon kaum mehr hoffen konnten: Der Grabbe-Preis ist zurück! Nachdem kein Gespräch mit der Stadt zu einem wünschenswerten Ergebnis geführt hatte, ist es Lothar Ehrlich tatsächlich gelungen, mit der Intendanz des Landestheaters Detmold und der Schauspieldirektorin Tatjana Rese die Verabredung zu einem gemeinsam ausgeschriebenen *Christian-Dietrich-Grabbe-Preis* zu treffen. Finanziell wird er in erster Linie von privaten Zuwendungen für das Landestheater getragen. So kann erstmals seit 2004 diese Auszeichnung für Nachwuchsdratik wieder vergeben werden. Entschidet sich die Jury für einen ersten Preis, dann kann der Sieger/die Siegerin sich zudem auf eine Aufführung des Werks auf einer Spielstätte des Landestheaters freuen. Der Jury gehören an Prof. Dr. Lothar Ehrlich für die Grabbe-Gesellschaft, Chefdramaturg Dr. Christian Katzschmann für das Landestheater, der Dramatiker Martin Heckmanns und der Chefredakteur der Zeitschrift *Theater der Zeit*, Harald Müller, der den Vorsitz übernommen hat. Der Preis wird anlässlich der Premiere von *Herzog Theodor von Gothland* im Landestheater am 16. Januar 2015 verliehen.

JOACHIM EBERHARDT

Grabbes Abhandlung *Über die Shakspearo-Manie* als literarisches Traditionsverhalten*

Grabbe gilt heute den Literaturhistorikern, neben Büchner, als *der* Erneuerer der Dramatik in der Zeit nach Goethe und Schiller. Das ist ein Urteil im Rückblick, auf der Grundlage von verlässlichen Textausgaben und von vielen Inszenierungen. Aber was wussten die Zeitgenossen Grabbes von ihm, als 1827 seine *Dramatische[n] Dichtungen* in zwei Bänden erschienen? Die Antwort ist: so gut wie nichts. Kein Drama war bis dahin auf irgendeiner Bühne zu sehen gewesen. Die paar veröffentlichten Theaterkritiken, ohnehin zum Teil anonym erschienen, reichten nicht aus, um dem literarischen Deutschland ein Begriff zu werden. Gewiss: Einigen galt Grabbe als Talent; so hat bekanntermaßen sein bereits als Schüler begonnenes Stück *Herzog Theodor von Gothland* Tiecks Beifall – und nach Heines bekannter Erinnerung Rahel Varnhagens Missbehagen – auf sich gezogen; in Berlin hatte Grabbe Anschluss an literarische Kreise gefunden und unter anderen Heine und Köchy kennengelernt. Auch in seiner kleinen Heimatstadt Detmold war Grabbe eine bekannte Persönlichkeit – wenngleich nicht unbedingt als Dichter.

1827 ist also das Jahr, in dem er, fast aus dem Nichts, mit zwei Bänden *Dramatische Dichtungen* in das literarische Rampenlicht tritt. Diese beiden Bände sind seine dichterische Visitenkarte. Den ganzen ersten Band nimmt der *Gothland* ein; *Nanette und Marie*, *Scherz*, *Satire*, *Ironie und tiefere Bedeutung* sowie das Fragment *Marius und Sulla* bilden den zweiten – und dann noch jene umfangreiche Streitschrift namens *Über die Shakspearo-Manie*. Worum geht's? Vordergründig handelt es sich um Grabbes Kritik der übertriebenen Shakespeare-Bewunderung seiner deutschen Zeitgenossen, weil diese Bewunderung den Fortschritt der dramatischen Literatur behindere. Doch dahinter geht es noch um mehr, nämlich darum, wie Grabbe selbst gelesen werden möchte. Mit den Kategorien des Soziologen und Kulturtheoretikers Pierre Bourdieu würde ich sagen, Grabbes Streitschrift ist eine Stellungnahme am Avantgarde-Pol des literarischen Feldes. Sie ist entzifferbar als „Traditionsverhalten“ (Wilfried Barner). Oder weniger theoretisch ausgedrückt: Der unbekannte Dramatiker Grabbe markiert sein Revier.

Das macht er bereits in seiner Einleitung deutlich, wenn er Byron als Zeugen dafür herbeizitiert, Shakespeare sei zur „Fashion“, also zur Mode geworden. Denn Byron hat das nicht auf das literarische Deutschland gemünzt. Was schert das Grabbe! Er ist damit bei seinem Thema: Die modische Orientierung an einem

großen Vorbild hindert die originelle Entwicklung eigener Dramatik. Hier muss man lesen: Vor welchem Hintergrund schreibe ich, Grabbe, eigentlich selbst?

Die dann folgenden Seiten des Shakespeare-Aufsatzes malen diesen Hintergrund aus: Goethe und Schiller wäre Originelles noch gelungen, aber den Romantikern nicht. Seit Schlegels Shakespeare-Übersetzung hat „außer Goethe, Schiller und einigen wenigen anderen Bevorzugten die deutsche schöne Literatur nichts Bedeutendes hervorgebracht“. Das heißt also: In den 30 Jahren zwischen 1797 und 1827 ist für Grabbe nichts Nennenswertes veröffentlicht worden (Schlegel und Tieck ein wenig ausgenommen)!

Der zweite Schritt in Grabbes literarischer Stellungnahme ist die Auseinandersetzung mit dem – ja allgemein bewunderten – Vorbild: Verdient Shakespeare überhaupt die ihm von den Romantikern entgegengebrachte Bewunderung? Dieser Frage räumt Grabbe den meisten Raum in seinem Aufsatz ein. Seine negative Antwort muss überraschen, weil er ihr die Feststellung voranstellt, wie großartig er Shakespeare findet: „Niemand wird dem Shakespeare wahrhafter huldigen als ich es thue“, schreibt er. Shakespeare habe „umfassendes Genie“, „Schöpfungskraft“, seine Figuren „inneres wirkliches Leben“, seine Phantasie sei „vielseitig und genial“, er habe „Humor und Ironie“. Allerdings habe er auch „Schattenseiten“. Wer die nicht sieht, so die von Grabbe nahe gelegte Folgerung, versteht nichts von Literatur. Damit erfüllt die Kritik an Shakespeare in jeder Einzelheit eine Doppelfunktion: Sie belegt zugleich die Kompetenz des Kritikers Grabbe und die Inkompetenz der Shakespeare-Bewunderer.

Grabbes Shakespeare-Kritik entwickelt sich vom Allgemeinen zum Besonderen. Allgemein betrachtet, sei Shakespeare nicht originell, denn so wie Shakespeare hätten auch andere Engländer geschrieben (Marlowe, Fletcher). Seinen historischen Dramen mangle es an einem „dramatischen Mittelpunkt“ und einem „Endziel“, sie seien „weiter nichts als poetisch verzierte Chroniken“. Außerdem seien die historischen Stücke voll von Anachronismen. Dass diese Kritikpunkte zueinander in einem Spannungsverhältnis stehen, wenn sie historische Treue (und daher undramatische Gliederung) und historische Untreue (in den Anachronismen) beklagen, zeigt nur umso deutlicher, dass es Grabbe nicht in erster Linie um akkurate Shakespearekritik geht.

An einzelnen Dramen hat Grabbe noch mehr auszusetzen:

Cäsar, „in der Geschichte der einfachste, scharfsinnigste, liebenswürdigste aller Menschen, ist im Shakspeare zu einem Phrasen machenden Rennomisten geworden“, also zu einem Angeber. Im *König Johann* sei die Sprache bombastisch und unnatürlich. Im *Heinrich IV.* fehlten Mittelpunkt und Schluss, und die Falstaff-Szenen seien nicht organisch eingebaut. *Heinrich V.* habe wenig Dramatisches, *Heinrich VI.* sei voll von falschem Pathos; in *Richard III.* seien alle Nebenfiguren „marionettenmäßig“. Im *Hamlet* wechselten die genialsten

Gedanken mit den trivialsten, und die Nebenpersonen seien „wahre Nullen“, auch der König „nur ein Phrasenmacher“. „Alles ruht im Hamlet, das Reden ist die Hauptsache, die Handlung un gelenk und schleppend“, ja „der Dichter scheint an der Handlung im *Hamlet* Langeweile gehabt zu haben.“ Starker Tobak!

Shakespeare beginne seine Dramen oft mit kraftvollen Szenen, aber „hinter diesen Phantasiebildern pflegt die eigentliche Exposition nur um so sicherer daher zu hinken, wie das denn in allen genannten Stücken der Fall ist“. Und selbst wenn der Anfang eben kraftvoll ist, ist das eigentlich auch falsch, schreibt Grabbe, „wenn man aus langer Erfahrung weiß, wie wenig auf dem Theater gleich beim ersten Aufziehen des Vorhangs große Schläge auf den Zuschauer wirken“. Auch hier muss man sich vor Augen halten, dass Grabbe seine „lange Erfahrung“ hier nur behauptet, und diese sich – wenn überhaupt vorhanden – auf das Zuschauen beschränkt. Grabbe ist gerade erst 27 Jahre alt und geht also vielleicht seit zehn Jahren ins Theater. Schließlich: *Romeo und Julia* habe keine „Charaktere“, sondern bloß „verliebte junge Leute“. Und die Sprache! „Shakespeares Vers ist im Ganzen nicht der beste und besteht aus hinkender Prosa“, ja Grabbe sieht sogar Grammatikfehler im Englischen, womit er seinen Lesern zugleich sagt, dass er Shakespeare im Original liest, nicht in der Schlegelschen Übersetzung.

Worauf läuft das alles hinaus? Drei Momente möchte ich hervorheben. Zum ersten ist dies, leicht zu erkennen, Grabbes literarischer Vatermord, oder Grabbes Ödipus. Denn der am meisten kritisch hervorgehobene lebende Autor ist Ludwig Tieck, sein früher Förderer. An seinen Freund und Verleger Kettembeil schrieb Grabbe, der Aufsatz sei auch geeignet, dem Tieck „den Todesstoß zu geben“ (V, 176) – über den dahinter stehenden Theaterstreit Tiecks mit anderen gehe ich jetzt hinweg.

Zum zweiten ist dies ein Verhalten zur literarischen Überlieferung, das allein aus der Negation lebt. Wie die Forschung hervorgehoben hat, verliert Grabbe in seiner *Shakspeare-Manie* auch ein paar Sätze darüber, was eigentlich ein gutes Drama ausmacht: Aber diese Sätze ergeben keine kohärente Theorie. Wenn er Schillers *Räuber* lobt, oder den Geschichtsdramen Shakespeares Mittelpunkt und Konzentration abspricht oder hervorhebt, dass die alten Griechen anspruchsvolle Tragödien schrieben, besser als alle heutigen – dann kann man daran zwar Einzelheiten erkennen, die Grabbe gefallen. Ein klar erkennbares Programm, wie gute Dramen seiner Meinung nach auszusehen hätten, ergibt sich daraus aber nicht. Und noch weniger trifft es zu, dass sich darin Grabbes eigene Dramatik wiederfände, denn seine Stücke haben mit den geäußerten Ansichten kaum etwas gemein. Das war Grabbe auch bewusst: Der Aufsatz verhalte sich zu seinen eigenen Stücken „ganz curios“, schrieb er an Kettembeil. (V,

171) Man bedenke, dass er hier noch über seine frühen Stücke schreibt, also lange bevor es *Napoleon*, *Hannibal* und die *Hermannsschlacht* gab, die noch viel weiter weg sind von den Normen der aristotelischen Dramenpoetik.

Zum dritten bezeichnet Grabbe die Verehrung Shakespeares ganz bewusst als „Manie“. Das heißt im 19. Jahrhundert: als chronische Geisteskrankheit. Er spricht den andern die Zurechnungsfähigkeit ab.

Wozu hat Grabbe diese großen Geschütze aufgefahren? Die Antwort liegt auf der Hand: Das ist Werbung nach dem Motto „Jede Publicity ist gute Publicity“. Grabbe wollte den literarischen Skandal, er wollte die öffentliche Diskussion. An Kettembeil schreibt er die Hoffnung, der Aufsatz würde „guten Effekt“ machen. (V, 182) Daher lässt sich auch die Frage ganz leicht beantworten, ob sein Kalkül eigentlich aufgegangen ist: Das ist es nicht. Zwar wurden die beiden Bände *Dramatische Dichtungen* „in rund einem Dutzend der führenden literarischen Zeitschriften“ besprochen, wie Ladislaus Löb in seinem Forschungsüberblick zusammenfasst¹, aber nicht wegen des Aufsatzes, sondern wegen des *Gotthlands*.

Bleibt abschließend die Frage, ob Grabbe, wenn es ihm um den „Effekt“ ging, ehrlich über Shakespeare schrieb. Fand er Shakespeares Werke tatsächlich insgesamt ziemlich mangelhaft?

An vielen Stellen in Grabbes Briefen lässt sich ablesen, dass er sich stets bewusst ist, mit wem er gerade kommuniziert. So schreibt er Kettembeil, er wolle Tieck zertrümmern; Tieck selbst aber redet er in Briefen mit „verehrter Herr und Meister“ an. Man wird also davon ausgehen dürfen, dass die auf den Effekt berechnete Schrift eine deutliche Übertreibung darstellt. Auf der anderen Seite wird man aber auch nicht die brieflichen Äußerungen aus der Jugendzeit allzu ernst nehmen dürfen. Grabbe schrieb nämlich seinen Eltern im Februar 1818, Shakespeare sei „Gott“, ihm habe „Deutschland seine Bildung zu verdanken“, „nur durch Shakespeares Tragödien kann man lernen gute zu machen“; wer Schriftsteller werden wolle, müsse sie studieren. (V, 13f.) Da wird Shakespeare so überhöht, wie Grabbe es den Romantikern neun Jahre später vorwirft. Aber auch das hat seinen guten Grund. Denn er wollte von seinen Eltern das nachträgliche Einverständnis für den Kauf von Shakespeares Tragödien. Und da die Eltern nicht eben wohlhabend waren, war der Buchkauf eine Ausgabe, die gerechtfertigt werden musste, und die sich umso leichter rechtfertigen ließ, je großartiger und wichtiger das Gekaufte ist.

Grabbes eigentliches Verhältnis zu Shakespeare wird daher zwischen der jugendlichen Überhöhung und der skandalorientierten Verdammung der Shakspearo-Manie liegen. Auf jeden Fall hat er die Dramen gut gekannt. Seine gründliche Kenntnis spricht sicher auch dafür, dass er sie intensiv und gern gelesen hat.

Anmerkungen

- * Dieser Text entstand als Einleitung zu Peter Schützes Vortrag *Brush up your Shakespeare. Die Deutschen und ‚ihr‘ Shakespeare* und zur Ausstellung *Shakspearo-Manie* in der Lippischen Landesbibliothek am 3. April 2014. Gegenüber dem mündlichen Vortrag ist der Text leicht verändert.
- 1 Ladislaus Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996, S. 22.

