



Grabbe.

GRABBE-JAHRBUCH 2018

AISTHESIS VERLAG

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

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

Grabbe-Jahrbuch 2018

37. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2018 förderten:

LWL

Für die Menschen.

Für Westfalen-Lippe.

DETMOLD

Kulturstadt
im Teutoburger Wald

**PHOENIX
CONTACT**

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

www.grabbe.de

Redaktionsschluss: 30. September 2018

Publiziert von

Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1680-3

Print ISBN 978-3-8498-1324-6

www.aisthesis.de



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

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Tagung an der Sorbonne	
<i>Vorbemerkung</i>	7
Charlotte Kurbjuhn	
<i>Grabbes Anti-Orestie.</i>	
<i>Verlaufsdynamiken der Rache in „Herzog Theodor von Gothland“</i>	9
Albert Meier	
<i>„Sieh da der Neger.“</i>	
<i>Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“</i>	
<i>als romantisierendes Schiller-Pastiche</i>	31
Lothar Ehrlich	
<i>Historisierung und Mythisierung in Grabbes Geschichtsdrama</i>	41
Sylvie Le Moël	
<i>„In fabelhafter Vorzeit Dämmerung...“</i>	
<i>Mythos Geschichte und Mythos Literatur</i>	
<i>in Grabbes Hohenstaufen-Dramen</i>	54
Gilles Darras	
<i>„Hereinspaziert in die Menagerie!“</i>	
<i>Christian Dietrich Grabbes Bestiarium</i>	
<i>oder: von Tieren und Menschen in „Napoleon oder die hundert Tage“</i>	66
Éric Chevrel	
<i>Grillparzers Ottokar und Grabbes Napoleon:</i>	
<i>Hybris, Religion und Nationen</i>	84
Gérard Laudin	
<i>„den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln“.</i>	
<i>Wie geht Grabbe in „Hannibal“ mit historischen Quellen um?</i>	102

Weitere Beiträge

Lothar Ehrlich

- „Napoleon oder die hundert Tage“ und das Verbot
der „Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig“
durch die Zensur im August 1831 123

Hans Hermann Jansen

- „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ –
Oper von Detlev Glanert am Stadttheater Fürth 133

Georg Weerth

Katharina Grabbe

- Blumen-Rhetorik und Konstituierung von Öffentlichkeit.*
Georg Weerths „Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter“
in der Zeitschrift „Gesellschaftsspiegel“ 137

Allgemeines

Peter Schütze

- Jahresbericht 2017/18* 159
- Grabbe-Preis 2017* 166

Rezension

Robert Weber zu Peter Hasubek: *Carl Leberecht Immermann.*

- Frankfurt a. M.: Peter Lang 2017 169

Bibliographien

Claudia Dahl

- Grabbe-Bibliographie 2017 mit Nachträgen* 177
- Freiligrath-Bibliographie 2017 mit Nachträgen* 180
- Weerth-Bibliographie 2017 mit Nachträgen* 182

- Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes 184

Tagung an der Sorbonne

Vorbemerkung

Dass sich in Frankreich Literaturwissenschaftler seit langem regelmäßig mit Christian Dietrich Grabbe beschäftigen, und zwar nicht nur mit *Napoleon oder die hundert Tage*, ist den Bibliographien im Grabbe-Jahrbuch zu entnehmen und daher der deutschen Forschung bekannt, obwohl sie sich kaum mit diesen Studien auseinandersetzt. Dass nun im Frühjahr 2018 an einer französischen Hochschule, und noch dazu an der Sorbonne-Universität Paris, eine internationale Tagung zu Grabbes Werk stattfand, darf als kleine Sensation gelten.

Bislang hat kein einziges germanistisches Institut einer deutschen Universität - man mag es kaum glauben - eine Konferenz zu Grabbe durchgeführt und/oder eine entsprechende Publikation zu seinem Werk vorgelegt. Dieses Defizit versuchte allein die Grabbe-Gesellschaft zu kompensieren. Sie veranstaltete in Detmold in den letzten Jahrzehnten vier internationale wissenschaftliche Symposien: 1986 zu Grabbes 150. Todestag, 1989, 2001 zu seinem 200. Geburtstag und zuletzt 2015. Dabei kooperierte sie je einmal mit der Universität Bielefeld (2001) und dem Forum Vormärz Forschung (2015). Bei den Tagungen gelang es, Wissenschaftler von deutschen Hochschulen als Vortragende zu gewinnen.

In den Jahren 1986, 1989 und 2015 widmeten sie sich Grabbes dramatischen Werken im literatur- und theatergeschichtlichen Kontext sowie ihrer gesellschaftlichen Rezeption und Wirkung. Die anlässlich seines 200. Geburtstags 2001 gemeinsam mit der Universität Bielefeld (Prof. Dr. Wolfgang Braungart) ausgerichtete Tagung wandte sich dem erinnerungskulturellen Umgang mit Dichtern (also nicht nur Grabbe) in der deutschen Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts zu. Alle Beiträge sind, zumeist in beträchtlich erweiterten Versionen, in Sammelbänden dokumentiert.¹

Darüber hinaus war Grabbe Gegenstand von Vorträgen auf einigen thematisch übergreifenden wissenschaftlichen Veranstaltungen: 1990 auf dem Kolloquium „Arminius und die Varusschlacht. Geschichte - Mythos - Literatur“ in Osnaabrück zum 270. Geburtstag des patriotischen Historikers und Schriftstellers der Aufklärung Justus Möser (1720-1794), 2008 im Rahmen des Jubiläums „2000 Jahre Varus-Schlacht“ im Teutoburger Wald auf der Tagung „Hermannsschlachten“ der Literaturkommission für Westfalen und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und zuletzt 2015 auf einer Konferenz zum 175. Todestag des Epikers und Dramatikers Karl Leberecht Immermann (1796-1840) im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Auch diese Vorträge sind veröffentlicht.²

Am 23. und 24. März 2018 trafen sich an der Faculté des Lettres der Sorbonne unter Leitung von Prof. Dr. Gérard Laudin und Dr. Gilles Darras Literatur- und

Theaterwissenschaftler, um sich über „Mythos und Geschichte im Werk Grabbes“ zu verständigen. Es war dies die zweite Tagung einer vom Deutschen Akademischen Austauschdienst geförderten Reihe „Vom Goldenen Vließ zum Rheingold. Mythos, Drama und Geschichte zwischen 1800 und 1870“, die sich neben Grabbe auch Franz Grillparzer (1791-1872) und Friedrich Hebbel (1813-1863) zuwendet. Auf der Grundlage der Vorträge wurden interdisziplinäre Diskussionen zum Verhältnis von Mythischem und Historischem in den Theaterstücken Grabbes und anderer zeitgenössischer Autoren geführt.