PETER SCHÜTZE

Brush up your Shakespeare Die Deutschen und ‚ihr‘ Shakespeare*

Die Hauptsache ist, das
Volk will deutsche Originalität
Grabbe, Über die Shakspearo-Manie, Vorwort

Im Jahre 1827 gab Georg Ferdinand Kettembeil in seinem Frankfurter Verlag die erste Sammlung von Werken Christian Dietrich Grabbes heraus: *Dramatische Dichtungen von Grabbe. Nebst einer Abhandlung über die Shakspearo-Manie*. Darin enthalten war auch dessen Tragödie *Herzog Theodor von Gothland*. Der Einfluss William Shakespeares auf dieses Drama ist schwerlich zu bezweifeln – allein, Grabbe bestand darauf, „dass sowohl der Geist des Gothland als auch seine formelle Behandlung im Ganzen mehr eigentümlich als shakespeareisch sind.“ So sehr er den Briten auch bewundere, seine Mängel übersehe er dennoch nicht und verstehe sich keinesfalls als dessen Schüler. Um ihn herum aber sei Shakespeare zur Schule geworden, seine Verehrung zur *fashion*, zur Mode verkommen, ja zur Manie. (Lord Byron, *Don Juan* IX, 14: „To be, or not to be! That is the question“, says Shakespeare, who just now is much in fashion“). Statt etwas Eigenes, eine originäre deutsche Dramatik hervorzubringen, seien die Dramatiker seiner Zeit darauf verfallen, Shakespeare als Muster zu benutzen und seine Machart nachzuahmen. Diesen Vorwurf erhebt er in erster Linie gegen die ‚romantische Schule‘. Wohl würdigt Grabbe August Wilhelm Schlegels Übersetzungen; er habe Shakespeare so treu ins Deutsche übertragen, „dass man oft das Original zu lesen glaubt“ – doch den Theatern hätten sie wenig Erfolg gebracht: „Nicht die Hälfte des Effekts, welchen Schillers Stücke von der Bühne herab verursachten, hat die Aufführung irgend eines Shakspear’schen Schauspiels begleitet.“ Im Übrigen seien Schlegels Übersetzungen auch schon das Beste gewesen, was die ‚romantische Schule‘ überhaupt hervorgebracht habe, ohne diese „wäre sie schon aus Mangel eigener Stärke erloschen“, dieser „ganze Verein“ sei nicht kräftig genug gewesen, seine Grundsätze zu den herrschenden zu machen.

Aber auch was die Übertragungen betrifft, so hebt Grabbe nur Schlegel hervor, nicht aber die anderen Übersetzer seiner Couleur: Wolf Graf von Baudissin, Dorothea Tieck und ihren Vater Ludwig Tieck. So scheint es, dass die Speerspitze vor allem gegen Tieck gerichtet ist. Dessen Brief mit nicht eben schmeichelhaften Anmerkungen zum *Gothland* hatte Grabbe zwar wie eine Devotionalie seinen *Dramatischen Dichtungen* vorangestellt, im *Shakespeare*-Essay bezieht

er jedoch bereits Stellung gegen ihn. Sie ist zugleich eine Front gegen die Erstarrung des Theaterwesens, die der freien Fortentwicklung einer nationalen deutschen Dramatik („in der kräftigen Sprache Luthers“) im Wege stehe.

Eigene Kraft – darum geht es Grabbe. Die habe es auch noch gegeben, als Shakespeare siebzig Jahre zuvor Einzug ins deutsche Sprachgebiet hielt, als man an ihm eine „bisher unbekannte Eigentümlichkeit, hohe Romantik neben großer Natürlichkeit, alle Fremdarten eines ausgezeichneten ausländischen Theaters“ wahrnahm – „kurz alles, wonach die neue Richtung des Zeitalters sich neigte, fand sich in Shakespeare vereinigt.“ Shakespeare konnte gegen die „französische Manier“, gegen gestelzte Alexandriner-Tragödien, gegen die enge Auslegung der Poetik des Aristoteles, gegen das Diktat der drei Einheiten und das Furcht-und-Mitleid-Postulat ins Feld geführt werden. Damals freilich seien noch „kräftige Geister genug da“ gewesen, welche von den *wahrhaft* elektrischen Blitzschlägen Shakespeares wohl erleuchtet, aber auch zu *eigner* Glut entzündet wurden“.

Als Shakespeare wie ein leuchtender Komet über dem deutschen Sprachraum aufstieg, da schien es manchem jungen Poeten, er sei eigens für die Deutschen am Dichterkönigreich heraufgezogen. Die Aufführungen durch Wandertruppen im 17. Jahrhundert hatten diese Wirkung noch nicht, auch nicht Christian Weises Übertragung der *Komödie von der bösen Catherina* (*Taming of the Shrew*). Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als eine junge Generation deutscher Autoren sich herausnahm, der Muse des Theaters das Korsett zu lösen und Ziel, Stil und Freiheit für eine deutsche, nationale Literatur zu gewinnen, wurde Shakespeare zum Idol. Nicht für alle freilich.

Es war Lessing, der (im 17. Literaturbrief 1759) gegen den lautstarken Herold der französischen Dramaturgie polemisierte und wünschte, „dass sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte.“ Was solle man anfangen mit einem „französierenden Theater“, ohne zu untersuchen, ob es der „deutschen Denkungsart“ überhaupt entspreche: Lessing hielt darauf, „dass wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen.“ Und nun schlägt er sich in die Bresche für Shakespeare, den er als Tragiker weit über Corneille, Racine und Voltaire stellt, die nach Gottscheds akademischer Verfügung zu legitimen Söhnen der antiken Tragiker und mustergültigen Schülern des Aristoteles erklärt worden waren: „Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespeare in dem Wesentlichen näher.“

Das klingt besonnen und recht kühl. Vehementer plädierte als Advokat Shakespeares der 15 Jahre jüngere Johann Gottfried Herder. Er nannte ihn „den größten Dramatisten im Norden“, der seine Kunst, und darin den Griechen mehr gleich als alle Franzosen, ganz und gar nach der Natur, „nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen“ hervorgebracht und erfunden habe, und pries ihn als das Genie,

das in Übereinstimmung mit der Schöpfung die bunten und widerspruchsvollen Mischungen des Lebens zur eigenen „Einheit“ des Dramas verknüpft und verwoben habe. Nicht von ungefähr steht das Shakespeare-Kapitel in einer Schrift Herders, die den Titel *Von deutscher Art und Kunst* trägt. Sie wurde 1773 veröffentlicht, geht aber wohl zurück auf das Jahr 1770, in dem Herder zum Kreis der Stürmer und Dränger in Straßburg stieß, ein Lehrmeister der Jüngeren, zu denen Goethe und Lenz gehörten. Und wenn Herder seinen Lobpreis des Briten gleich damit beginnt, dass er sich über die „Haufen“ auslässt, die ihn „erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern“, dann ist einer dabei nicht ausgenommen: Christoph Martin Wieland. Seit 1766 lag seine Übersetzung von 22 Dramen Shakespeares im Druck vor, in Prosa, wie es überall und beinahe richtig heißt. Beinah. Ausgerechnet Wieland, der mit seinem eigenen Trauerspiel *Lady Johanna Gray* den Blankvers im deutschen Drama eingeführt hatte, will darauf beim Übersetzen verzichten? Als er damit beginnt, in seiner Verdeutschung von *A Midsommer Night's Dream* (als *Ein St. Johanns Nachts-Traum*), dichtet er auch Shakespeares Verse nach; für das komisch verrutschende Tragödienspiel der Handwerker bedient er sich freilich des Alexandriners statt der vorgegebenen (gereimten) *common verses* und veräppelt damit den aus Frankreich importierten ‚hohen‘ Stil. Er folgt darin dem Original insofern, als Shakespeare die poetischen Konventionen und Marotten seiner Zeit gern parodistisch einbezieht, karikiert und bloßstellt. Schlegel übrigens ist ihm hierin gefolgt, auch Ernst Ortlepp; diese Übersetzung Wielands scheint die einzige zu sein, an der dieser sich später direkt orientiert hat.

Wieland, dem wenige Hilfsmittel zur Verfügung standen, ächzte sehr bald unter der zeitraubenden Übersetzerei. Schon beim nächsten Stück, beim *König Lear*, ließ er sich auf metrische Versuche nicht mehr ein und blieb fortan bei der Prosa.¹ Die Kritik an Wielands Übersetzungen ließ nicht lange auf sich warten. Der Sturm-und-Drang-Dichter Heinrich Wilhelm Gerstenberg (*Ugolino*) ereiferte sich mächtig über den Bärenienst, den Wieland dem Shakespeare habe angedeihen lassen. Ihm, der alles habe, „den bilderreichen Geist der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyrischen Geist der Oper, den Geist der komischen Situation, sogar den Geist der Groteske“, dessen Ziel „der Mensch! die Welt! alles!“ gewesen sei; ausgerechnet „itzt, da sein Name in allen Zeitungs-läden, wie der Mondschein in einem Dickicht, figurirt“, werde er durch eine derart „verstümmelte“ Verdeutschung, „wie die Wielandsche ist“, vertreten.

Höchst angesäuert von den Rezensenten, die ihm bald auch zahlreiche sprachliche Entgleisungen unter die Nase rieben, sucht Wieland sich zu verteidigen – und verschanzt sich hinter Shakespeares *Extravaganzien*. Auf den Vorwurf, er habe Shakespeare zu dezent behandelt, geht er nicht ein, im Gegenteil: Er schreibt, es könne einen guten Grund dafür geben,

warum der Übersetzer eines Originals, welches bei vielen großen Schönheiten eben so große Mängel hat, und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh, und incorrect ist, für gut findet es so zu übersetzen wie es ist. Shakespear ist an tausend Orten in seiner eigenen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend; so ist er auch in der Übersetzung... Sobald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören Shakespear zu seyn.

So weit wie der Shakespeare-Verächter Voltaire wollte Wieland in seiner Kritik am Meister freilich nicht gehen. Für den Franzosen war das Schauspiel des Briten ein „ungeheurer Zwitter von Tragödie und Possenspiel, ohne Plan, ohne Verbindung der Szenen, ein geschmackloser Mischmasch von Erhabenen und Niedrigen.“ Nein, damit ist Wieland auch nicht einverstanden. Aber an der Tauglichkeit eines nicht zurechtgestutzten Shakespeare auf dem Theater zweifelt auch er. Für Wieland ist Shakespeare in erster Linie ein *moralischer* Autor, ein Genius, dessen Geist alles Vorhandene umfasste und der nicht anders konnte, als „Milbe und Elephanten“, Hoch und Niedrig gleichermaßen in ihrem Neben- und Miteinander auf der Weltenbühne darzustellen. Das schreibt Wieland 1773, sieben Jahre nach dem Erscheinen seiner Shakespeare-Übersetzung. Niemand kenne die Mängel seiner Übersetzung besser als er selbst, sagt er, doch ihm fehle die Muße zur Ausbesserung und Fortführung des Werks. Diese Arbeit überlasse er einem „dazu geschickten Gelehrten“. Dem gibt er den guten Rat, „sollte auch der Sprache dadurch einige Gewalt geschehen“, so korrekt wie möglich das Original wiederzugeben und es nicht verschönern zu wollen. Er sagt nicht dessen Namen, aber wir wissen, wer das war:

Johann Joachim Eschenburg, Professor der schönen Literatur in Braunschweig. Der wird auf Grundlage der Wieland'schen Vorarbeit in den folgenden Jahren die erste vollständige Ausgabe von Shakespeares Dramen in deutscher Sprache zuwege bringen. In Prosa. Ein Verzicht auf die künstlerische Identität des Werks.

Wieland hängt seinem kleinen Aufsatz eine Blütenlese aus dem *Hamlet* an. Was er nachweisen will? „Shakespear ist, deucht mich, unter allen Büchern das letzte, das sich ein Mann von Verstand und Geschmack nehmen lassen sollte.“ Feingeist trifft Naturgenie. Und rückt es in den Bücherschrank. Und umgekehrt: die Bücherschränke öffneten sich für den deutschen Shakespeare. Aber: Es liegt auf der Hand, dass man sich zwar durch das Tilgen von Fehlern in den bereits vorliegenden Übersetzungen, durch eine genauere Kenntnis der englischen Kultur- und Sprachgeschichte (ganz abgesehen von der politischen, auf die Shakespeare immer wieder deutlichen Bezug nimmt) näher an das heranpirschen könnte, was der Dichter „gemeint“ hat, auf diese Weise aber nicht den ganzen „Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt“, zu uns herüber geholt hat oder gar auf die Bühne zu bringen versteht.

Auf den jungen Goethe wirkt Shakespeare wie ein Fanal, eine Entladung, eine Befreiung aus dem Korsett der Regeldramaturgie. „Natur! Natur!“, ruft er angesichts der Menschen Shakespeares, noch begeistert ihn Shakespeare als Nothelfer bei der Neuschöpfung eines eigenen deutschen Nationaltheaters; ohne sein Vorbild kein *Götz von Berlichingen*. Shakespeares Theater: eine Schleuse, durch die man die Höhe des eigenen literarischen Flusses gewinnen konnte. Entladung, um zu eigener Regularität des Schreibens zu gelangen. Später sind Goethes Augen nicht so sehr aufs Theater gerichtet. In *Shakespeare und kein Ende* (1813/16) heißt es, dessen Dichtungen seien ein großer belebter Jahrmarkt, seinen Reichtum habe er seinem Vaterlande zu danken; seine Römer seien „lauter eingefleischte Engländer, aber freilich Menschen sind es, Menschen von Grund aus, und denen passt wohl auch die römische Toga.“ Dichtungen – darauf will Goethe hinaus. Shakespeares Genie habe antikes und modernes Schreiben, Sollen und Wollen, habe tragische Notwendigkeit und individuelle Freiheit verschmolzen, er sei ein *Epitomator* der Natur und des Weltgeschehens. Aber sein „Name und Verdienst gehören in die Geschichte der Poesie“. Und dann fällt ein erstaunlicher Satz: „In der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig auf.“ Wie? Er, der unermüdlich für die Bühne produziert hat, sein Werk lasse sich vom Theater ablösen? Ja, meint Goethe, die Bühne sei kein „würdiger Raum für sein Genie gewesen“: Vor dem geistigen Auge enthülle sich Shakespeares Welttheater viel besser als auf der wirklichen Bühne, und was auf der beschränkten englischen Bretterbühne, die auf die Imaginationskraft der Zuschauer angewiesen war, noch eingängig gewesen sein mochte, sei dem heutigen Publikum nicht mehr zuzumuten. Auch in Weimar habe man versucht, veranlasst durch „eine vortreffliche genaue Übersetzung“, Shakespeare Wort für Wort aufzuführen, „und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten.“ Alle diese Versuche seien mehr oder minder fehlgeschlagen. Wer Shakespeare aufführen wolle, der müsse ihn bearbeiten, beschneiden, einrichten.

Mit der Eingemeindung Shakespeares trat, bei näherem Hinsehen, ein Problem auf: die Zumutbarkeit seines ständigen Aufenthalts unter den Deutschen. So taten ihn die aufgeklärten Herrschaften in die Quarantäne und operierten nach ihren ästhetischen Hygienevorstellungen an ihm herum. Sollte er als moralische Instanz bewundert werden, so musste man ihm einiges Gepäck abnehmen; sollte er den Nationalcharakter deutscher Dichtung und deutschen Theaters mitprägen, so musste er zugleich angepasst werden, ein nach dem Stil der Zeit zurechtgeschneiderter Titan; sollte er in den gewohnten Theateralltag passen, musste man seine Dramen stutzen und verharmlosen. Dann durfte auch Cordelia am Ende nicht sterben und Lear musste als durchgedrehter Hausvater Diderot'schen Zuschnitts über die Bühne stapfen. Knigge als Bearbeiter.