Die Grabbe-Gesellschaft ist den WissenschaftlerInnen aus Frankreich und Deutschland dankbar, dass sie die Texte in ihrem Jahrbuch abdrucken darf und damit erneut einen internationalen Gedankenaustausch über das Werk ihres immer noch allzu sehr im Schatten stehenden Namenspatrons initiiert.

Die Herausgeber

Anmerkungen

- 1 Werner Broer, Detlev Kopp unter Mitwirkung von Michael Vogt (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Tübingen 1987; Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990; Wolfgang Braungart (Hrsg.): Verehrung, Kult, Distanz. Vom Umgang mit dem Dichter im 19. Jahrhundert. Tübingen 2004; Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner (Forum Vormärz Forschung. Vormärz-Studien, XXXVIII). Bielefeld 2016. – Siehe auch: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag (Forum Vormärz Forschung. Vormärz-Studien, VII). Bielefeld 2001.
- 2 Rainer Wiegels, Winfried Woesler (Hrsg.): Arminius und die Varusschlacht. Geschichte - Mythos - Literatur. Paderborn u. a. 1995; Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): Hermannsschlachten. Bielefeld 2008; Sabine Brenner-Wilczek, Peter Hasubek, Joseph A. Kruse (Hrsg.): Immermanns *theatralische Sendung*. Karl Leberecht Immermanns Jahre als Dramatiker und Theaterintendant in Düsseldorf (1827-1837). Zum 175. Todestag Immermanns am 25. August 2015. Frankfurt a. M. u. a. 2016.

CHARLOTTE KURBUHN (BERLIN)

Grabbes Anti-Orestie

Verlaufsdynamiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland*

Christian Dietrich Grabbe setzt in *Herzog Theodor von Gothland* die Parameter Mythos, Drama und Geschichte in einem Spiegelkabinett von Racheintrigen in Szene, und zwar auf historisch und *gattungshistorisch* spezifische Weise. Im Folgenden soll *Herzog Theodor* zunächst (1) im Kontext einer Literaturgeschichte der Rache und ihrer (2) Charakteristika verortet werden, bevor (3) untersucht wird, inwiefern charakteristische Sprechakte die Verlaufsmechanismen der Rache in diesem Drama dynamisieren und in welcher Weise dies als symptomatischer Reflex auf zeitgenössische Umbruchsprozesse erscheint.

(1) *Die Maske der Eumeniden*

Grabbe konnte für die Gestaltung der Rachedramaturgie in *Herzog Theodor* auf eine lange Tradition zurückgreifen. Bereits die griechischen Tragiker hatten mythische Rachesujets gestaltet, vor allem aus dem Motivkreis um das Tantaliden- bzw. Atridengeschlecht, ebenso wie später Seneca in seinem *Thyestes*. Für Grabbe trat als prägende Instanz Shakespeare hinzu, dessen *Titus Andronicus* und schließlich *Hamlet* Höhepunkt und Überwindung der elisabethanischen *revenge tragedies* präsentierten,¹ die sich nicht zuletzt an Senecas ‚Theater der Grausamkeit‘ orientierten hatten. Als Medium der Auseinandersetzung mit historischen oder mythischen Rachesujets diente Grabbe jedoch vor allem ein *Veröhnungsdrama*: Goethes *Iphigenie*. In der Forschung zu *Herzog Theodor* wird regelmäßig auf die offenkundigen Bezüge zu Goethes humanistisch-idealischer Version des antiken Stoffes und Grabbes Kontrafaktur des darin dargestellten Geschichtsoptimismus hingewiesen.² Grabbes *Herzog Theodor* lässt sich jedoch noch grundlegender als Inversion abendländisch-humanistischer Zivilisationsgeschichte lesen, wenn man den Blick auf deren dramatisches Gründungsdokument richtet: Aischylos’ *Orestie*. Bereits dort, in der ersten dramatischen Gestaltung des Atridenfluchs und seiner Überwindung, in der einzigen erhaltenen antiken Tragödien-Trilogie, wird in der Kopplung von Drama und Recht die Ablösung der archaischen Blutrache (verkörpert durch die Rachegötter, die Erinnyen oder Eumeniden) durch die zivilisationsgeschichtlich bahnbrechende Installierung eines urteilenden Gerichts (des Areopag) auf die Bühne gebracht. In Aischylos’ Trilogie mischen sich religiöse Sphäre (Götter treten als Handelnde im Drama auf, während die Trilogie selbst im kultischen Rahmen

der Dionysien aufgeführt wurde) und historische Realität, und zwar gerade zu einem Zeitpunkt, an dem unter Ephialtes die Zuständigkeiten des Areopag massiv beschnitten worden waren. Christian Meier hat in seiner Studie über *Die politische Kunst der griechischen Tragödie* die Implikationen dieser Ereignisse für die *Orestie* dargelegt. „[I]m unmittelbaren Schatten“ der Jahre 462/61 v. Chr. entstanden, stelle sie „offensichtlich eine Antwort“ auf das „vermutlich einschneidendste[] – jedenfalls am stärksten so empfundene[] – Ereignis der atheneischen Geschichte jener Jahrzehnte“ dar:³

Der Bruch mit dem Areopag brachte nicht nur das Unterste nach oben, sondern er zerstörte die grundlegende Entsprechung zwischen politischer und gesellschaftlicher Ordnung [...]. Gerade die Tragiker sind voll von Zeugnissen davon. Wo Polis- und Weltordnung in enger Korrespondenz gedacht wurden, mußte ein so einschneidender Umsturz in *politiciis* auch das Bild tangieren, das die Athener – und die Griechen – sich von der Weltordnung und den Göttern machten.⁴

Eine ähnliche Grundstimmung umfassenden Umsturzes lässt sich nach Erfahrungen der Revolution, der Säkularisierung und der Napoleonischen Kriege mit ihren multiplen Verschiebungen auf der politischen Landkarte auch für Grabbes Gegenwart mit dem Gegenimpuls der Restauration diagnostizieren, und sie kennzeichnet insbesondere das Hadern seiner Protagonisten mit dem Glauben an einen gerechten Gott. So erscheint es plausibel, Grabbes archaisch-anarchisches Rachedrama als Kontrafaktur desjenigen Textes zu lesen, das „nach Algernon C. Swinburne ‚perhaps the greatest achievement of the human mind‘“⁵ präsentiert

Die skizzierten politischen Zusammenhänge waren zu Grabbes Zeit bekannt. Nicht zufällig hatte Carl August Böttiger in der Umbruchsituation der Jahrhundertwende in einer Studie über Furien-Darstellungen im antiken Theater (1801) die „[p]olitische Tendenz der Eumeniden“ ausgiebig gewürdigt.⁶ Er sah in Aischylos *Orestie* eine deutliche Stellungnahme zugunsten der alten Institution: Die „Eumeniden“ hätten schließlich

gleichsam die Garantie des Areopagus übernommen, der an die Stelle dieser Rache-göttinnen trat [...]. Sie hatten neben dem Areopag ihre heilige Grotte und Kapelle, wohin sie am Ende des Trauerspiels in einer feierlichen Procession gleichsam eingewiesen werden. Was war natürlicher als der Schluß: ‚wehe dem Frevler, der sich an dem Senat der heiligen Areopagiten vergreift. Ihn verderben die Furien [...]‘⁷

In Grabbes Zeit war die Frage, wer Frevler und wer Furie repräsentierte, nicht so leicht zu beantworten. Entsprechend komplex ist das Rachegefüge in seinem dramatischen Debut.