Das war, worüber Christian Dietrich Grabbe sich ebenso ereiferte wie über die Bevormundung durch die Shakespeare-Adepten seiner Zeit.²

In gewisser Weise ist Shakespeare durch die berühmte Übersetzung August Wilhelm Schlegels und seiner Nachfolger (1797 bis 1833) in den Kanon unserer Literatur aufgenommen worden – als dritter deutscher Klassiker sozusagen. Wobei Shakespeare für Schlegel geradezu als „der Geist der romantischen Poesie, dramatisch ausgesprochen“, figuriert. Gegen alle früheren und späteren Übertragungsversuche ist der von Schlegel und Tieck bis heute hartnäckig resistent geblieben. Aber er blieb nicht unwidersprochen. Im Gegenteil begaben sich zeitgleich und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zahlreiche Schriftsteller an Neuübersetzungen, mit dem Ziel, „in Abgrenzung zum Schlegel-Tieckschen Vorbild Shakespeare an die Erfordernisse der zeitgenössischen deutschen Bühne anzupassen und ihn einem noch breiteren deutschen Publikum nahezubringen“³ – Letzteres lag vor allem den Verlegern im Sinn, die Tempo vorlegten und möglichst viele Autoren anheuerteten, um mit ihren Sammelausgaben die Konkurrenten auf dem Markt zu überholen. Auch Ernst Ortlepp hat zu solchen Sammeleditionen einer Autorengruppe beigetragen; zeitgleich zu seinen eigenen Werkausgaben kam 1839/40 noch eine zwölfbändige Neuauflage von Schlegel/Tieck heraus.

Damit aber kein Ende. In der Vormärzzeit begann sich das Bild Shakespeares zu wandeln und der historische Positivismus förderte eine Menge neuer Fakten zutage. Ungleich stärker als zuvor wurde Shakespeare auch als politischer Dichter begriffen, wurden seine Stücke und Gestalten wie Macbeth, Lear und Hamlet auch aktuell auf die nationale deutsche Geschichte bezogen (Freiligrath: „Deutschland ist Hamlet!“. In: *Ein Glaubensbekenntnis*). In dieser Situation nahm Ernst Ortlepp den Faden auf. Er galt in manchen Augen als würdiger Nachfolger Schlegels.

In den Jahren, in denen Alexander von Humboldt sich auf seiner Amerikaexpedition befand, arbeitete August Wilhelm Schlegel an seinen Shakespeare-Übersetzungen, im Jahre des Chimborasso – 1802 – am *Heinrich VI*. 1837 erschien Humboldts Schrift *Über zwei Versuche, den Chimborazo zu besteigen*. Hatte Ernst Ortlepp sie gelesen, noch vor seiner fieberhaften und mühseligen Übersetzungsarbeit, die ihm, dem aus Leipzig ausgewiesenen Dichter der *Polenlieder* und des *Fieschi*, in Stuttgart den Lebensunterhalt sicherte? Am 5. November 1839 verkündet er, nicht ganz ohne Prahlerei: „Der Chimborasso ist ein sehr hoher Berg; und doch weiß ich einen Schnellläufer, der ihn in einer halben Stunde erstieg.“ Dieser Schnellläufer, der sich dem Tempo der neuen Zeit anpasst und Unmögliches in aller Kürze vollbringt, war Ortlepp selbst:

Ich habe das Werk eines ganzen Menschenlebens in dem Zeitalter der Eisenbahnen beinahe in einem Jahre abgethan! Außer dem guten Benda⁴ hat noch kein Deutscher

für sich allein, ohne alle fremde Beihilfe, den ganzen Shakespeare übersetzt! Schlegel blieb in der Mitte stecken; Tieck machte mit dem Grafen Baudissin und seiner poetischen Tochter die andere Hälfte fertig; Voß musste seine Söhne kommandieren; die Herren Buchhändler Hennings in Gotha, Schumann in Zwickau und Wigand junior in Leipzig, mussten eine halbe Welt zusammentrommeln, um ein baldigstes Fazit zu sehen – ach, there ist he rub! Wenn nur nicht der ganze Buchhandel ein Rechenexempel wäre!

Wenn da der Hase im Pfeffer liegt und unausgesprochen eingestanden wird, dass das Unmögliche eben doch nur begrenzt eingelöst werden kann – auch Humboldt hat den Gipfel des Chimborasso nicht erklommen: Warum brüestet Ortlepp sich dann mit seinem Rekord? Doch deshalb, weil es das Rühmenswerteste an seiner Tat ist. Deshalb auch, weil er die Übersetzungstätigkeit, anders als Schlegel, eher für eine Fleiß- und Schweißarbeit als eine künstlerische Leistung ansah. Er kündigt im Nachwort zu seiner achtbändigen Dramenausgabe, aus der ich zitiert habe, noch drei Supplementbände an mit einem Dutzend Dramen, bei denen die Urheberschaft Shakespeares oder seine Mitautorschaft unsicher waren, darunter auch der *Pericles von Tyrus*, mit *Shakespeare's sämtlichen Gedichten und Sonetten, Leben und Kritik seiner Werke* und *Shakespeares Frauengestalten* von Jameson. Diese Ergänzungsbände erschienen bereits 1840 im selben Verlag, und offenbar vom Schreibkater geplagt, klagt Ortlepp im Nachwort: „Ich habe jetzt drei Jahre lang übersetzt; ich möchte gern auch wieder einmal dichten.“ Auch bei den Versepen und Sonetten hatte er nicht den Eindruck, als Dichter hervorgetreten zu sein: Um diese *meisterhaft* im Deutschen wiederzugeben, müsse auch der größte Virtuose seines Fachs zehn Jahre opfern, ohne indes das höchste Ziel erreichen zu können. Zu sehr sei Shakespeare Dramatiker gewesen. Bei den Stücken war Ortlepp weniger zimperlich. So spricht wenig dafür, dass seine Eindeutschung des dramatischen Werks seiner tiefsten Neigung entsprach, mehr ein (dotierter) Sieg in der Olympiade als ein Platz auf dem Olymp.

Um die Chronologie der Stücke, das beweist ihre kuriose Anordnung in der Ortlepp-Ausgabe, machte er sich offenbar wenig Gedanken, entfernt davon zu untersuchen, was ihr Gehalt mit kulturellen Zuständen und dem politischen Wandel zu Shakespeares Zeiten zu tun haben könnte. Vermutlich sind sie in der Reihenfolge gedruckt, in der sie übersetzt wurden; allein die Königsdramen sind nach der Abfolge der englischen Herrscher sortiert. Es ist auch nicht denkbar, dass Ortlepp sich bei dem ungeheuren Tempo, das er vorlegte, auf den damals zugänglichen Stand der Forschung auch nur annähernd bringen konnte. Natürlich, schreibt er im Nachwort, habe er die vorhandenen Übersetzungen benutzt, so, wie schon Schiller bei Bürger, Schlegel bei Wieland nachgeschlagen habe:

Vor allem scheute ich mich, so Manches von Schlegel, was nun einmal populär geworden, anzutasten – es werde doch den Sieg davontragen. Denn es taugt nicht, zu ändern, nur, um zu ändern.

Was gut, schön, richtig ist, das kann stehen bleiben: Ähnlich hat sich 130 Jahre später noch Erich Fried geäußert. Auch dem Heinrich Voß sei er, Ortlepp, verschiedentlich gefolgt. Wielands direkten Einfluss verschweigt er, obgleich er in seiner *Sommernachtstraum*-Fassung unübersehbar ist: Ein kurzer Vergleich der Anfangszeilen zeigt bereits, in welcher Weise Ortlepp Wielands und Schlegels Arbeiten hin und her geschoben hat, um dann zu seiner eigenen zu gelangen:

WIELAND Nun nähert sich, Hippolita, die Stunde
Die unser Bündnis knüpft, mit starken Schritten.
Vier frohe Tage bringen einen andern Mond.
Doch o! wie langsam, deucht mich, schwindet
Nicht diese alte Luna!

SCHLEGEL Nun rückt, Hippolyta, die Hochzeitsstunde
Mit Eil heran; vier frohe Tage bringen
Den neuen Mond; doch, o wie langsam nimmt
Der alte ab.

ORTLEPP Bald nähert sich, Hippolyta, die Stunde,
die uns vereint; vier frohen Tagen folgt
Ein neuer Mond. Doch ach, wie langsam schleicht
Des alten Rest!

Ähnliche Textvergleiche ließen sich in Fülle anschließen; mein Eindruck, den ich bei der Vorbereitung zu einer *Sommernachtstraum*-Inszenierung gewonnen habe, der ich Ortlepps Übersetzung zugrunde legte, war insgesamt: Ortlepp setzt zwar auf Wielands Zuverlässigkeit, vermeidet aber dessen oft gezierten und umständlichen Ton, der eine heutige Verwendung auf dem Theater fast unmöglich macht. Er rettet, was sprachlich haltbar geblieben ist, in seine Fassung herüber. Auch von Schlegels Sirenenklängen lässt er sich nicht einfangen. Schlegels Version kam nicht in Frage für mich, weil sie nicht nur szenisch, sondern auch sprachlich ins poetische Waldesdickicht führt. Alles hört sich verführerisch an, aber in Schlegels Sprachmusik löst sich oft der Sinn auf. Sie ist, mit Brecht zu reden, nicht ‚gestisch‘ und hilft dem Schauspieler nur selten, Situationen und Zustände zu erfassen und darzustellen. Ortlepp ist weniger elegant, ist spröder, bemühter, aber auch direkter, klarer, aufrichtiger, verständlicher⁵ – er entflechtet Schlegels Wortgirlanden und, wo er in Fahrt gerät und nicht an jeder Zeile des Originals klebt, schreibt er flüssig und mitreißend. Mit seiner Hilfe können wir den Schleier lüften, mit dem Schlegel Shakespeares Zeitkritik verhängt hat. Wir

erfahren, dass die Misshelligkeiten des Eros, das Wechselspiel der Süchte und Bindungen nicht nur eine Erbschaft der Natur sind, der sich die Figuren willenlos ausliefern und durch die sich am Ende doch alles zum Besten fügt. Wir nehmen vielmehr eine Gesellschaft wahr, die aus den Fugen ist, weil ihre Gesetze die Gesetze der Natur vergewaltigen. Die Mädchen sind austauschbares Beutegut und auch, wenn die Paare wieder zusammengezaubert sind, bleibt das unguete Gefühl zurück, dass ihnen die Liebe verdorben ist. Es sind lauter marode Schiffe, die am Schluss den Eehafen ansteuern. Je weiter man sich von der Natur entfernt, desto jähler wird man von ihr überrumpelt. Das Vexierbild von Natur und Gesellschaft, die Verschränkung von Illusion und Wirklichkeit, die unheimlichen Vorgänge im Innern der Seele und ihre Spiegelungen in den schwankenden Figuren und Schatten des Waldgestrüpps werden bei Ortlepp lupenrein durchleuchtet und verdämmern nicht im Geheimnisvollen. So bot sein Text eine viel bessere Arbeitsgrundlage als Schlegel.

Eine Grundlage: die Textstruktur – Vorzug des Nachteils der heißen Nadel – ist nicht so dicht, dass man sich nur für oder gegen seine Fassung entscheiden kann. Sie ist eher *work in progress* als sakrosanktes Gebilde, sie lässt eine fruchtbare Auseinandersetzung mit ihm über Shakespeare zu, sie erweist sich als ein anpassungsfähiger Partner für die Lesart der Regie, wenn man ein eigenes Messen am Original nicht scheut.⁶ Ein Kritiker hat sich bald nach dem Erscheinen der Dramenedition Ortlepps auf dem Papier auf so etwas eingelassen, und ich gehe darauf ein, weil er uns, über ein Seitengleis, zum zentralen Problem der Eindeutschung Shakespeares hinführt. In der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* vom Februar 1841 schreibt ein C. J.:

Großes leiste der Dolmetscher, der diesen Dichter aus unserer Sprache heraus so sich wieder vernehmen lässt, als derselbe gethan haben würde, wenn er unter uns gelebt und seine wundersamen Schöpfungen in Deutscher Rede zur Anschauung gebracht hätte.

Um diesen Genius aber ganz in sich aufzunehmen und deutsch reden zu lassen, müsse man viel eigene Lebenszeit investieren, diese Zeit aber fehle den meisten zeitgenössischen Übersetzern. Ernst Ortlepp aber verdiene alle Aufmerksamkeit, weil seine komplette Übersetzung das „Gepräge der Einheit und Gleichmäßigkeit“ in sich trage. Dann aber nimmt der Rezensent Ortlepps Othello auseinander, macht Vers für Vers Gegenvorschläge und begreift sich dabei als Lektor, Mentor und sehr eigentlich als den besseren Übersetzer. Eine ganz überflüssige Fleißarbeit, Wasser ins Danaidenfass, zum Scheitern verurteilt, wollte man auf diese Weise allen 37 Dramen beizukommen suchen, nicht wert, auch nur eine Zeile zu vergleichen. Führt etwa der Weg zur vollkommenen Übersetzung nur über eine sukzessive Verringerung von Fehlern, die sich bei den Vorgängern eingeschlichen haben? Abgesehen von der Fülle an Verschlimmbesserungen, die C.

J. dem Ortlepp antut, ist die Vorstellung vom perfekt eingedeutschten Shakespeare der pure Unsinn. Es geht nicht wirklich darum, Pfusch und Mängel zu überwinden oder alles dringend anders machen zu wollen, gemäß dem Wortspiel von Karl Kraus: „Üb-Ersetzen“.

Und immer diese Entscheidung! Was will man denn? Will man eine buchstäblich korrekte, wissenschaftlich untermauerte Übersetzung? Will man einen spielbaren Theatertext? Will man in die Literaturgeschichte eingehen? Alles in einem ist unmöglich. Eine Übersetzung fürs Theater folgt den Begrenzungen und Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne. Und auch dann ist sie vor Eingriffen nicht sicher; ich kenne keinen Regisseur und keinen Dramaturgen, der nicht bei der Arbeit am Text erneut Hand anlegen, streichen und einrichten würde. Sicher ist nur der gedruckte Text, aber der ist überholbar und kann beiseitegelegt und vergessen werden.

Shakespeares Dramen sind durchsetzt von sprachlichen Elementen, vor denen es jedem Übersetzer graut. Da sind die überbordenden Wortspiele und rhetorischen Wucherungen, da findet man gockelhaftes Gespreize mit falsch verwendeten Fremdwörtern, Koloraturen der Gelehrsamkeit, eitle Geistigkeit, literarisches Varieté, in dem Shakespeare die poetischen Unarten seiner Zeit verbalbert (von Schlegel bisweilen als tief erlebte Lyrik missverstanden), die Gefechte mit Reimklängen und Wortähnlichkeiten, mit denen bis zur Albernheit gespielt wird, Homophonien, für die es keine direkten deutschen Entsprechungen gibt, die *puns* und *quibbles*, die sinnvoll nur durch Sprachspiele ersetzt werden, die dann beim Leser, Hörer, Zuschauer *mutatis mutandis* – zeit- und raumversetzt – eine vergleichbare Wirkung haben wie der lebendige Shakespeare in seiner Umgebung. Ausgangspunkt sind freilich Sinn und Wortgebrauch damaliger Zeit, die „sprachliche Ikonographie der Texte“, wie Frank Günther das nennt.