(2) *Parameter von Rachedramen*

Wiederholt hat man *Herzog Theodor* im Kontext der zeitgenössischen Modegattung des Schicksalsdramas gedeutet und herausgearbeitet, inwiefern Versatzstücke der Gattung requisitenhaft anzitiert werden,⁸ Grabbes Stück aber „das Schicksalsdrama aushöhlt, indem es das Schicksal um seine Transzendenz bringt“.⁹ Die Figuren agieren autonom und intentional, Referenzen auf ein böswilliges Schicksal oder einen *deus malignus* werden als rhetorische Camouflage eingesetzt, um sich der Verantwortung für das eigene Handeln zu entziehen (Herzog Theodor) oder um sich selbst zur schicksalbestimmenden Instanz zu stilisieren (Berdoa).¹⁰ Die romantische Faszination für Schicksalsdramen mit oftmals schauerlichen Elementen reagierte nicht zuletzt auf die nachrevolutionäre Epochenerfahrung des universalen Umsturzes aller Ordnungen. Doch boten Schicksalsdramen nicht das einzige Gattungsschema für ästhetische Kontingenzbewältigung im fiktionalen Rahmen: Grabbes Erstling hat seinen Platz inmitten einer Konjunktur deutschsprachiger Rachedramen, die seit dem späten 18. Jahrhundert zu beobachten ist und im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht.¹¹ Gerade soziale und politische Umbruchzeiten gehen mit vermehrten literarischen Ausgestaltungen von Rache-Stoffen einher. Wie die Erfahrung von Kontingenz zu literarischer Dämonisierung des Schicksals führte, konnte der Eindruck intransparenter und unzuverlässiger Bestrafung von Schuld (zumal in Umbruchzeiten, in denen unklar war, wer Schuldiger war und wer das Recht oder die Pflicht hatte zu strafen) das literarische Phantasma eines autonomen Rächers nach archaischem Muster revitalisieren, dessen Darstellung oftmals auf charakteristische Weise zwischen Heroisierung und Dämonisierung changierte. Zwar gab die preußische Niederlage von 1806 zu zahlreichen nationalpatriotisch motivierten Rachedramen Anlass, doch waren die Ursachen für das Interesse an Rachesujets komplexer. In Folge der Französischen Revolution und europaweiter Transformationen des Rechtswesens mit allgemein gültigen Codifizierungen von Gesetzen¹² übernimmt die Literatur der Rache Labor-Funktion, indem sie neue Gesellschaftsordnungen und deren Risiken im abgesicherten Experimentmodus durchspielt und zugleich Ängste und Unsicherheiten auf der Bühne sichtbar macht. Michel Foucault hat auf die Effekte hingewiesen, die das Verschwinden des Strafspektakels, der grausamen Hinrichtungen, aus der Öffentlichkeit bei der Bevölkerung hatte. Foucault hat ebenfalls, bei allen zugestandenen Unregelmäßigkeiten in der tatsächlichen Strafpraxis, „den Rückschlag in der Periode der Restauration in Europa und der [Epoche der] großen sozialen Angst der Jahre 1820–1848“¹³ hervorgehoben. In den Beginn dieser Epoche fällt Grabbes *Herzog Theodor*. Grabbe selbst war in der väterlichen Zuchthauswärter-Wohnung aufgewachsen

an der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Strafvollzugs und als Zeuge der schwelenden Aggressionen der Internierten wie der Gesellschaft draußen – in Zeiten ungewisser, sich wandelnder Gesetzgebungen, Gesetzesauslegungen und Strafpraktiken.¹⁴ In seinem Erstlingsdrama bringt er 1822 Vergeltungswünsche zurück auf das imaginäre Schaugerüst. Von einem aufgeklärten Konzept der Strafe als Instrument der Besserung¹⁵ ist hier keinerlei Spur; seine Protagonisten vollziehen ihre Rache konsequent, akkurat und begleitet von einer bis zum Liturgischen gesteigerten Rhetorik der Vergeltung. Diese ist nicht zuletzt geprägt von merkantilen Gleichungslogiken, denn auch ökonomische Faktoren spielen eine Rolle für die Konjunktur von Rachesujets im 19. Jahrhundert. Für die elisabethanischen *revenge tragedies* hat Linda Woodbridge nachgewiesen, dass die Gleichungslogiken der Rachedramen verstärkt auftraten, als die doppelte Buchführung sich in England durchzusetzen begann und das expandierende Königreich zum *global player* wurde.¹⁶ Im 19. Jahrhundert, vor dem Horizont einer sich globalisierenden Welt, werden im deutschsprachigen Rachedrama Soll und Haben mit allen Zinsansprüchen akkurat definiert. Bilanzen der Abrechnung finden sich am Ende des *Herzog Theodor*, wenn Gothland an seinem Widersacher „Glied für Glied“ Rache nimmt – gemäß der Maxime „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ (2. Mose 21, 23-25). Dabei vergegenwärtigt die Herkunft Berdoas, des einst versklavten Afrikaners, die brutale Realität eines globalen Kolonialismus, dessen blutige Konsequenzen am Ende Europa heimsuchen und dessen auf vermeintlich humanen, aufgeklärten Maximen errichtete Machtstrukturen fundamental erschüttern. So repräsentiert Berdoa nicht nur eine womöglich rassistisch motivierte ‚dunkle‘ Teufelsinkorporation oder lediglich einen Nachfahren des böartigen, intriganten Aaron in Shakespeares *Titus Andronicus*.¹⁷ In ihm hat Grabbe dem Risikopotential einer modernen Gesellschaft dramatische Gestalt verliehen, in der sich vermeintlich überwundene mythisch-archaische Gewalt manifestiert und die daher die sich zivilisiert glaubende Gesellschaft von einer ungeschützten Seite aus angreift. Grabbe reflektiert in seinem pseudohistorischen Drama die *Orestie* als dramatisches Gründungsdokument rechtstaatlicher Ordnung und optimistischer Geschichtsperspektive, aber er transformiert diese Zivilisationsgeschichte radikal im Zeichen der eigenen Zeiterfahrung.