Eine wörtliche Übersetzung verpackt hier mehr als sie enthüllt. Und es gibt, manchmal mitten in tragischen Szenen, die berüchtigten Sauigeleien und Wortthureien des Briten. Ortlepp wird hier meist etwas deutlicher als Schlegel, manches überspringt auch er. Ich gebe ein Beispiel aus *Romeo und Julia*.

Mercutio sagt:

If love be blind, love cannot hit the mark.
 Now will she sit under a medlar tree
 And wish his mistress were that kind of fruit
 As maids call medlars when they laugh alone.
 O Romeo, that she were, O that she were
 An open-arse and thou a poperin pear!
 Romeo, good night. I'll to my truckle-bed.

Bei Ortlepp heißt das:

Ist Liebe blind, so trifft sie nicht ans Ziel.
 Er wird im Schatten eines Baumes weilen,
 Und wünschen, dass sie wär die reife Frucht,
 Die Mädchen, unter sich allein bescherzen.
 Romeo, gut' Nacht! Ich will zu Bette gehen.

Welche Frucht, fragt man, was für ein Baum? Dass er den Sinn durchaus fasst, nicht ganz so vorsichtig, wie der noch verhaltenere Schlegel⁷, merkt man wohl; aber wie dieser lässt er die Zeilen mit dem *open-arse* und der *poperin pear* einfach weg.

Ich halte Frank Günthers Übersetzung von 1995 dagegen:

Jetzt sitzt er unter einem Zwetschgenbaum
 Und träumt von seinem liebsten Früchtchen und
 Von dem, was Mädchen kichernd ‚Pflaume‘ nennen.
 Ach, Romeo, wär sie ein Vögelbeerbaum doch
 und du ihr Specht und hacktest froh dein Loch!
 Romeo, gut Nacht!

Soweit konnte Ortlepp damals nicht gehen, keine Chance, und auch Günther ist sein franker Umgang mit den Ausdrücken Shakespeare'scher Twens mehr als einmal um die Ohren gehauen worden.

In Kürze: Ortlepps Shakespeare ist ein Etappenziel auf dem Weg zur modernen Übersetzung, verwendbarer noch als viele spätere – von denen ihn wohl nur Karl Kraus noch wahrgenommen hat. Günther, der zahlreiche Vorgänger kennt, hat ihn offenbar nicht herangezogen. Ortlepp hat seine Übertragung nicht als dichterische Leistung veranschlagt, doch trotz der knappen Zeit und den ihr geschuldeten Flüchtigkeiten hat er dem Shakespeare ein zwar nicht bravouröses, aber auch heute noch gut lesbares Sprach- und Vergewand geschneidert.

Vers oder nicht Vers – das scheint nach Schlegel nicht mehr die Frage. Doch auch sie wird wieder aufgeworfen. Ulrich Suerbaum konstatiert einen Funktionswandel der Shakespeare-Übersetzung weg von der Stellvertretung des Originals und hin zu dessen Erschließung. Er rät allen Ernstes, nun endlich zur Verdeutschung in Prosa zurückzukehren: damit könne man dem Original am ehesten beikommen.⁸

Im Erschließen der historischen Umstände ist die Wissenschaft sehr viel weiter gediehen, und das hat seinen Niederschlag in mancher späteren Übersetzung gefunden. Dennoch setzen sich die Schwierigkeiten im Umgang mit Shakespeares Dramatik unbezwinglich fort. Ungenauigkeiten, Fehler, Miss-

verständnisse, mangelnde Bewältigung der Zielsprache und der Metrik einmal abgerechnet, auch in den besten Fällen wird nur eine Variante, eine „Lesart“, von mir aus der „heutige Shakespeare“ das Ergebnis sein, und sie wird bald mehr den historisch-kritischen oder den dichterisch-atmosphärischen oder den theaterpraktischen Belangen Rechnung tragen können. Dazwischen und im Sprachlichen selbst aber bleibt stets noch ein immenser Spielraum: für das, was man persönlichen Stil nennt.

Erst „am farbigen Abglanz haben wir das Leben“: das deutsche Leben Shakespeares in den prismatischen Brechungen der Übersetzungen, ein durch die Zeiten wanderndes, unendliches Vervielfältigungsspiel, das die ‚Wahrheit‘ des Originals zurück zu spiegeln versucht. Um alles zu bewältigen: die Versenkung in die Shakespearezeit, die Kenntnis all ihrer historischen Umstände und Hintergründe und Personen, auf die der Dichter Bezug genommen hat, die Erforschung aller sprachlichen Mittel des Umgangs, der gehobenen Konversation und des hohen Stils, der Anspielungen, der bewusst eingesetzten Anachronismen, die Verbindung zu den literarischen und historiographischen Vorbildern und die Übertragung des Gesamtwerks in eine kongeniale Gestalt – dafür fehlt es den Gelehrten an Poesie, und den Dichtern, vor allem den dramatischen, an Geduld. Shakespeare ist auch literarisches Kabarett, und was diesem Meister der Sprache und Mann seiner Gegenwart leicht aus der Feder floss, mutet im zeitlich weiten Abstand dem Übersetzer oft intellektuelle detektivische Höchstleistungen zu, hernach auch noch den Sprung aus dem Schürfen und Deuten heraus in den heute adäquaten Ausdruck – mit allem Shakespeare’schen Übermut, ohne dass der Sinn des Originals verloren gehe. Und dann hat er sich Tag und Nacht gewälzt, um dem Undurchführbaren eine Gasse zu bahnen, hat eine witzige, reimbare, gefolgstreue und dennoch heutigem Geschmack und Verständnis gemäße Lösung gefunden. Und am anderen Morgen geht der Regisseur daher, findet die Szene zu lang und streicht ihm die Passage. Ohnehin: nicht alles, was zu Papier gebracht wird, passt auf die Bühne. Manches, was die Vielschichtigkeit eines Textes aufdröselte, gehört in die Fußnoten. Vielleicht ist es möglich, sämtliche, auch die versteckten Hinweise auf Sinn und Situation, Szene und Figurencharakteristik, kurz, alle Bedeutungsschichten zu ermitteln; das ist zumindest idealiter das Ziel des Dramaturgen – in einer Aufführung wird es wieder verschlungen: Da gibt es keine Erklärungen und Anmerkungen mehr. Manches wird vielleicht spürbar und sichtbar werden, vielleicht sogar durchs Spiel deutlicher als durch den Text, aber auf mehr als eine ‚Lesart‘ kann eine Inszenierung sich kaum einlassen, ohne zu zerfasern.

Was darf, soll, muss der Übersetzer weitergeben? Gehe ich vom gedruckten Werk aus, so leuchtet mir am ehesten die Weise ein, auf die Frank Günther, der bedeutendste heutige Shakespeare-Übersetzer, verfährt: Er liefert, mittlerweile

komplett, Dichtertext, Essay, Erläuterung. Mehr kann man nicht an die Hand geben. Günthers Beschäftigung mit Shakespeare hat sich über viele Jahrzehnte erstreckt; er verbindet in Personalunion die Kompetenzen eines Dolmetschers, Wissenschaftlers und Regisseurs. Aber auch eines Autors, eines Nachdichters. Die Freiheiten, die er sich – stets auf der Grundlage genauester Recherchen – herausnimmt, geben seiner Übersetzung wiederum ein sehr persönliches Gesicht. Sie ist heute wohl die einzige wirkliche Alternative zum Schlegel-Kanon; doch gerade wegen ihrer erheblichen Eigenqualität ist mit ihr nicht das letzte Wort gesprochen, wenn's um den „deutschen Shakespeare“ geht.

Anmerkungen

- * Vortrag zum Shakespeare-Jahr, gehalten in der Lippischen Landesbibliothek Detmold am 3. April 2014. Eine frühere Fassung wurde abgedruckt unter dem Titel: Vom eingedeutschten Shakespeare. Ernst Ortlepps Zwischenposition. In: Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen 22 (2014), H. 1, S. 29-37.
- 1 Im Vortrag folgten hier Hinweise auf die damals greifbaren englischen Shakespeare-Editionen.
- 2 Hier folgten Hinweise auf Friedrich Ludwig Schröders *Hamlet*-Bearbeitung.
- 3 Vgl. Angela Hünig: Übersetzung im Schatten des Kanons. Diss. Erfurt 1999.
- 4 Shakespears dramatische Werke, übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda. 19 Bände (37 Dramen). Leipzig 1825/26. Wohl ein Sohn des böhmischen Komponisten Georg Anton Benda (1722-1795); sein Übersetzungswerk reicht weder an die Vorgänger noch an Ortlepp heran.
- 5 *Othello*, I, 2: Jago zu Othello: „Though of the trade of war I have slane men, / Yet do I hold it very stuff o'th' conscience / To do no contrived murder: I lack iniquity / Sometimes to do me service. Nine or ten times / I had thought t'have yerked him here under the ribs“ – heißt bei Tieck „Im Kriegshandwerk schlug ich manchen tot; / doch halt ich's für Gewissenssach und Sünde, / Mit Vorsatz morden; traun, mir fehlt's an Bosheit, / Und oft zu meinem Schaden. Zwanzigmal / Dacht ich, ihm mit ‚nem Rippenstoß zu dienen“ und bei Ortlepp: „Erschlug ich auch im Kriege Menschen schon, / So sträubt sich doch mein innerstes Gewissen / Vor überlegtem Mord. Mehr Bosheit wär mir manchmal dienlich. Wohl auf zehnmal schon / Gedacht' ich in die Rippen ihn zu stoßen.“
- 6 In dieser Passage bin ich meinen *Fußnoten zu Ernst Ortlepps Sommernachtstraum*-Übersetzung gefolgt, vorgetragen auf dem Ortlepp-Kolloquium 2007 und abgedruckt in: Das Lied trägt in sich selbst den Lohn. Ernst Ortlepps Gedichte (Schriften der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft zu Zeitz, Nr. 4). Halle 2009, S. 73-80.
- 7 Schlegel hat sich sehr in seinen ‚romantischen‘ Shakespeare vertieft – keineswegs nur im landläufigen Sinn. Romantische Kunst „gefällt sich“ laut Schlegel „in unauflöslchen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst

und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Kunst, verschmilzt sie auf das innigste miteinander.“ Dennoch aber hebt er als ganz Besonderes seine „Süßigkeit“ hervor, „die verkannteste unter seinen Eigenschaften.“ So sehr er Shakespeare auch gegen „ängstliche Splitterrichterei, die in jedem dreisten Scherz eine Sünde wittert“, verteidigt, in *Romeo und Julia* ist er auf der „Süßigkeit“ ausgeglitten – und seine eigene Sittlichkeit war wohl erschrocken angesichts einiger Rüpeleien in diesem „Gemälde der Liebe und ihrer beklagenswerten Schicksale in einer Welt, deren Atmosphäre zu rauh für diese zarteste Blüte des menschlichen Daseins ist.“ Wie so oft liegen bei Shakespeare auch in diesem Stück Spott und Parodie auf der Lauer, und gerade da, wo Schlegel auf reinste, süßeste Poesie erkannt hat.

- 8 Der deutsche Shakespeare. In: Shakespeare. Eine Einführung. Hrsg. von Kenneth Muir und Samuel Schoenbaum. Stuttgart 1972, S. 259-274.

Schwäbische Tugenden

Dem Stuttgarter Freiligrath-Freund Manfred Walz

Schwäbische Tugenden haben nicht erst seit Überwindung der Finanzkrise oder nach dem Gewinn der Fußball-Weltmeisterschaft in Brasilien Hochkonjunktur. Die Väter und Mütter des Erfolgs liegen seit je her in der ausgewogenen Mischung von Sparsamkeit (heute eher Effektivität genannt), Fleiß (Recherche und regelmäßige Arbeit) und Bescheidenheit (Markt- und Produktanalyse), und das ist ein Vorbild für jede Welt und weit mehr als nur „schaffen, sparen, putzen“.

So wundert es nicht, dass auch in einer literarischen Gesellschaft eine schwäbische Komponente gute Wirkung erzielen kann. Diese hat in der Grabbe-Gesellschaft seit vielen Jahren einen unverwechselbaren Namen: Manfred Walz. Der Stuttgarter Pensionär liefert den Freunden der Gesellschaft konstant Wertvolles und Beziehungsreiches zum weiten Themenfeld Ferdinand Freiligrath.

Wenn Heinrich Heine in seinem *Schwabenspiegel*¹ noch recht derb auf die schwäbischen Dichter und Landsleute dreinschlägt, so gelingt es Manfred Walz mit Fleiß und Bescheidenheit etwas Licht in die vielfältigen Beziehungspunkte des berühmt berüchtigten schwäbischen Dichterdickichtes zu bringen. Entscheidend und zielführend ist dabei seine Perspektive auf den westfälischen Exilanten Ferdinand Freiligrath. Sie erbringt viele ungeahnt lesenswerte Fundstücke zu Friedrich Hölderlin, Ludwig Uhland oder Justinus Kerner und anderen Dichtergestalten des 19. Jahrhunderts.

So erscheinen – neben zahlreichen Studien im Jahrbuch – in schwäbischer sparsamer Bescheidenheit im Selbstverlag von Manfred Walz in Stuttgart Publikationen, die in der Geschäftsstelle der Grabbe-Gesellschaft archiviert werden. Im letzten Jahr 2013 sind zu nennen:

Die Familie Freiligrath und die Familie Karl Mayers. 36 S.

Freiligrathgedichte im Hochverratsprozess von 1872 gegen Liebknecht, Bebel und Hepner. Zum 100. Todestag August Bebels am 13. August 2013. 42 S.

Sine ira oder ça ira? Ferdinand Freiligrath und das Kernerhaus in Weinsberg. 22 S. und Anhang.

Zwei Fundstücke zu Ferdinand Freiligrath bei Johannes Scherr (1817-1886). 9 S.

Wer ihn einmal gehen durfte, den Literarischen Spaziergang durch das alte Cannstatt, wird voll Dankbarkeit auf den Glücksfall blicken, dass ein Schwabe alle verfügbaren Informationen selbstlos zusammengetragen und seit 2001 in schriftlicher Form verfügbar gemacht hat: Manfred Walz.

Wenn es um die Recherche bei Gesinnungsgenossen Ferdinand Freiligraths geht, so hat Manfred Walz wichtiges Material zusammengetragen und als Jahressgaben der Gesellschaft übergeben:

Ferdinand Freiligrath und Ludwig Walsrode. Stuttgart 2010. 33 S.

Caroline und Wilhelm Schulz, die Züricher Freunde Georg Büchners, Georg Herweghs und Ferdinand Freiligraths. Stuttgart 2013. 33 S.

Weitere Wertsachen sind die seit 1998 stetig anwachsende Sammlung in Zusammenarbeit mit Hartmut Gürtler und Christiane Wust mit Dokumenten aus dem Nachlass von Wolfgang Freiligrath (1847-1936). Dafür kann man dem wackeren Schwaben nicht genug danken, bleibt so die Verbindung zu den Nachfahren des Dichters erhalten.