Wenn sich die Bedingungen juristischer Entscheidungsgewalt ändern oder wenn die Machtstrukturen eines politischen Systems durch Kopplungen von Ämtern, Loyalitäten und Abhängigkeiten gerechte Prozesse fragwürdig erscheinen lassen, ruft dies nicht nur als fiktive Kompensation oder Exploration alternativer Rechtspraktiken literarische Rächerfiguren auf den Plan, sondern affiziert auch die Handlungsspielräume der Rhetorik. Anhand signifikanter Inversionen von Sprechakten, die für ein funktionierendes Staatswesen institutionell

grundlegend sind und in ihrer transformierten Gestalt von der Umprogrammierung fundamentaler Denk- und Wertordnungen zeugen, erweist sich Grabbes Geschichtsdiagnose im *Herzog Theodor* als katastrophische Inversion der bei Aischylos etablierten humanen Ordnung.

Symptomatisch ist, dass die genannten Inversionen tradierte Sprachgesten aus Justiz und Religion betreffen. Während religiöse Elemente im antiken Mythos impliziert, wo nicht konstitutiv waren, kann die *christliche* Religion im neuzeitlichen Drama dem literarisch variierten Mythos opponieren, und dies tut sie bei Grabbe und in allen Rachedramen der Neuzeit. In der *Orestie* ist es noch der Gott Apoll selbst, der Orest zur Rache verpflichtet, und es ist die Göttin Athene, die schließlich den rächenden Muttermörder freispricht. Jeder christliche Rächer muss sich aber früher oder später jenseits seiner Religion positionieren, indem er gegen göttliches Gesetz verstößt – gegen das alttestamentliche göttliche Strafmonopol („Die Rache ist mein, ich will vergelten [...]“, 5. Mose 32, 35)¹⁸ ebenso wie gegen das neutestamentliche Gebot zur Feindesliebe (Matthäus 5, 38-45) und Vergabung.

Grabbe, Sohn eines Zuchthausaufsehers, hielt offenbar nicht viel von Vergabung – oder Versöhnung, wie er sie in Goethes *Iphigenie* idealisiert hatte finden können. In seiner Rezension über die 1830 publizierte „Briefwechselei“¹⁹ zwischen Goethe und Schiller beurteilte er *Iphigenie* als eine „ganz ungriechische, sentimentale Priesterin“ (IV, 109). Goethe selbst hatte in einem Brief an Schiller vom 19. Januar 1802 *Iphigenie* als „ganz verteufelt human“ bezeichnet²⁰ und damit seine Zweifel zum Ausdruck gebracht, welche Entfaltungsmöglichkeiten die von ihm dort inszenierten Humanitätsideale in der Lebenswelt des postrevolutionären Jahrhunderts haben könnten. Wie Grabbe zwanzig Jahre später diese Potentiale einschätzte, hat er in *Herzog Theodor* gezeigt. Es überrascht nicht, dass die Sympathien des Autors nicht auf Seiten der Versöhnung stiftenden Idealgestalt lagen – obwohl der Mythenkreis, dem sie angehört, für sein dramatisches Debut von immenser Bedeutung war. Iphigenie entstammt dem Hause der Atriden bzw. dem Haus des Tantalus, einem Geschlecht also, das sich seit jeher durch die Ermordung von Blutsverwandten ausgezeichnet hat, gelegentlich mit kannibalistischen Finten. Insbesondere Brüder und deren oder gar eigene Kinder waren Opfer: Von Tantalus über Pelops, dessen Söhne Atreus und Thyestes und deren Kinder bis hin zu Aigisthos, der seinen Cousin Agamemnon, Sohn des Atreus, ermordet – gemeinsam mit Klytemnästra zur Rache für die Opferung Iphigenies, was den Muttermord durch Orest provoziert. Anders als bei Euripides, der Iphigenie zu den Taurern entrückt, ist und bleibt sie bei Aischylos tot. Für Sentimentales gibt seine *Orestie* keinen Anlass, für Racheorgien hingegen liefert sie bild- und wortgewaltige Archetypen.

In der ersten Szene des zweiten Akts von Grabbes *Herzog Theodor* klagt der titelgebende Protagonist seinen Bruder Manfred vor dem schwedischen König Olaf wegen Mordes am gemeinsamen Bruder Friedrich an. Er ist zu diesem Zeitpunkt bereits gänzlich in der Intrige Berdoas gefangen. Das Dilemma, einen vermeintlichen Brudermord am anderen Bruder rächen zu müssen, pointiert er zu Beginn seiner Anklage mit Hilfe eines mythischen Exempels: „Ihr kennt doch des Orestes traurig Los? / Es ist das meine!“ (I, 54) Theodor impliziert mit der Berufung auf diesen ‚juristischen Präzedenzfall‘ bereits die Vergeblichkeit seiner Klage, denn Orest hatte eben keinen König, an dessen strafende Zentralgewalt er hätte appellieren können. Er agierte vielmehr im Rahmen des archaischen Blutrache-Gebots, das dem Sohn die Pflicht auferlegte, den Mord am Vater zu rächen. Indem sich Theodor auf Orest beruft, antizipiert er die eigene Abkehr von der staatlichen Ordnung; er wendet sich zurück zu archaischen Modellen der Konfliktregelung und kehrt damit für sich die Zivilisationsgeschichte der Justiz um.

Blutrache als Form der Selbstjustiz gilt als charakteristische Praxis für vor-moderne, nicht ausdifferenzierte Gesellschaften oder für solche, in denen keine verlässliche staatliche Zentralgewalt mit Strafmonopol dafür sorgt, dass Legislative, Judikative und Exekutive für Recht und Ordnung sorgen. Die Welt von Grabbes *Herzog Theodor* ist zu ihrem Beginn jedoch eine, in der mit König Olaf durchaus eine solche Zentralgewalt herrscht. Zugleich handelt es sich um eine ausdifferenzierte Gesellschaft; allein die drei Brüder der Familie Gothland repräsentieren als Kronfeldherr, Führer der Reiterei und Kanzler die militärische und Verwaltungselite des Staates – eines Staates, der in historisch unbestimmten Zeiten situiert ist, sich jedoch in einem Aktionsradius globalen Ausmaßes von Afrika bis nach Finnland erstreckt. Grabbe inszeniert im Verhältnis von Nord und Süd den europäischen Zugriff auf Afrika dezidiert als inhumane Grenzüberschreitung, die eine gerade darum archaische und vorzivilisierte Maschinerie der Rache in Gang setzt. Agent dieser Rache ist der einst gequälte und versklavte, mittlerweile zum Feldherrn und Oberpriester der Finnen aufgestiegene Afrikaner, der geschworen hat, nur dann noch zu lachen, wenn er „Europäer leiden sehe!“ (I, 37) Seine Rachewünsche manifestieren sich an Herzog Theodor, der ihn als Kriegsgefangenen einst auspeitschen ließ, generell gilt seine Rache aber der europäischen Welt und ihren Machtstrukturen insgesamt, die er nach und nach unterwandert und zum Kollabieren bringt. Er nötigt durch seine Intrigen Gothland (und dessen Vater) als Repräsentanten der staatlichen Rechtsordnung, selbst in archaische Vergeltungspraktiken zurück zu fallen und das von ihnen repräsentierte System auszulöschen. Seine Rache an der vermeintlichen Zivilisation besteht darin, deren Inhumanität gegen sie selbst zu richten. Er macht ihre Repräsentanten zu Sklaven ihrer Leidenschaften, die er mit größtmöglicher

Präzision und Vorausschau dirigiert. Während bei Aischylos am Ende die Einsetzung des Areopag und die Prognose ruhmreicher Zeiten für die attische Polis stehen oder in Sophokles' *Elektra* der Schlussgesang des Chors die gesellschaftliche Ordnung für wiederhergestellt und den Atridenfluch für entkräftet erklärt, steht bei Grabbe der gelangweilte Nihilismus Herzog Theodors, der höchstens noch die „Hölle“ als etwas wenigstens „N e u e s“ erwartet. (I, 204) Die absolute Destruktivität der Rache hat nach und nach jegliche soziale Ordnung um ihn herum kollabieren lassen: die Institutionen der Familie, des Staates, des Militärs, nationale Allianzen und nicht zuletzt die Religion. Rache lässt Geschichte in den Mythos zurückfallen, sie vernichtet die Zukunft. Die Tatsache, dass der Alte Gothland seine drei Söhne und seinen Enkel überlebt, bezeugt die verheerende Auslöschungsmaschinerie: Hatte er getreu dem Tantaliden-Mythos am Ende des zweiten Aktes noch dem König geschworen: „Ich tische meines Kindes Fleisch [...] euch auf, ihr traurigen Gäste“ und gerufen „Wie Eumeniden ihre Schlangenhaare, / Soldaten! schwingt zur Rache eure Degen“ (I, 73), so muss er zuletzt folgerichtig konstatieren: „und / Die Gothlands sind nicht mehr!“ (I, 208)

(3) *Inverse Sprechakte und kollabierte Ordnungen*

Das sukzessive Unterwandern und Kollabieren der staatlichen Institutionen lässt sich an den Inversionen von Sprechakten aus zwei Bereichen zeigen, deren Funktionieren für die Integrität einer Gesellschaft konstitutiv ist: Religion und Justiz. Es handelt sich bei diesen Sprechakten – beispielsweise der Anklage – um performative Sprechakte im engen Sinne, deren performative Gültigkeit jedoch ursprünglich an jeweils sehr bestimmte Kontexte des Gesagten und klar definierte Funktionen des Sprechenden gebunden war. Aber gerade diejenigen institutionellen Kontexte, in denen die Sprechakte ihre Valenz entfalten könnten, haben aus der Sicht Herzog Theodors ihre Berechtigung verloren. In seiner Verblendung schleudert er dem König entgegen:

[...] Gerechtigkeit!

Sie ist es ja, die euren Thron erbaute, –
 Hat sie im Lande aufgehört, so hat auch
 Der König aufgehört, und jeder sucht
 Auf eigenem Weg sein eignes Recht! (I, 61)

Die ursprünglich performativen Sprechakte erscheinen somit in Grabbes Drama als stilisierte rhetorische Geste, als rhetorische „Pathosformel“.²¹ An der Abfolge dieser Pathosformeln, die immer wieder auch der Selbstaffektion dienen,²² lässt

sich eine typologische Verlaufsdynamik der Rache ablesen, die, je weiter sie voranschreitet, aus der Sicht des Protagonisten zwingend und unausweichlich erscheint, sodass sich auch von einer Verlaufslogik sprechen ließe.

Diese Verlaufsdynamik verhält sich in Grabbes *Herzog Theodor* folgendermaßen zum Aufbau des Dramas:

Im Rahmen der *Exposition* erfolgt eine reguläre *Anklage* durch einen Geschädigten bei einer obrigkeitlichen Instanz. Diese Anklage wird nicht zugelassen oder ignoriert, woraufhin die *Klage* über verweigerte Gerechtigkeit folgt. Je nach Verlauf der *Intrige* folgt dann das *Rache-Gelübde*, spätestens jedoch im Rahmen der *Peripetie* bzw. der *Anagnorisis* als Erkenntnis der *Intrige* und ihres Urhebers. Dieser *Schwur* ist meist verbunden mit einer *Beschwörung* – der personifizierten Rache, der *Elemente*, der unterirdischen Mächte, der *Erinnyen*, der *Erinnyen*, der *Erinnyen* der toten zu Rächenden. Als Urform lässt sich die *Beschwörung* des ermordeten Agamemnon im zweiten Teil der *Orestie* sehen, der ja den Titel „Die Totenspende“ trägt. Oft wird die geplante Rache als *Opfer* für die angerufene Instanz *sakralisiert*. Zugleich schafft diese *Racheliturgie* eine *Imago* einer höheren Instanz, die an die Stelle des zu verleugnenden christlichen Glaubens treten und das eigene Handeln legitimieren soll. Mitunter erscheint als *retardierendes Moment* ein religiös bedingtes *Zweifeln* des Rächers, ein *Hadern* mit seiner Rächerrolle – als bekanntestes Beispiel kann Hamlet gelten. Diesem Zweifel folgt sodann ein erneutes, oft rhetorisch vehementeres *Gelübde*, die Rache zu vollenden. Notwendig für den Vollzug von Rache ist schließlich auch, dass dem Racheopfer jegliche Menschlichkeit abgesprochen wird und die geschehene und zu rächende Tat als *Un-Tat* erklärt wird, die selbst gegen die Menschlichkeit verstoßen habe.²³ Durch einen erneuten *Eid* und gegebenenfalls erneute *Beschwörungen* wird die *Katastrophe*, der Rachevollzug eingeleitet. Spätestens an dieser Stelle erfolgt eine *Gottesleugnung* bzw. eine explizite *Abkehr* von Gott, ein *Anti-Credo* oder *nihilistisches Credo*, das die irdische Rache als alleinigen Lebenssinn formuliert. Zusätzlich gibt es eine zentrale *Sprechweise*, die für Rachedramaturgien strategisch relevant ist, und zwar die *Berufung* auf mythologische *Präzedenzfälle*, die wie die *Anklage* dem juristischen Bereich entstammt. Indem *Herzog Theodor* sich auf *Orest* beruft, etabliert er nicht nur die mythische Gestalt als typologische *Präfiguration* seiner selbst, sondern gibt sich auch als *Leser* von *Racheliteratur* zu erkennen, die so zum *Substitut* eines *Gesetzes-Codex* wird.