Die schönste Krone gebührt ihm allerdings für die 2011 entstandene Sammlung von Gedichten, die an Ferdinand Freiligrath gerichtet sind. Auf 160 Seiten geht Manfred Walz noch über die exzellente Arbeit von Ernst Fleischhack hinaus, denn hier versammeln sich die meisten von Bewunderern und Gegnern gleichermaßen verfassten literarischen Denkmäler, die einen besonderen Blick auf den Detmolder Dichter ermöglichen.

Das Ganzhorn-Projekt² schließlich war ein echtes Wagnis, wurde aber auch mit schwäbischen Tugenden gemeistert. Bei einer umfänglichen Biographie des ehemaligen Neckarsulmer Oberamtsrichters Wilhelm Ganzhorn arbeitete Manfred Walz mit Ganzhorns Urenkel Jürg Arnold zusammen und veröffentlichte den Briefwechsel und die Freundschaftsgedichte Freiligraths zwischen 1840 und 1880.

Die Grabbe-Gesellschaft weiß, was sie an ihrem Schwaben hat und sagt ihm auf diesem Wege von Herzen Dank für diese Höchstleistungen.

Hans Hermann Jansen

Anmerkungen

- 1 Heinrich Heine: Der Schwabenspiegel. In: Jahrbuch der Literatur. Bd. 1. Hamburg 1839.
- 2 Care Dietwalde! Ferdinand Freiligrath und Wilhelm Ganzhorn. Briefwechsel und Freundschaftsgedichte 1840 bis 1880. Bearb. von Manfred Walz und Jürg Arnold. Stuttgart 2009.

Volker Klotz, Andreas Mahler, Roland Müller, Wolfram Nitsch, Hanspeter Plocher: *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt/M. 2013.

In einem seiner letzten Bücher hatte Volker Klotz Christian Dietrich Grabbe als „Radikaldramatiker“ interpretiert, der in seinen Stücken eine „Dramaturgie des Plus Ultra“ verwirklichte. Dabei wurde auch *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* als innovative Leistung in der Geschichte der deutschen Komödie gewürdigt.¹ Es war also durchaus zu erwarten, dass in dem umfangreichen Kollektivwerk (816 Seiten) zur Geschichte dieses dramatischen Genres Grabbes Lustspiele, womöglich unter Einschluss des *Cid*², vorgestellt würden oder mindestens irgendwie aufschienen. Doch mitnichten. Der Name Grabbe erscheint selbst im Register kein einziges Mal, obwohl Volker Klotz in mehreren früheren Publikationen immer wieder den außergewöhnlichen geschichtlichen Rang des Dramatikers hervorgehoben hatte.

Die Ursache für die vollständige Ausblendung Grabbes – übrigens auch der Romantik und Georg Büchners – mag wohl im „Produktionsablauf“ (S. 800) der Bände von Volker Klotz begründet sein und nicht in der unstrittigen Annahme, dass in der deutschen Literatur die Komödie im Vergleich zu anderen nationalen Traditionen schwach ausgebildet sei (vgl. *Verzögerte Komödie auf Deutsch und auf Russisch*, S. 393-399: *Deutsche Verspätungen*, Andreas Gryphius und Christian Fürchtegott Gellert „am Theater vorbeigeschrieben“, S. 396). Umso sinnvoller wäre es gewesen, den gegen die Aufklärung (Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, S. 399-412) und Klassik (kein Beispiel) gerichteten Paradigmenwechsel in der volkstheatralischen romantischen Komödie, vor allem bei Ludwig Tieck, dessen *Gestiefelter Kater* immerhin einmal genannt wird (S. 174), und die geistigen und ästhetischen Rezeptionsprozesse bei Grabbe und Büchner wenigstens in einem der Intermezzi von Volker Klotz zu kennzeichnen. Freilich allerdings nur dann, wenn die Prämisse akzeptiert würde, dass diese Transformationen und der damit verbundene dramaturgische Neuansatz eine bemerkenswerte „Etappe“ in der Geschichte des Genres markierte. Denn eine Geschichte der Komödie von der Antike bis zum 21. Jahrhundert, von Aristophanes' *Der Frieden* (421 v.u.Z.) bis zu Peter Hacks *Moritz Tassow* (1965) und Yasmina Rezas *Der Gott des Gemetzels* (2006), ist nur dann plausibel, wenn „einzelne Stücke der wichtigsten Autoren und Epochen“ (Klappentext) zeitlich und räumlich exemplarisch wahrgenommen und behandelt werden. Ein „lückenloses Kontinuum“ (S. 10) der internationalen Literatur- und Theatergeschichte wäre ohnehin nicht zu erreichen. Bei der eingestandenen „Flurbereinigung“ (S. 13) im Material fällt allerdings leider auch Grabbe zum Opfer.

Dieses – aufs Ganze gesehen, nur gering zu veranschlagende – Defizit aus der Perspektive einer nationalgeschichtlichen Epoche sollte indessen den außer-

ordentlichen Gewinn des Buchs nicht schmälern. Die fünf Autoren, darunter ein Anglist (Mahler) und zwei Romanisten (Nitsch, Plocher), charakterisieren, Klotz' theatralischer, gegen „philologisch und nationalliterarisch eingeengte akademische Abhandlungen“ (S. 797) gerichteter Konzeption weitgehend folgend, über 50 Komödien überzeugend als *Theaterstücke*, als sprachliche, mimische und gestische Realisationen des Komischen, des Lachens auf der Bühne in der Dialektik von „Erlachen und Verlachen“. (S. 27) Die theoretische Grundlage dafür bilden drei sehr verschiedene Texte: Lodovico Castelvetro kommentierte Übersetzung der *Poetik* des Aristoteles (1570), Henri Bergsons *Das Lachen* (1900) und Michail Bachtins *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (1965).

Volker Klotz und seiner Mitautoren *Komödie* ist ein wissenschaftliches Handbuch, das über die „spielbare, oft gespielte *Bühnendichtung*“ (S. 797) der europäischen Literatur verlässlich und umfassend informiert und dabei auch heute weniger gespielte Stücke einbezieht, wie z.B. August von Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter* (1802), Franz und Paul von Schönthans *Der Raub der Sabinerinnen* (1884) oder, um nur ein fremdsprachliches Beispiel zu nennen, das Lustspiel *Der verlorene Brief* (1884) des rumänischen Autors Ion Luca Caragiale.

Der „Hauptautor“ Klotz vermerkt am Ende, dass es sich bei acht von einunddreißig der von ihm verfassten Kapitel um „Eigenplünderung aus Notwehr“ handele, d.h. um Texte, die, „meist nur bruchstückhaft und verändert“, auf frühere Publikationen ‚zurückgreifen‘ (S. 800). Dagegen ist sicher nichts einzuwenden. Schade ist nur, dass – was die deutsche Dramatik betrifft – nur die Texte zu Kleists *Der zerbrochne Krug* und Sternheims *Die Hose* wiederaufgenommen wurden und eben nicht der zu Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* aus der *Radikaldramatik*.³

Lothar Ehrlich

Anmerkungen

- 1 Volker Klotz: *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*. 2., ergänzte Auflage. Bielefeld 2010. Vgl. Lothar Ehrlich: *Neuere Forschungen zu Grabbes Dramen- und Theaterästhetik*. In: *Grabbe-Jahrbuch* 30/31 (2011/12), S. 275-296, hier S. 275-277. Weitere Publikationen von Volker Klotz zu Grabbe vgl. ebd., Anm. 13.
- 2 Vgl. Christian Dietrich Grabbe: *Der Cid. Große Oper in 2 – 5 Akten. Text – Materialien – Analysen*. In Verbindung mit Maria Pormann und Kurt Jauslin hrsg. von Detlev Kopp. Bielefeld 2009.
- 3 Volker Klotz: *Radikaldramatik* (Anm. 1), S. 166-183.

Meike Wagner (Hrsg.): *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert* (Vormärz-Studien, 29). Bielefeld 2014.

Der Band versammelt überarbeitete Beiträge einer interdisziplinären Tagung, die 2011 am Center for Advanced Studies der Ludwig-Maximilians-Universität München unter der Leitung der Herausgeberin stattfand. Er erscheint zum 20. Jubiläum des Forum Vormärz Forschung, etwa zeitgleich mit seinem Jahrbuch für 2013.¹ In ihm legt Detlev Kopp eine – allzu bescheidene – „kleine Zwischenbilanz“ der überaus verdienstvollen wissenschaftlichen Tagungs- und Publikationsstätigkeit dieser literarischen Vereinigung vor, die als maßgeblicher Initiator und als Zentrum der internationalen Vormärzforschung gelten darf.²

Die Publikation *Agenten der Öffentlichkeit* beabsichtigt, „interdisziplinäre Perspektiven auf die theatralen, literarischen und publizistischen Transformationen des politischen und literarischen Kommunikationsfeldes im frühen 19. Jahrhundert“ (S. 7) zu analysieren und stellt insofern eine Korrespondenz zu einem Jahrbuch des Forum Vormärz Forschung zu den *Theaterverhältnisse[n] im Vormärz* (2001) her, an das eigens zu erinnern ist.³ Die Herausgeber dieses Studienbandes gingen davon aus, dass Grabbes und Büchners „innovative moderne Dramatik“ den zeitgenössischen „miserablen Theaterverhältnissen“⁴ schroff gegenüberstand, was ihre öffentliche Wirkung zunächst gänzlich ausschloss. Sie definierten das Theater im Vormärz „als Zentrum höfischer und bürgerlich-städtischer Öffentlichkeit mit seiner Repräsentations-, Unterhaltungs- und Bildungsfunktion“.⁵ Für die Verwirklichung dieser kulturellen Strategien sowohl der Hof- als auch der Stadttheater waren Grabbes Dramen völlig ungeeignet und wurden daher nicht aufgeführt. Den Befund bestätigten die Studien des Bandes, der „verschiedenartige Blickwinkel, Fragestellungen und Teilaspekte der Theaterverhältnisse im Vormärz“⁶ thematisierte, ohne sie jedoch auf das entstehende moderne gesellschaftliche Spannungsfeld von Politik, Theater, Öffentlichkeit und Medien (Presse) zu fokussieren. Das geschieht nun in den *Agenten der Öffentlichkeit*.

Ihre theaterhistoriographischen Forschungsintentionen hat die Herausgeberin Meike Wagner nicht nur in ihrer Einleitung skizziert, sondern in ihrer gerade erschienenen Habilitationsschrift systematisch und historisch umfassend entfaltet, auf die nur kurz im Hinblick auf die Situierung bzw. eigentlich Nichtsituierung von Grabbes Theaterstücken auf den öffentlichen „Schauplätzen bürgerlicher Medienpraxis“ im Vormärz eingegangen werden kann.⁷

In den beiden Publikationen kommen Grabbes Werke freilich nicht vor, können nicht vorkommen, weil sie in der Öffentlichkeit des Theaters der Epoche keine Rolle gespielt haben. Allerdings ist zu bedenken, dass Grabbe in den literarische Zeitschriften nach dem Druck der *Dramatischen Dichtungen. Nebst einer*

Abhandlung über die Shakspearo[!]-Manie (1827) häufig auftrat, er also in der journalistischen Öffentlichkeit des Vormärz durchaus präsent war.⁸ Die anhaltende Rezeption der Werke in der Publizistik verweist auf den neuralgischen Punkt von Grabbes Wirkungslosigkeit auf dem zeitgenössischen Theater. Und insofern vermag eine Analyse der Öffentlichkeit und ihrer „Agenten“ in Theater und Medien im Vormärz die Gründe darzulegen, warum Grabbes Werke im Unterschied zu anderen Dramatikern nicht Gegenstand von Auseinandersetzungen zwischen der Politik, den Theatern und der Presse waren. Sie blieben von vornherein aus der Institution Theater ausgeschlossen, so dass „das Spannungsverhältnis zwischen historischen Akteuren und den diskursiven Setzungen von Politiken der Öffentlichkeit“⁹ an seiner Person und seinem Werk nicht darstellbar ist. In diesem Sinne konnte Grabbe eben nicht als zeitgenössischer „Agent der Öffentlichkeit“ wirken. Aber das gilt nur für das dramatische Werk, denn als journalistischer Akteur (als Rezensent) trat der auf dem zeitgenössischen Theater – bis auf die Uraufführung von *Don Juan und Faust* 1829 am Detmolder Hoftheater – verhinderte Dramatiker 1835/1836 in Düsseldorf offensiv hervor – unter anderem mit der kritischen Abhandlung *Das Theater zu Düsseldorf mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne* und mit 36 Besprechungen im *Düsseldorfer Fremdenblatt* von Inszenierungen auf der „Musterbühne“ Karl Immermanns.¹⁰ Immerhin handelt es sich hierbei um einen der seltenen Versuche in der Vormärz-Epoche, ein bürgerliches deutsches Nationaltheater zu schaffen.

Die Aufsätze des Bandes *Agenten der Öffentlichkeit* – sie verstehen sich zugleich als „Diskussionsangebot für medienhistorische Perspektiven zur Öffentlichkeits-Forschung des 19. Jahrhunderts“ (S. 25) und lösen insofern den eingangs gesteckten weiten Rahmen ein – sind drei übergreifenden Aspekten zugeordnet: (1.) *Politisches Agens und Literatur*, (2.) *Theatrales Agieren, politisches Agieren* und (3.) *Öffentlichkeit und journalistische Agenten*.

In einer Besprechung im Grabbe-Jahrbuch sei es erlaubt, vor allem jene Studien hervorzuheben, die – über den geschichtlichen Horizont hinausgehend – unmittelbar oder mittelbar Einsichten in das Verhältnis des Dramatikers Grabbe zum Theater und zu den Medien im Vormärz erbringen oder bei weiterer Reflexion ermöglichen.

Norbert Otto Ekes Studie *„Man kann auch auf die Deutschen nicht wirken, wenn sie in Schauspielhäusern sitzen.“ Mediale Konstellierungen von Öffentlichkeit im Zeitalter der Revolutionen* eröffnet die Reihe der Beiträge und schafft die Grundlage für die folgenden Untersuchungen zu einzelnen Aspekten der Problemstellung, indem er in Auseinandersetzung mit der Kunstautonomie von Klassik und Romantik die verschiedenen öffentlichen Strategien der Literatur des Vormärz von Heinrich Heine bis zum Jungen Deutschland und zu Robert Prutz und schließlich des Theaters (*Theater als Forum der Öffentlichkeit*)

differenziert analysiert: wiederum Prutz, dann Heinrich Theodor Rötcher und jungdeutsche Dramatiker. Am Ende wendet er sich dem Verhältnis von *Bild und Schrift* in der politischen Karikatur zu (Höhepunkt: Adolf Glaßbrenners *Berlin wie es ist – und trinkt* von 1848). In den angesprochenen Gattungen und Genres gelingt es dem Autor, die widerspruchsvollen Bestrebungen nach Öffentlichkeit als konstituierendes Moment der verschiedenen vormärzlichen Programmatiken deutlich herauszuarbeiten.