Die *Eskalation* der *Handlung* in *Herzog Theodor* lässt sich gemäß den genannten *Sprechakten* kurz an *Beispielen* illustrieren. Es gibt jeweils *mehrfache Wiederholungen* aufgrund der *verschränkten Rachestränge* (beispielsweise auch für den *Alten Gothland*), die folgenden *Beispiele* konzentrieren sich aber auf *Herzog Theodor* und *Berdoa* als *Rächerfiguren*.

Der zweite Akt beginnt mit Gothlands Anklage vor dem König:

GOTHLAND Es gilt die schwärzste Untat
zu bestrafen!

[...] Nicht
Als Feldherr, – als ein Kläger steh ich jetzt
Vor dir. Der Kön'ge höchste Ehre
Ist die Gerechtigkeit; Gerechtigkeit
Ists, die ich von dir fodre!

KÖNIG Fodre sie.

GOTHLAND Im Namen Manfreds, des Ermordeten –
[...] *Auf den Kanzler deutend*

Der da, mein Bruder und der seinige,

[...] Hat ihn um Mitternacht,

[...] Auf seiner Burg zu Northal mit der Axt
Erschlagen!

[...] Ich klag – – Ich klag
Ihn an auf Brudermord!

[...] – Gebt mir Gericht!

KÖNIG *nach kurzem Nachdenken* Das weigre ich fürerst.

[...]

GOTHLAND

[...] Du weigerst mir, was man
Dem Bettler nicht versagt? Denk, Herrscher, denk
An deine Pflicht! Ihr Könige seid die
Gewaffneten Erklärer der Gesetze, –
Ihr habt das Schwert, um sie mit ihm zu schützen, –
Mißbraucht es nicht, um die Bedürftigen
Von ihnen abzuwehren!

[...] Gerechtigkeit, stürzt auch der Weltbau ein!
– Gebt mir Gericht!

KÖNIG Ich weigere dein Unglück!

[...]

KANZLER *düster* Ich fürchte kein Gericht.
 Gebt ihm, was er verlangt.
 KÖNIG *zu Gothland* Ihr wollt es noch?
 GOTHLAND Ich kann nicht anders! ja!

KÖNIG

So habt es denn!

– Doch nochmals warn ich Euch;
 Denn ungeheur ist Eur Beginnen
 Und meistens ist das Ungeheure
 Zugleich auch s ü n d l i c h!
 [...]

KÖNIG

Beginne, Kläger.

GOTHLAND Ihr kennt doch des Orestes traurig Los?
 Es ist das meine! – (I, 52-54)

Nach missglückter Klage zieht Gothland seine Konsequenz:

GOTHLAND [...]

Es ist
 Der fürchterlichste Brudermord geschehn, –
 Der König hat ihn wider sein Gewissen
 Und wider das Gesetz verziehn, vor ihm
 Und seinem Richterstuhl find ich kein Recht, –
 So appellier ich laut und feierlich
 An euch, ihr ewigen Gesetze,
 Auf die die Welt gegründet ist,
 [...]

– Ich habe keinen irdschen König mehr; ihr
 Gesetze! seid mein König! –

„Blut sühnt Blut

Und die Vergeltung ist das Recht!“ so heißt
 Eur Ausspruch; – [...] *Will abgehn*

DER HAUPTMANN *tritt ihm in den Weg*
 Bleibt!

GOTHLAND *wirft ihn auf die Seite*
 Mach Platz für die Vergeltung! (I, 62-63)

Gothland „geht mit Berdoas ab“. Nachdem er handgreiflich die bestehende Ordnung verworfen hat, tritt er somit hinaus in den rechtsfreien Raum.

Nach dem Mord an seinem Bruder folgt die Anagnorisis: Gothland erkennt, dass er selbst einen Brudermord begangen hat, statt einen solchen zu rächen. Seine Verzweiflung, kaschiert in Zorn und Stolz, kulminiert in dem nihilistischen Credo:

GOTHLAND

Nein, nein!

Es ist kein Gott; zu seiner Ehre

Will ich das glauben! *Donnerschläge*

[...] – Wär ein Gott,

So wären keine Brudermörder! –

Ich glaube, daß es Panther gibt,

Ich glaube, daß es Bären gibt,

Ich glaube, daß die Klapperschlange giftig ist,

Allein an Gottes Dasein glaub ich nicht!

Donnerschläge

[...]

Das

Geschick ist grausam und entsetzlich,

Doch planvoll, tückisch, listig ist es nicht!

Scheu, leise und unter heftigem Zittern

Allmächtige B o s h e i t also ist es, die

Den Weltkreis lenkt und ihn zerstört!

[...]

Sehr laut

Ja, Gott

Ist boshaft, und V e r z w e i f l u n g ist

Der wahre Gottesdienst!

Donnerschläge (I, 81-83)

Mit diesem Crescendo des Gottesabfalls ist Gothlands Verhängnis besiegelt.

Im Falle Berdoas zeigt sich eine signifikante Variation der rhetorischen Verlaufsdynamik: Für ihn entfiel die Option einer Anklage von vornherein, denn es gab keinerlei Gerichtsbarkeit, die ein Sklave hätte anrufen *können*. Dies motiviert die weitere Verlaufsdynamik nur umso mehr. Berdoas Peiniger hatten ihm aber nicht nur Unrecht getan, sondern ihm sogar aufgrund seiner Hautfarbe jegliche *Menschlichkeit* abgesprochen. Die damit markierte Inhumanität seiner Peiniger entlarvt als Utopie, was Goethes „sentimentale“ Iphigenie gegenüber Thoas als universales Bindeglied aller Menschen proklamiert hatte: „die Stimme / Der

Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / Der Grieche, nicht vernahm?“
– „Es hört sie jeder, / geboren unter jedem Himmel [...]“²⁴

Im Dom zu Northal vollzieht also der von den Gesetzen der Humanität ausgeschlossene Berdoa seine blasphemische Liturgie des Racheschwurs:

BERDOA

In Mitternacht? So ist
Die düstre Stunde wieder da, worin
Ich mein Gelübd erneuere. – –
[...]

Die Hand zum Schwur ausstreckend

Nie will ich mich erfreuen, nie will ich lachen,
Als wenn ich Europäer leiden sehe!
Kein Schlaf soll mir am Abend jenes Tages nahn,
An welchem ich nicht Einen dieser Brut
Erwürgte! Auf jedes, jedes Glück
Des Himmels und der Erde leiste ich
Verzicht, Ermordung nur der Europäer
Sei meine Seligkeit! Ihr Wimmern sei
Mir Wonnelaut; ihr Blut mein Wein; ihr Tod
Mein Leben, ihre Freude meine Hölle! (I, 36-37)

Dieses Gelübde erneuert er im dritten Akt:

Fast mit Vision

[...]
– Ein S a m u m will ich Gothlands Mark aufzehren,
Will seinen Stamm, will alles, was ihn nur beglückt,
Mit meinem Hauch versengen und verheeren, –
Ein L ö w e, will ich ihn ergreifen,
Ein’ B o a, will ich ihn erdrücken,
Ein T i g e r, reiß ich ihn zu Stücken –
– Nur Tiger? – der kann bloß den Leib versehren!
Das ist zu wenig, ich will mehr!
Denn auch das Seelenheil will ich zerstören
Für ihn sowie für seinen Samen! Amen!

Gustav tritt auf (I, 111-112)

Nach dieser Mischliturgie aus Gelübde und blasphemischem Gebet fällt ihm Gothlands Sohn in die Hände, was die Katastrophe vollends besiegelt

Der Verlauf der charakteristischen Sprechakte präsentiert sich in Grabbes *Herzog Theodor* komplexer als im idealtypischen Modell, da es sich um ein

Spiegelkabinett mehrfacher Racheintrigen handelt. Dadurch wird allerdings umso deutlicher, welche fatale Wirkungen Verschränkungen archaischer Rachedynamik für komplexe ausdifferenzierte Gesellschaftsstrukturen haben, die nicht nur in familiären Solidargruppen organisiert sind, sondern in multiplen Interessenkonflikten zwischen öffentlichen und privaten Handlungscodices agieren müssen.

Die gezeigten Sprechakte dienen jedoch nicht nur der *intrapsychischen* Affektdynamik des Rächers vor dem Hintergrund komplexer Handlungsspielräume, sondern adressieren die vermeintlichen und tatsächlichen *Antagonisten*, sie verneinen die *göttliche und irdische Ordnung und Gerichtsbarkeit* und führen letztlich zum *Zerfall aller sozialen Bindungen*. In der Inversion dieser archetypischen Sprachgesten, die ehemals ihren festen Platz im geregelten staatlichen Leben hatten, lässt sich die komplexe Vielzahl jener Konfliktebenen erkennen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von revolutionären Tendenzen oder Wandel geprägt erscheinen: Säkularisierung, (geo)politische Verschiebungen, Staatsformen, beginnende Industrialisierung, Globalisierung. Gegen ein solches Fortschreiten der Geschichte setzt das Drama das Schreckbild des unbewältigt Archaischen, des Mythos.

Aus dieser Perspektive erscheint auch Grabbes Gestaltung der Figur Berdoas in anderem Lichte als lediglich im Rahmen von Nord-Süd-Polarisierungen. Der Gegenspieler Gothlands personifiziert vielmehr das unbewältigte mythisch Archaische als Wiedergänger der antiken *Erinnyen*, und zwar in durchaus ‚leibhaftiger‘ Weise. Die Erinnyen, mythische Repräsentanten eines Göttergeschlechts, das älter ist als die Olympier, erscheinen im dritten Teil der *Orestie* als titelgebende „Eumeniden“, ‚Wohllollende‘, wie sie euphemistisch verpflichtend am Ende der Handlung heißen: Sie verzichten, nach diplomatisch-rhetorischer Höchstleistung Athenes, auf ihre archaischen Blutrrechte zugunsten des nunmehr installierten ersten Gerichtshofes, des Areopag. Bereits ihr Äußeres sorgt, selbst bei der Priesterin im Apollo-Heiligthum zu Delphi, für Fassungslosigkeit: „Ein Grauen für die Rede, Grauen für den Blick. [...] / Nein, Weiber nicht, Gorgonen eher nenn ich sie, / Doch auch Gorgonenbildern sehen sie nicht gleich. / [...] [D]iese [sind] schwarz, und Ekel nur erregen sie.“ (Eumeniden, V. 34/48-52)²⁵ Ein Detail ist an der Erscheinung der Erinnyen besonders bemerkenswert. In der antiken Kunst und Literatur tragen sie immer schwarze Gewänder, haben aber oftmals auch schwarze Haut. 1801 erläuterte Böttiger die Überlieferungen zum antiken Theaterkostüm der Erinnyen philologisch detailliert²⁶ und illustrierte seine Erkenntnisse unter anderem mit einem Kupferstich nach Heinrich Meyer.



Carl August Böttiger: *Die Furienmaske, im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung. Mit drei Kupfertafeln*
Weimar: Hoffmann 1801

Bayerische Staatsbibliothek München, 831061 Arch. 13 a, Tab. I

Am Körperbau der Erinnyengestalt ist zu erkennen, dass unter der Maske ein männlicher Schauspieler zu denken war.

Die Haare und teils der Körper der Erinnyen sind in der antiken Literatur umwunden von Schlangen; sie werden als Jägerinnen oder jagende Hunde

geschildert und hetzen ihr Opfer bis in den Wahnsinn. Sie gelten als Unwettergottheiten, die mit Blitzen und metaphorisch verwandten Peitschen und Waffen aus blitzendem Erz zuschlagen; ihre Stimmen klingen wie Donner, ihr Geifer gilt als so giftig, dass er ganze Länder vernichten könne.²⁷ Böttiger rekonstruiert die „Hauptzüge“ des antiken Erinnyenkostüms folgendermaßen: „schlangenhaarig, [...] schwarz vom Kopf bis auf die Füße, im Gewande der Nacht, mit schwarzgemahlter Haut und Maske, auf der schwarzen Maske um die Augen herum blutige Flecken.“²⁸ Berdoa, Theodors Gegenspieler, hat schwarze Haut; man peitschte ihn einst, um aus seinem „Geifer“ (I, 38) vermeintlich tödliches Gift zu gewinnen. Wie mit Peitschenschlägen soll sein Herz ihn zur Rache an seinem einstigen Peiniger Theodor treiben. Mehrmals vergleicht er sich selbst oder vergleichen andere ihn mit Schlangen:

BERDOA

Verderben schwur ich dir; um Mitternacht
Hab ich mein Wort gelöst! –

Du, mächtige Rachsucht,

Bezwing die Krankheit und mach mich gesund!