Christopher Balme behandelt die *Begründung der Meinungs- und Redefreiheit im Vormärz im Spiegel der Antiken-Rezeption*; Christian Sinn entdeckt in *Erzählte Öffentlichkeit. Zur (vor)aufklärerischen Vorgeschichte des modernen Kommunikationskonzepts* solche, auch umgewertete, Vorstufen einerseits in Heines *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski*, bei Gottfried Keller und Wilhelm Raabe und andererseits bei Christoph Martin Wieland und weiteren klassischen Autoren.

Dem unterschiedlichen Verhalten des Publikums im Theater um 1800 und im Vormärz widmet sich Jan Lazardzig in dem politisch-soziologischen Beitrag *Ruhe oder Stille? Anmerkungen zu einer „Polizey für das Geräusch“* (1810). Während um die Jahrhundertwende „das ästhetische Regime des Theaters mit dem Präventionsregime der Polizei nahezu deckungsgleich“ (S. 111) und „Ruhe und Ordnung im Publikum“ (S. 110) das erklärte Ziel auch des Theaters überhaupt sei, entwirft Ludwig Tieck in *Der Gestiefelte Kater* (1797) die Konzeption eines modernen, wahrhaft öffentlichen und aktiven Publikumsverhaltens, das sich von dem „polizeilichen Ordnungsbegehren“ (S. 116) entschieden abhebt. An dem Beispiel wird besonders einsichtig, dass die Herausgeberin im Buchtitel zutreffend die Formulierung „im frühen 19. Jahrhundert“ benutzt und nicht „im Vormärz“, zumal die spätere „vormärzliche“ Öffentlichkeit bereits ein frühromantischer Dichter ästhetisch – aber noch nicht politisch – antizipierte. Dass die Komödie Tiecks erst 1844 uraufgeführt wurde, verweist im Übrigen darauf, dass auch sie in der Theaterpraxis ihre öffentliche Wirkung erst viel später entfalten konnte. In diesem Zusammenhang wäre es wünschenswert gewesen, wenn Grabbes Lustspiele *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822, UA 1876) und *Cid* (1835, UA 2002), die an die romantische Tradition der Literaturkomödie anknüpfen, Erwähnung und gar Erörterung gefunden hätten, denn erst sie repräsentieren, und zwar in radikaler ästhetischer Ausprägung, das vormärzliche Theater.

Wolf-Dieter Ernsts Studie *Nationalerziehung und Öffentlichkeit* würdigt die Bemühungen um die Etablierung einer staatlichen Schauspielschule als nationaler Bildungsinstitution in der Zeit vor und während der Revolution von 1848 als ein innovativ angelegtes organisatorisches Projekt.

Anhand der aufsehenerregenden Ermordung des damals viel gespielten und äußerst wirksamen Theaterautors August von Kotzebue durch den Jenaer

Studenten Karl Ludwig Sand 1819 in Mannheim reflektiert Kati Röttger die *Theatralität der Öffentlichkeit zwischen moralischer Bühne und politischer Gewalt*. Dabei problematisiert er die Frage nach den „Agenten der Öffentlichkeit“ im Sinne von Meike Wagners Annahme, dass zu dieser Zeit noch nicht von „einer Praxis des Öffentlichen als Leitmodell“ (S. 143) gesprochen werden könne. Infolgedessen sind für ihn „Öffentlichkeit und Attentat [...] interagierende Bestandteile eines mannigfaltigen und heterogenen Netzes“, in dem – nach Michel Foucault – nicht nur einzelne „Agenten“, sondern komplexe „Interaktionsbeziehungen“ bestimmend seien (S. 143).

Der Autor spricht von „prekäre[r] Öffentlichkeit“ (S. 147), „konkurrierenden Öffentlichkeiten“ (S. 150ff.) und „Krise der Öffentlichkeit“ (S. 167), in denen sich sowohl der Dramatiker Kotzebue als auch der politische Attentäter Sand bewege, was in einer „Theatralität der Öffentlichkeit“ (S. 155) kulminiere. In der Ermordung Kotzebues durch Sand legt Röttger die politischen, ethischen und theaterästhetischen Motive und Argumente frei, die das Verhältnis des Burschenschaftlers zum Repräsentanten der Restaurationsepoche als öffentliches theatralisches Ereignis bestimmten. In der Entdeckung der widerspruchreichen, sich überlagerten Momente öffentlichen Redens und Handelns von beiden „Agenten“ liegt der besondere Gewinn der Studie, die am Ende – im kritischen Vergleich mit Schillers Dramatik, nicht nur unter dem Aspekt des Tyrannenmordes – eine der deutschen Öffentlichkeit im Grunde entsprechende Charakterisierung des Dramatikers Kotzebue durch Friedrich Nietzsche erinnert.

Der 3. Teil (*Öffentlichkeit und journalistische Agenten*) bietet zunächst Abhandlungen zur Zensur und literarischen Öffentlichkeit in zwei deutschen Staaten: Karen Hagemann schreibt über *Literaturmarkt, Zensur und Meinungsmobilisierung. Die politische Presse Preußens zur Zeit der Napoleonischen Kriege*; Hannelore Putz über *Erfolgreiche Proteste. Die Zensurverordnung König Ludwigs I. von Bayern und ihr Scheitern*.

Es folgt ein überarbeitetes Kapitel aus der Habilitationsschrift der Herausgeberin Meike Wagner. An einem *Zeitungskrieg und Theaterskandal* untersucht sie *Konkurrierende Öffentlichkeiten im Berlin der 1820er Jahre*. Im Zentrum stehen dabei die Kämpfe um Moritz Gottlieb Saphir (1795-1853) und seine Theaterkritiken in der *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit* (1826-1829) und im *Berliner Courier. Ein Morgenblatt für Theater, Mode, Eleganz, Stadtleben u. Localität* (1827-1830). Während der Generalintendant der Königlichen Schauspiele seit 1815, Carl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl, lange Zeit eine strenge Zensur der Theaterkritik durchsetzte, entwickelte sich durch das Agieren von Saphir, den die Autorin als einen „neuen Intellektuellen und postaufklärerischen Journalisten“ (S. 236) würdigt, eine dezidiert kritische Öffentlichkeit des Theaters und der Presse. Nach Kämpfen für die Pressefreiheit

und die mediale Resonanz des Theaters wurde er 1829 aus Preußen ausgewiesen. Interessant wäre eine Untersuchung der „konkurrierenden Öffentlichkeiten“ in Düsseldorf in den Jahren 1835/1836, als Grabbe hier theaterkritisch wirkte.

Abgeschlossen wird der Band mit einem Aufsatz von Julia Stenzel, die an einem dramatischen Werk exemplarisch das Verhältnis der „konkurrierenden Öffentlichkeiten“ untersucht: *Die aristophanischen „Frösche“ zwischen literarischer und politischer Öffentlichkeit*. Gegenstand ist die Adaption der berühmten attischen Komödie in dem Theaterstück *Die modernen Frösche* von Philander von Sittewald d. J. (1829). Die Parodie sei „eine Übertragung der aristophanischen Komödie auf das Theaterwesen des 19. Jahrhunderts, konkret: auf die Theatersituation in Berlin Ende der 1820er Jahre“ (S. 253). Insofern korrespondiert die Studie mit dem Aufsatz über Saphir, wobei Julia Stenzel vor allem die zeitgenössische Dramatik (einerseits den Erfolgsautor Ernst von Raupach, andererseits Albert Dulk, 1848 Verfasser der „politischen Komödie“ *Die Wände*) und die Entwicklung des Theaters „von der moralischen zur politischen Anstalt“, zur bürgerlichen Öffentlichkeit des Theaters und der Medien (S. 262ff.) erörtert.

Die von Meike Wagner herausgegebenen Studien zu *Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert* dürften der Grabbe-Forschung im Hinblick auf die weitgehend ausgebliebenen interaktiven Beziehungen zwischen Staat, Gesellschaft, Theater, Presse und Autor wichtige Impulse vermitteln. Die Ignoranz von Grabbes Stücken im zeitgenössischen Theater lässt sich durch die dargestellten und reflektierten traditionellen sowie zunehmend modernen öffentlichen Faktoren und medialen Konstellationen nun plausibel erklären.

Lothar Ehrlich

Anmerkungen

- 1 Jutta Nickel (Hrsg.): Geld und Ökonomie im Vormärz (Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 19 [2013]). Bielefeld 2014.
- 2 Detlev Kopp: 20 Jahre Forum Vormärz Forschung – eine kleine Zwischenbilanz. Ebd., S. 325-327. Eine ausführliche Würdigung der in den vergangenen beiden Jahrzehnten regelmäßig vorgelegten Jahrbücher und Studienbände – es sind insgesamt weit über fünfzig – wäre wünschenswert, ist hier aber nicht zu leisten. Jedenfalls gebührt dem Forum Vormärz Forschung und dem Aisthesis Verlag dafür größte Anerkennung.
- 3 Maria Pörrmann, Florian Vaßen (Hrsg.): Theaterverhältnisse im Vormärz (Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 7 [2001]). Bielefeld 2002. Vgl. auch Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag (Vormärz-Studien, 7). Bielefeld 2001; bes. Florian Vaßen: Theatralität

- und Szenisches Lesen. Grabbes Theatertexte im Theatralitätsgefüge seiner Zeit, S. 263-281.
- 4 Theaterverhältnisse (Anm. 3), S. 13.
- 5 Ebd., S. 16.
- 6 Ebd., S. 23.
- 7 Meike Wagner: Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis (Deutsche Literatur. Studien und Quellen. Hrsg. von Beate Kellner und Claudia Stockinger, 11). Berlin 2013 (Habilitationsschrift München 2011). Die methodisch und substantiell innovative Abhandlung verdient größte Beachtung nicht nur in der Theater-, sondern auch in der Kulturwissenschaft, weil sie moderne Diskurse (zumal von Jürgen Habermas und Niklas Luhmann) kritisch miteinander verbindet und dadurch tiefgreifende und weitreichende Erkenntnisse über die Entstehung und Ausbreitung medialer politischer und kultureller Strukturen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt. Da die Herausbildung des „Theaters als *modernes politisches Medium*“ und überhaupt die „medialen Revolutionen“ (S. 18) der Zeit die entscheidenden Kriterien für die Definition einer Epoche „Vormärz“ bilden, bleiben allerdings ihre geschichtlich konkreten politischen, sozialen, weltanschaulichen und mentalen Inhalte gelegentlich unterbelichtet. Die zeitliche Bestimmung der Epoche ist dabei schwankend: Neben „Vormärz“ ist vom „frühen“ 19. Jahrhundert, von „1800 bis 1850“, vom „ersten Drittel“, von der „ersten Hälfte“ des 19. Jahrhunderts etc. die Rede. Das dürfte für das Verständnis der Zeit zwischen 1800 und 1850 nicht unerheblich sein, denn schließlich gibt es nach der Jahrhundertwende in Drama und Theater noch die Weimarer Klassik, die Romantik und andere dramatische und theatralische Konzepte. Und was die Wahrnehmung dieses halben Jahrhunderts im Hinblick auf die produzierte Dramatik betrifft, so sollte eine „erweiterte Perspektive“, die das Theater des Vormärz als „mediales Ereignis und Form“ begreift (S. 14), nicht dazu führen, dass sie aus dem Darstellungshorizont vollständig herausfällt. Sowohl die aufgeführte traditionelle Theaterliteratur von Lessing bis Schiller und Goethe als auch die nicht aufgeführte avantgardistische von Kleist bis zu Grabbe und Büchner etc. sollten nicht vollständig ausgeblendet werden, auch bei berechtigter Polemik gegen eine „werk- und aufführungsfokussierte Theaterhistoriographie“ (S. 15).
- 8 Vgl. Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1958-1966. Die *Dramatischen Dichtungen* (1827) und der als nächstes erschienene *Don Juan und Faust* (1829) wurden immerhin jeweils ca. 20 Mal, mitunter sehr ausführlich, besprochen.
- 9 Meike Wagner (Hrsg.): Agenten der Öffentlichkeit. Theater und Medien im frühen 19. Jahrhundert (Vormärz-Studien, 29). Bielefeld 2014, S. 22. Künftige Nachweise, indem im fortlaufenden Text nach dem Zitat die Seitenangaben in Klammern angegeben werden.
- 10 Vgl. IV, 121-219. Daneben finden sich neun *Aufsätze über Detmold und sein Theater*, die zwischen 1827 und 1829 in deutschen Zeitschriften erschienen. Vgl. ebd., 57-90.

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2013 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 14.7.2014.

Zu Leben und Werk

1. **Schneider, Wolfgang:** Gescheiterte Wahrheitssuche [Elektronische Ressource] : zum Gedenken an Chr. D. Grabbe anlässlich seines 175. Geburtstages. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 13.12.1976. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19761213-0-4-144-0&highlight=Grabbe%7C1976>
2. **Schumacher, Ernst:** Hoffnung und Schwäche [Elektronische Ressource] : zum 175. Geburtstag von Christian Dietrich Grabbe. – In: Berliner Zeitung. – Berlin. – 10.12.1976. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19761210-0-6-39-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe%7C1976>
3. **Widdel, Wolfgang:** Einer der großen Einsamen [Elektronische Ressource] : vor 150 Jahren starb Christian Dietrich Grabbe. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 15.09.1986. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19860915-0-4-44-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe%7C1986>
4. **Plachta, Bodo:** Dichtershäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. – Stuttgart : Reclam, 2011
-Rez.: [Interview von] Marc Reichwein mit Bodo Plachta u.d.T.: „Hier kann man sich am Genius loci berauschen“. – In: Die Welt. – Berlin. – 28.01.2012. – URL: http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13838272/Hier-kann-man-sich-am-Genius-loci-berauschen.html. – URL: <http://www.welt.de/13838272>
Braun, Michael u.d.T.: Kein Haus ohne Hüter [Elektronische Ressource] : Bodo Plachta führt in die Aura von Dichtergedenkstätten ein. – In: literaturkritik.de. – 2012,10. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17095

- Güse, Nora u.d.T.: Auf den Spuren der Dichter : zwei Bücher für reiselustige Literaturliebhaber. – In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. – Berlin. – Nr. 48 (2013), S. 41
5. **Literatour 2: Grabbe und Freiligrath in Detmold.** – Ill. – In: Westfalium : Magazin für Gesellschaft, Kultur und Lebensart. – Münster. – Nr. 46 (2013), S. 82-83
6. **Vogt, Michael:** „Mit der Buchhändlerei steht es, den Zeitungen nach, nicht gut.“ : Über Grabbes Verleger und ihre Verlage. – Ill. – In: Das historische Erbe in der Region : Festschrift für Detlev Hellfaier / Axel Halle ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis, 2013. – S. [175]-188

Zu einzelnen Werken

Don Juan und Faust

7. **Risch, Anastasia:** „... wir schaffen aus Ruinen“ : Der Byronismus als Paradigma der ästhetischen Moderne bei Heine, Lenau, Platen und Grabbe / Anastasia Risch. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2013. – 394 S. – (Philologie der Kultur ; 7). – ISBN 978-3-8260-5098-5. – Zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2011. – S. 239-256: Kap. 3.4 „... wir schaffen aus Ruinen“ : Innovation und Tradition in Grabbes „Don Juan und Faust“

Die Hermannsschlacht

8. **Wagner-Egelhaaf, Martina:** Hermanns Ding. – In: Das Imaginäre der Nation : zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film / Katharina Grabbe ... (Hg.). – Bielefeld : transcript, 2012. – (Kultur- und Medientheorie). – ISBN 978-3-8376-1981-2. – S. [51]-79. – U.a. zu Grabbes „Hermannsschlacht“

Herzog Theodor von Gothland

9. **Heady, Katy:** Literature and censorship in Restoration Germany : repression and rhetoric. – Rochester, NY [u.a.] : Camden House, 2009
-Rez.: Baker, K. Scott. – In: Terror und Form / [Hrsg.: Franz-Josef Deiters ...]. – Freiburg i. Br. [u.a.] : Rombach, 2011. – 1. Aufl. – (Limbus ; 4). – S. 310-312
Byram, Katra. – In: Colloquia Germanica : internationale Zeitschrift für Germanistik. – Tübingen [u.a.]. – 42 (2009),3, S. 286-287

Napoleon oder die hundert Tage

10. **Jenn, Camille:** La mise en scène de la révolution dans le théâtre de Christian Dietrich Grabbe et Georg Büchner : critique fondamentale et déconstruction du mythe révolutionnaire dans Napoléon ou les cent-jours et La mort de Danton. – In: La révolution mise en scène / sous la dir. de Francine Maier-Schaeffer – Rennes : Presses Univ. de Rennes, 2012. – (Collection „Le spectaculaire“ : Série théâtre). – ISBN 978-2-7535-1981-7. – S. [69]-81
-Rez.: Thiériot, Gérard. – In: Etudes germaniques. – Paris. – 68 (2013), 2, S. 320-321

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung

s.o. Nr. 9

Zur Wirkungsgeschichte

11. **Hüpping, Stefan:** Rainer Schlösser (1899 - 1945) : der „Reichsdramaturg“ / Stefan Hüpping. – Bielefeld : Aisthesis, 2012. – 335 S. : Ill., graph. Darst. – ISBN 978-3-89528-952-1. – Zugl.: Osnabrück, Univ., Diss., 2011. – Grabbe: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
-Rez.: Pormann, Maria. – In: Vormärz und Philhellenismus / hrsg. von Anne-Rose Meyer – Bielefeld : Aisthesis, 2013. – (Jahrbuch/FVE, Forum Vormärz-Forschung; 18. 2012). – S. 382-384
12. **Stenzel, Burkhard:** Ein folgenreicher Streit zwischen zwei Autographensammlern im Jahr 1937 : drei unveröffentlichte Briefe von Anton Kippenberg und Alfred Bergmann. – Ill. – In: Manuskripte / Freundesgesellschaft des Goethe- und Schiller-Archivs Weimar. – Weimar. – 6 (2013), S. 39-[54]. – Grabbe-Sammlung erwähnt
13. **Ders.:** „... gerade gerne in Weimar“ : Stefan Zweig und die Klassikerstadt: verborgene Verbindungen - werkgeschichtliche Wirkungen. – Ill. – In: Weimar-Jena, die große Stadt. – Jena. – 6 (2013), 2, S. [100]-113. – Zu Alfred Bergmann: S. 109-111. – Grabbe-Sammlung erwähnt
14. **Velte, Olaf:** Ein paar Dichter : Gedichte / Olaf Velte. – Frankfurt am Main : Dielmann, 2013. – 40 S. – (16er-Reihe). – ISBN 978-3-86638-171-1. – Zu Grabbe: S. 5-8. – Enthält: Aus Fässern, Germanische Poesien, Detmolder Tafeln, Bei Grabbe

Zu Bühnenaufführungen

Don Juan und Faust / Berlin (Ost) / Volksbühne (1984)

15. **Kirschey-Feix, Ingrid:** Grabbe-Stück begeisterte die Warschauer [Elektronische Ressource] : Volksbühne Berlin gastierte. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 18.06.1985. – Gastspiel 1985. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19850618-0-4-63-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe%7C1985>

Hannibal / Frankfurt a.O. / Kleist-Theater (1993)

16. **Weymann, Elisabeth:** Auf zum Verkohlen in den Toaster [Elektronische Ressource] : Deutschlandprojekt mit Grabbe und Stasi-Spitzel am Theater Frankfurt (Oder). – In: Neue Zeit. – Berlin. – 13.01.1993. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19930113-0-12-171-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe>

Hannibal / Gennevilliers / Théâtre de Gennevilliers (2013)

17. **Programmheft.** – Hannibal : Christian Dietrich Grabbe ; [texte français Bernard Pautrat ; mise en scène] Bernard Sobel / Théâtre de Gennevilliers. – Gennevilliers, 2013. – [4] Bl. – Premiere: 13. September 2013
18. **Programmheft.** – Hannibal : [texte original Christian Dietrich Grabbe ; texte français Bernard Pautrat ; mise en scène Bernard Sobel] / [coproduction de] Théâtre National de Strasbourg. – Strasbourg, 2013. – 19 S. : Ill. – (Saison 13-14). – Premiere: 10. Oktober 2013. – Spectacle créé le 13.9.2013 Théâtre2Gennevilliers. – Théâtre National de Strasbourg 10.-19.10.2013. – Tournée: Toulon, Théâtre Liberté 22.-23.11.2013; Orléans, CDN Orléans/Loiret/Centre 4.-6.12.2013
19. **Costaz, Gilles:** Une trop jolie guerre : Bernard Sobel ressuscite la tragédie d'Hannibal à la manière d'un livre d'images. – Ill. – In: Politis. – Paris. – 26.09.2013
20. **Hannibal** [Dossier d'accompagnement] : 10 > 19 octobre 2013 de Christian Dietrich Grabbe ; texte français et adaptation Bernard Pautrat ; mise en scène Bernard Sobel / Théâtre National de Strasbourg. – Strasbourg, 2013. – 44 Bl. : Ill., Kt.

21. [Hannibal de Christian Dietrich Grabbe par Bernard Sobel]. – [51] Bl. : Ill. – Diverse Blog-Einträge. – 7.09.2013-2.10.2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv
22. **Héliot, Armelle:** Hannibal, une leçon d'histoire : à Gennevilliers, Bernard Sobel révèle la pièce de Christian Dietrich Grabbe dédiée au général carthaginois. – Ill. – In: Le Figaro. – Paris. – 20.09.2013
23. **Léonardini, Jean-Pierre:** L'avis des hommes illustres. – In: L'humanité. – Paris. – 24.09.2013
24. **Pascaud, Fabienne:** Spécial Allemagne. – In: Télérama. – Paris. – 5.10.2013
25. **Quirot, Odile:** S'il n'en reste qu'un ... : à 77 ans, Bernard Sobel met en scène un magnifique „Hannibal“, la pièce d'un contemporain de Büchner. – Ill. – In: Le nouvel observateur. – Paris. – 3.10.2013
26. **Sirach, Marie-Jose:** Bernard Sobel : Hannibal et le syndicaliste. – Ill. – In: L'Humanité. – Paris. – 24.09.2013
27. **Solis, René:** Le metteur en scène Bernard Sobel est de retour au Théâtre de Gennevilliers, où il présente „Hannibal“, de Christian Dietrich Grabbe. – Ill. – Libération / [Supplément]. – Paris. – 10.09.2013
28. **Ders.:** Sobel sur les traces d'„Hannibal“ : à Gennevilliers, le metteur en scène exhume une pièce allemande écrite en 1834 autour du périple du général carthaginois. – Ill. – In: Libération. – Paris. – 17.09.2013
29. **Zimmer, Christine:** La trajectoire d'Hannibal : Bernard Sobel met en scène Hannibal, pièce de l'auteur allemand du XIXe siècle Christian Dietrich Grabbe ; en coproduction avec le Théâtre national de Strasbourg. – Ill. – In: Dernières nouvelles d'Alsace. – Strasbourg. – 5.10.2013

Herzog Theodor von Gothland / Berlin (Ost) / Deutsches Theater (1984)

30. **Ebert, Gerhard:** Theatralisches Bekenntnis zu aktivem Humanismus [Elektronische Ressource] : Goethes „Iphigenie“ und Grabbes „Gothland“ am DT. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 1.10.1984. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19841001-0-4-62-0&highlight=Grabbe%7CGrabbe%7C1984>
31. **Ullrich, Helmut:** Grotteske Grandiosität und Ausgewogenheit [Elektronische Ressource] : Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“ und Goethes „Iphigenie auf Tauris“ im Deutschen Theater. – Ill. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 2.10.1984. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19841002-0-4-43-0&highlight=Grabbes%7CGRABBES%7C1984>

Napoleon oder die hundert Tage / Meinungen / Theater (1973)

32. **Ullrich, Helmut:** Entdeckerfreude bei Grabbe [Elektronische Ressource] : Meinungen mit „Napoleon oder Die hundert Tage“. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 13.10.1974. – Gastspiel zu den Berliner Festtagen 1974. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19741013-0-4-293-0&highlight=Grabbe%7C1974>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Halle / Landestheater (1975)

33. **Antosch, Georg:** Von Zeitkritik erfülltes Lustspiel [Elektronische Ressource] : ein Grabbe-Stück am Theater Halle. – Ill. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 22.09.1975. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19750922-0-4-39-0&highlight=Grabbe>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Berlin (Ost) / Theater im Palast der Republik (Schauspielschule Berlin) (1981)

34. **Kerndl, Rainer:** Grabbe mit Phantasie von Studenten gespielt [Elektronische Ressource] : „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im TiP. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 20.02.1981. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19810220-0-4-56-0&highlight=Grabbe>
35. **Schumacher, Ernst:** Scherz und Satire ernst genommen [Elektronische Ressource] : Grabbes Lustspiel im Theater im Palast. – In: Berliner Zeitung. – Berlin. – 12.02.1981. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19810212-0-7-64-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe>
36. **Ullrich, Helmut:** Grotteske mit aparten Gags [Elektronische Ressource] : Grabbes Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ im TiP. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 13.02.1981. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19810213-0-6-62-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Magdeburg / Bühnen der Stadt (1989)

37. **Antosch, Georg:** Höllenspektakel mit viel Pulverdampf und Schwefel [Elektronische Ressource] : Grabbe-Lustspiel in Magdeburg. – Ill. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 16.05.1989. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19890516-0-6-49-0&highlight=Grabbes%7CGrabbe%7C1989>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Duisburg / Ensemble Companeras (2013)

38. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung : Lustspiel in 3 Akten ; Christian Dietrich Grabbe / Ensemble Companeras. [Spielleitung: Angelika Ortmann]. – [Duisburg], 2013. – 1 Faltbl. : Ill. – Premiere: 13. April 2013
39. **Ensemble Companeras spielt Grabbe-Satire.** – Ill. – In: Rheinische Post. – Düsseldorf. – 6.04.2013. – URL: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duisburg/ensemble-companeras-spielt-grabbe-satire-aid-1.3304593>
40. **Wiberny, Daniel:** Spiel's noch einmal, Irmel : Irmel Haferkamp (85) ist das älteste Mitglied der Laientheatergruppe „Companeras“ unter der Regie von Angelika Ortmann. – Ill. – In: Westdeutsche Allgemeine : WAZ. – Essen. – 1.05.2013. – URL: <http://www.derwesten.de/staedte/duisburg/spiel-s-noch-einmal-irmel-id7900737.html>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Kulmbach / Caspar-Vischer-Gymnasium (2013)

41. **Programmheft.** – Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Caspar-Vischer-Gymnasium, Oberstufentheater and friends. – [Kulmbach], 2013. – 1 Faltbl. : Ill. – Ex. 1.2. – Premiere: 10. April 2013
42. **Prawitz, Uschi:** Frisches, junges Theater geboten : Das Oberstufentheater am CVG brillierte in einer Inszenierung von „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. – Ill. – In: Bayerische Rundschau. – Kulmbach. – 12.04.2013. – URL: <http://www.infranken.de/regional/kulmbach/Theater-Caspar-Vischer-Gymnasium-Oberstufentheater-Kulmbach-Frisches-junges-Theater-geboten;art312,418310>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Lahrb / Max-Planck-Gymnasium (2013)

43. **Brenner, Tatjana:** Das Oberstufentheater des Lahrer MPG spielt Grabbe : ein Stück, bei dem es auf jedes Wort ankommt. – Ill. – In: Badische

Zeitung (Ortenau). – Freiburg, Br. – 13.11.2013. – In der gedruckten Ausg. vom 14.11.2013 u.d.T.: „Es kommt wirklich auf jedes Wort an“. – URL: <http://www.badische-zeitung.de/laehr/das-oberstufentheater-des-laehrer-mpg-spielt-grabbe--77194781.html>. – URL: <http://www.badische-zeitung.de/lokales/ortenau/das-oberstufentheater-des-laehrer-mpg-spielt-grabbe--print>

44. „Überspielen war nicht möglich“ : BZ-Interview mit Paul Nentwig, einem der Hauptdarsteller der aktuellen Theateraufführung des MPG-Oberstufentheaters / (pbs). – Ill. – In: Badische Zeitung (Ortenau). – Freiburg, Br. – 20.11.2013. – URL: <http://www.badische-zeitung.de/laehr/ueberspielen-war-nicht-moeglich--77399917.html>

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Lüdenscheid / Bergstadt-Gymnasium (2013)

45. **Programmheft.** – Scherz. Satire. Ironie. Tiefere Bedeutung : Komödie nach Christian Dietrich Grabbe / Bergstadt-Gymnasium Lüdenscheid, Bretterhaus Ensemble. – Lüdenscheid, 2013. – 1 Faltbl. : Ill. – Premiere: 5. Mai 2013 im Kulturhaus Lüdenscheid
46. **Salzmann, Monika:** Ironie und tiefere Bedeutung. – Ill. – In: Westdeutsche Allgemeine : WAZ. – Essen. – 14.12.2012. – URL: <http://www.derwesten.de/staedte/nachrichten-aus-luedenscheid-halver-und-schalksmuehle/ironie-und-tiefere-bedeutung-id7391598.html>
47. **Schwager, Ulf:** Höllisches Spiel des Feudel-Flüchtlings : erfolgreiche Premiere des Bretterhaus Ensemble / usc. – Ill. – In: Lüdenscheider Nachrichten. – Lüdenscheid. – 18.05.2013

Latchinian, Sewan: Grabbes Grab / Schwerin / Mecklenburger Staatstheater (1986)

48. **Bremer, Ev.:** Ein Leben voller Widersprüche [Elektronische Ressource] : „Grabbes Grab“ am Mecklenburger Staatstheater Schwerin in einer Werkstattinszenierung von Sewan Latchinian. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 30.10.1986. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19861030-0-4-46-0&highlight=Grabbes|Grabbe|1986>

Freiligrath-Bibliographie 2013 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 14.7.2014.

Textausgaben

1. **Quellentexte zur deutschsprachigen Literatur und Kultur** / hrsg. von Hubert Orłowski – Poznań : Wydawn. Poznańskie, 2010
3. **Das lange neunzehnte Jahrhundert** / hrsg. von Jerzy Kałużny – 2010. – 317 S. – ISBN 978-83-7177-684-7. – Darin S. 146-149: Ferdinand Freiligrath: An Deutschland. – S. 315: Quelle: ders.: Werke in sechs Teilen, hg. mit Einl. u. Anm. vers. von Julius Schwering. Berlin u.a. 1909
2. **Ruge, Arnold: Werke und Briefe** / Arnold Ruge. Hrsg. von Hans-Martin Sass. – Amsterdam [u.a.] : Scientia-Verl. 12: Nachgelassene Briefe 1832 - 1880. – 2013. – XVII, 787 S. – ISBN 978-3-511-06073-2. – Darin S. 334-348: Briefwechsel mit Ferdinand Freiligrath 1840-1868

Zu Leben und Werk

3. **Freiligrath - ein Kämpfer und Mahner** [Elektronische Ressource] / J. Hom. – In: Berliner Zeitung. – Berlin. – 28.07.1945. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP26120215-19450728-0-3-80-0>
4. **Ferdinand Freiligrath** [Elektronische Ressource] / ro. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 18.03.1947. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP2532889X-19470318-0-3-35-0>
5. **Eulenberg, Herbert: Ferdinand Freiligrath.** - Berlin : Aufbau-Verl., 1948 -Rez.: bz u.d.T.: Ein Versuch, der nicht gelingen kann [Elektronische Ressource]. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 10.07.1948. – Digitalisierung der Rezension: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP2612273X-19480710-0-4-0-0>
6. **Prochownik, Edda: Die Revolution 1848 in der Dichtung** [Elektronische Ressource]. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 18.03.1948. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv.

- Auch zu Freiligrath. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/view1/?purl=SNP2612273X-19480318-0-4-38-0>
7. **Sckerl, Adolf:** Trompeter der Revolution [Elektronische Ressource] : zum 100. Todestag von Ferdinand Freiligrath. – Ill. – In: Berliner Zeitung. – Berlin. – 18.03.1976. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19760318-0-8-53-highlight=Freiligrath%7C1976>
 8. **Williams, John:** Wordsworth translated : a case study in the reception of British romantic poetry in Germany 1804 - 1914 / John Williams. – London [u.a.] : Continuum, 2009. – 165 S. – (Continuum reception studies series). – ISBN 978-0-8264-9016-2. – Freiligrath: S. 106-114 und mehrere Erwähnungen, s. Reg.
 9. **Plachta, Bodo:** Dichtershäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. – Stuttgart : Reclam, 2011.
-Rez.: [Interview von] Marc Reichwein mit Bodo Plachta u.d.T.: „Hier kann man sich am Genius loci berauschen“. – In: Die Welt. – Berlin. – 28.01.2012. – URL: http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13838272/Hier-kann-man-sich-am-Genius-loci-berauschen.html. – URL: <http://www.welt.de/13838272>
Braun, Michael u.d.T.: Kein Haus ohne Hüter [Elektronische Ressource] : Bodo Plachta führt in die Aura von Dichtergedenkstätten ein. – In: literaturkritik.de. – 2012,10. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17095
Güse, Nora u.d.T.: Auf den Spuren der Dichter : zwei Bücher für reiselustige Literaturliebhaber. – In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Denkstätten e.V. – Berlin. – Nr. 48 (2013), S. 41
 10. **Berthold Auerbach** : (1812 - 1882) ; Werk und Wirkung / hrsg. von Jesko Reiling. – Heidelberg : Winter, 2012. – 448 S. : Ill. – (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 302). – ISBN 978-3-8253-6049-8. – Beitr. überw. dt., teilw. engl. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
 11. **Clauder, Heidelind:** Wuppertaler Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zwischen Revolution und Anpassung / Heidelind Clauder. – Marburg : Tectum, 2012. – VII, 310 S., [16] Bl. : Ill. – ISBN 978-3-8288-2893-3. – Zugl.: Wuppertal, Univ., Diss., 2011 u.d.T.: Zwischen Revolution und Anpassung. – S. 87-100 zu Freiligrath: Kap. 2.2.4 Die Wertung des Freiheitsbegriffs im politischen und sozialen Bereich: Betonung der Einheit und Freiheit am Beispiel Ferdinand Freiligraths

12. **Morgenstern, Ulf:** Bürgergeist und Familientradition : die liberale Gelehrtenfamilie Schücking im 19. und 20. Jahrhundert. – Paderborn [u.a.] : Schöningh, 2012
-Rez.: Fahrmeir, Andreas. – In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. – Berlin. – 165 (2013), 2, S. 387-389
13. **Akteure eines Umbruchs :** Männer und Frauen der Revolution von 1848/49 / Walter Schmidt (Hrsg.). – Berlin : Fides
4. – 2013. – 699 S. – ISBN 978-3-931363-18-5. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, s. Reg.
14. **Dokumente aus dem Nachlaß Wolfgang Freiligraths (1847 - 1936) /** hrsg. von Hartmut Gürtler – Gondershausen : Hrsg.
7. Wolfgang Freiligrath und die Familie Max Staerckes aus Detmold / Manfred Walz ... (Hrsg.). – 2013. – 44 Bl. : Ill. – Bl. 21-23: Ferdinand Freiligrath aus: Menschen vom lippischen Boden / hrsg. von Max Staercke. – Detmold : Meyer, 1936. – S. 232f.
15. **Füllner, Bernd:** „Der Herbstwind schüttelt die Bäume.“ : Drei unveröffentlichte Briefe von Ferdinand Freiligrath an Ludmilla Assing aus den Jahren 1871 bis 1874. – Ill. – In: Das historische Erbe in der Region : Festschrift für Detlev Hellfaier / Axel Halle ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis, 2013. – S. [189]-201
16. **Literatur 2: Grabbe und Freiligrath in Detmold.** – Ill. – In: Westfalium : Magazin für Gesellschaft, Kultur und Lebensart. – Münster. – Nr. 46 (2013), S. 82-83
17. **Walcher, Bernhard:** „Deutschland ist in den Zustand der Staatsumwälzung eingetreten“ (J.G.A. Wirth) : Radikale Autoren und die Republik im Umfeld der Paulskirche. – In: Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848/49 / Robert Seidel ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis, 2013. – (Vormärz-Studien ; 26). – ISBN 978-3-89528-980-4. – S. [129]-152. – Freiligrath: mehrfache Erwähnungen im Artikel und im Band, s. Reg. – Abdruck von Freiligraths Gedicht Die Republik!: S. 142-143
18. **Walz, Manfred:** Caroline und Wilhelm Schulz, die Züricher Freunde Georg Büchners, Georg Herweghs und Ferdinand Freiligraths : zum 200. Geburtstag Büchners am 17. Oktober 2013 / Manfred Walz. – Stuttgart, 2013. – 33 Bl. : Ill.
19. **Ders.:** Die Familie Freiligrath und die Familie Karl Mayers / Manfred Walz. – Stuttgart, 2013. – 36 Bl. : Ill.
20. **Ders.:** Freiligrathgedichte im Hochverratsprozess von 1872 gegen Liebknecht, Bebel und Hepner : zum 100. Todestag August Bebels am 13. August 2013 / Manfred Walz. – Stuttgart, 2013. – 42 S. : Ill.

21. **Ders.:** Sine ira oder Ça ira? : Ferdinand Freiligrath und das Kernerhaus in Weinsberg / Manfred Walz. – Stuttgart, 2013. – 22, XX Bl. : Ill.
22. **Wiegert, Claus:** Viele Wege führen nach Rippoldsau : „Ein herzig Lied“ bringt Fritz Weitner auf die Spur des Dichters Freiligrath - und weckt eigene Erinnerungen. – Ill. – In: Schwarzwälder Bote. – Oberndorf. – 23.02.2013. – URL: <http://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.bad-rippoldsau-schapbach-viele-wege-fuehren-nach-bad-rippoldsau.743a2a51-4454-42db-a0a1-95bc8f2d03ab.html> (22.02.2013)
23. **Wintzingerode-Knorr, Karl-Wilhelm von:** Die Not der schlesischen Weber - gesehen von Hoffmann von Fallersleben, Heinrich Heine und anderen deutschen Dichtern. – Ill. – In: Mitteilungen der Hoffmann-von-Fallersleben-Gesellschaft. – Wolfsburg-Fallersleben. – 60 (2013),89, S. 4-28. – Zu Freiligrath: S. 14-17

Weerth-Bibliographie 2013 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 14.7.2014.

Textausgaben

1. **Weerth, Georg:** Das Hungerlied. – In: Tages-Anzeiger. – Zürich. – 9.02.2013.

Zu Leben und Werk

2. **Weerth, Georg:** Weerths Werke in zwei Bänden / [ausgew. und eingel. von Bruno Kaiser]. – Weimar : Volkerverl., 1963. – (Bibliothek deutscher Klassiker). – Bd. 1-2.
-Rez.: Schwachhofer, René u.d.T.: Die Feder als Waffe des Aufstands [Elektronische Ressource]: zur Neuausgabe der Werke Georg Weerths. – In: Neue Zeit. – Berlin. – 16.11.1963. – Digitalisierung der Rez.: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19631116-0-3-33-0&highlight=Weerths%7CWeerth>
3. **Schneider, Wolfgang:** Wortführer der bürgerlichen Revolution [Elektronische Ressource] : Georg Weerth zum Gedenken anlässlich seines 120. Todestages am 30. Juli. – In: Neue Zeit. – Berlin. - 2.08.1976. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im

- Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2612273X-19760802-0-4-45-0&highlight=Weerth%7C1976>
4. **Plachta, Bodo:** Dichterhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz. – Stuttgart : Reclam, 2011.
-Rez.: [Interview von] Marc Reichwein mit Bodo Plachta u.d.T.: „Hier kann man sich am Genius loci berauschen“. – In: Die Welt. – Berlin. – 28.01.2012. – URL: http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13838272/Hier-kann-man-sich-am-Genius-loci-berauschen.html. – URL: <http://www.welt.de/13838272>
Braun, Michael u.d.T.: Kein Haus ohne Hüter [Elektronische Ressource] : Bodo Plachta führt in die Aura von Dichtergedenkstätten ein. – In: literaturkritik.de. – 2012, 10. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17095
Güse, Nora u.d.T.: Auf den Spuren der Dichter : zwei Bücher für reiselustige Literaturliebhaber. – In: ALG-Umschau / Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V. – Berlin. – Nr. 48 (2013), S. 41
 5. **Clauder, Heidelind:** Wuppertaler Schriftsteller des 19. Jahrhunderts zwischen Revolution und Anpassung / Heidelind Clauder. – Marburg : Tectum, 2012. – ISBN 978-3-8288-2893-3. – Zugl.: Wuppertal, Univ., Diss., 2011 u.d.T.: Zwischen Revolution und Anpassung. – S. 74-76 zu Weerth und Anlage 6: Georg Weerth: Der Weber
 6. **Akteure eines Umbruchs** : Männer und Frauen der Revolution von 1848/49 / Walter Schmidt (Hrsg.). – Berlin : Fides 4. – 2013. – 699 S. – ISBN 978-3-931363-18-5. – Weerth: mehrere Erwähnungen, s. Reg.

Zu einzelnen Werken

Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski

7. **Bachleitner, Norbert:** Fiktive Nachrichten : die Anfänge des europäischen Feuilletonromans / Norbert Bachleitner. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012. – ISBN 978-3-8260-4878-4. – Darin S. 31, 38, 40-43 zu Georg Weerth
-Rez.: Stockinger, Claudia u.d.T.: „wenn du das Volksblatt gelegentlich auch mal über den [!] Feuilletonstrich nachlesen wolltest“ [Elektronische Ressource] : Norbert Bachleitners Geschichte des europäischen Feuilletonromans. – In: IASOnline. – 5.01.2013. – Ausdruck im Lippischen

Literaturarchiv. – URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3624 (Datum des Zugriffs: 12.11.2013)

8. **Füllner, Bernd:** „Was sind die Lorbeeren der Literatur, was die Lorbeeren des Schlachtfeldes gegen die Lorbeeren der Tribüne!“ : Zwischen Fiktion und Realität - Georg Weerths Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski. – In: Literatur im Umfeld der Frankfurter Paulskirche 1848/49 / Robert Seidel ... (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis, 2013. – (Vormärz-Studien ; 26). – ISBN 978-3-89528-980-4. – S. [153]-172. – Im Band weitere Erwähnungen Georg Weerths, s. Reg.

Zur Wirkungsgeschichte

9. **Kaiser, Bruno:** „Eine neue, gewaltige Kunst“ [Elektronische Ressource] : zum 150. Geburtstag des Dichters Georg Weerth. – Ill. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 17.02.1972. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19720217-0-4-63-0&highlight=Weerth%7C1972>
10. **Hoff, Peter:** Film um den ersten Dichter des kämpfenden deutschen Proletariats [Elektronische Ressource] : Szenen aus dem Leben Georg Weerths in einer Koproduktion DDR-Kuba. – Ill. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 4.11.1986. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19861104-0-4-57-0&highlight=Weerths%7CWeerth%7C1986>
11. **Novotny, Ehrentraud:** Juwel genialer Frechheit [Elektronische Ressource] : ein Fernsehfilm über Georg Weerth. – Ill. – In: Berliner Zeitung. – Berlin. – 12.04.1986. – Digitalisierung: Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP26120215-19860412-0-10-108-0&highlight=Weerths%7CWeerth%7C1986>
12. **Hauser, Jochen:** In meiner Liebe zu dir : historische Erzählung / Jochen Hauser. – 1. Aufl. – Berlin : Verl. d. Nation, 1987. – ISBN 3-373-00125-0. – *Rez.:* Walther, Klaus u.d.T.: Die Lebensgeschichte Georg Weerths [Elektronische Ressource]. – In: Neues Deutschland. – Berlin. – 8.10.1988. – Digitalisierung der *Rez.:* Berlin : Staatsbibliothek, 2011-2013. – Ausdruck im Lippischen Literaturarchiv. – URL: <http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/ddr-presse/ergebnisanzeige/?purl=SNP2532889X-19881008-0-14-272-0&highlight=Weerths%7CWeerth%7C1988>

Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes

Dr. des. Stephan Baumgartner
Langensteinenstr. 6
CH – 8057 Zürich

Jan-Niklas Borchers
Universität Hamburg
Literaturwissenschaftliches Seminar
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Prof. Dr. Rudolf Druх
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

Dr. Joachim Eberhardt
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

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

Dr. Bernd Füllner
Urdenbacher Dorfstr. 30
40593 Düsseldorf

Michael Halfbrodt
Teutoburger Str. 91
33607 Bielefeld

Detlev Hellfaier, M.A.
Papenbergweg 4
32756 Detmold

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

Dr. Julian Kanning
Universität Paderborn
Institut für Germanistik und vergleichende
Literaturwissenschaft
Warburger Str. 100
33098 Paderborn

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

Dennis Krauß
Schauspiel Frankfurt
Neue Mainzer Str. 17
60311 Frankfurt a. M.

Hannes Mürner
Universität Hamburg
Literaturwissenschaftliches Seminar
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Dr. Pavel Novotný
Technische Universität Liberec
Lehrstuhl für deutsche Sprache
Sokolská 8
CZ-Liberec 1, 46001

Désirée Regener
Universität Hamburg
Literaturwissenschaftliches Seminar
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Dr. Peter Schütze
c/o Grabbe-Gesellschaft e.V.
Bruchstr. 27
32756 Detmold

Bernard Sobel
142, Rue de Picpus
F-75012 Paris

Wolfgang Wagner
Universität Hamburg
Literaturwissenschaftliches Seminar
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Robert Weber
Universität Hannover
Seminar für deutsche Literatur und Sprache
Königsworther Platz 1
30167 Hannover