Ihr Arme! schwellet an zu Riesenschlangen;

Wie die den Tiger, will ich ihn umfassen!

[...]

Die Hand auf die Brust schlagend

Und du mein Herz! peitsch mich mit wilden Schlägen

Dem, welcher mich einst peitschen ließ, entgegen! (I, 21-22)

Die Erinnyen-Attribute Berdoas lassen sich vermehren um das Motiv der Hetzjagd und der Assoziation mit wilden Hunden. Unmittelbar vor Theodors Mord an seinem Bruder stachelt Berdoa die Brüder an:

Gefecht beider Brüder

BERDOA *beiseit, als wenn er Hunde hetzte*

Packt euch! faßt euch! faßt! (I, 64)

Ein Blick in Aischylos' *Orestie* illustriert die Parallelen zur dortigen Erscheinungsweise der Rachegottheiten. So warnt Klytaimnestra ihren Sohn Orest vor den mütterlichen „Rachehunde[n]“, falls er sie töten sollte (*Totenspende*, V. 924), und der im Apollo-Tempel schlafende Chor der Erinnyen spricht im Traum, als er von Klytaimnestras Schatten zur Rache am Muttermörder Orest angestachelt wird: „Faß an! Faß an! Faß an! Faß an! Hetz! Hetz!“ (*Eumeniden*, V. 130) Akustische Signale aus den Nebentexten und die häufigen hermeneutischen Vereinnahmungen dieser Phänomene durch die Protagonisten gewinnen in diesem

Kontext an Relevanz: Anschwellendes Donnergrollen untermalt das Gelingen von Berdoas Intrige, als Herzog Theodor schließlich sein blasphemisches Credo zum Himmel schleudert: „*Der Sturm heult lauter, das Meer braust auf, [...]*“ (I, 83) Dabei spielt die atmosphärische Klimax in der mächtigen Orchestrierung der tobenden Elemente nicht nur auf die Verhängnis ankündigenden Wetterzeichen im populären zeitgenössischen Schicksalsdrama²⁹ an, sondern evoziert das Dröhnen der antiken Erinnyenstimmen. Gothland fragt ausgerechnet Berdoa, ob dieser nicht „ein Mittel gegen die Blitze / Und gegen den Donner“ wisse (I, 120).³⁰ Wie sehr er immer mehr der Rache anheimfällt, zeigt sich auch in seinen metaphorischen Metamorphosen zum Schlangenhaften. Die Infizierung mit dem Rachevirus, gleichsam die Inkorporation der Erinnyen, formuliert er selbst, als der Diener Rolf seine grotesk-grauenhafte Schilderung des fiktiven Brudermords gibt:

GOTHLAND [...]

Halt ein! Mein Blut beginnt zu siedern

Und alle meine Adern blähn sich wie

Getretne Nattern! (I, 45)³¹

Hieraus resultiert der Entschluss, seinen Bruder anzuklagen. Im dritten Akt zieht Gothland eine erste Bilanz der Konsequenzen:

GOTHLAND

– Mein Vater

Will mich ermorden. Meine Freunde sind

Nun meine Feinde. Zum Schafotte hat

Mein König mich verdammt. Mein Vaterland

Verstößt mich. Mit dem Blut des Bruders

Ist diese Hand befleckt – die Freude kann

Mich nie erfreun! – Ich selbst verachte mich und

Deshalb auch das, was außer mir noch da ist –

Glück, Freundschaft, Vaterliebe, Vaterland

Sind hin – (I, 87)

Das ist die Seite der Verluste, es folgt, gemäß der doppelten Buchführung, die Seite der – hier noch potentiellen – Einkünfte und Zinsen:

Was bleibt mir noch? Was anders, als

Die Wollust, an dem Neger,³² welcher mich

Verderbt hat, volle Rache mir

Zu nehmen, jede Höllenpein zwiefach

Mit Höllenpein ihm zu bezahlen, mich
 Zu sättigen in seinem Blute, Glied
 Vor Glied von unten auf mit eigner Hand
 Ihm zu zerbrechen, und mit giergem Ohr
 Sein Winseln einzusaugen! (I, 87-88)

Am Ende, als Gothland schließlich Berdoa gefangen genommen hat, fordert er von ihm, was unwiederbringlich ist: seine Frau, seinen Sohn, seinen Bruder, seine Gewissensruhe, Unschuld, Ehre und Ansehen, das ewige Seelenheil, seinen Glauben. Seine Abrechnung listet jeden einzelnen Posten auf und befolgt exakt das Prinzip der Spiegelstrafe:

GOTHLAND [...]

Ihn mit starren unerbittlichen Blicken betrachtend

An deinem ganzen Körper sehe ich
 Kein einziges Glied, das mich nicht schwer
 Beleidigt hätte; schmeichle dir nicht, daß
 Du eher stirbst als bis ein jegliches
 Die Schuld gebüßt hat, welche es an mir verbrochen!

BERDOA

Herr Gott! Ihr wollt mich doch nicht Glied vor Glied –

GOTHLAND

Was du v e r d i e n t hast, das will ich dir tun!
 Mit deinen Augen hast du mich verlacht,
 Mit deiner Zunge hast du meinen Sohn
 Verführt, mit deinen Füßen hast
 Du mich gestoßen, – darum klag nicht, wenn
 Ich dir die Augen, welche mich verlachten,
 Ausreiße, wenn ich dir die Zunge, welche –³³

BERDOA

Unmenschlich!

Unmenschlich! Gothland will mir die Augen
 Ausreißen! [...] (I, 198-199)

Nachdem im Verlauf des Dramas Berdoa seine Rache vollzogen hat – einen Strafkatalog, der Theodor alles genommen hat, was dessen ‚zivilisierte‘ Existenz ausmachte: Familie, gesellschaftlichen Rang und Ansehen, religiöse Zuversicht –, gibt sich Theodor selbst gänzlich dem Inhumanen („Unmenschlich!“) hin, derselbe Theodor, der am Anfang gebetet hatte, die oberen Mächte sollten

ihm „den Glauben an die Menschheit“ (I, 33) nicht rauben. Die Spiegelstrafe der Zerstückelung, die sich Gothland zunächst „Glied vor Glied von unten“ heraufgedacht hatte, entspricht der Strafe des Räderns „von unten“. Dies war die traditionelle Strafe für Verbrechen, die sich auf besonders schwere Weise gegen die Macht des Staates gerichtet hatten;³⁴ die Zertrümmerung des Körpers sollte die versuchte Zertrümmerung des Staatskörpers vergelten. Details erspart uns Grabbe, doch muss man Gothland wohl glauben, dass er seinen Plan ausführte. Berdoa, der demnach Geblendete, illustriert somit in letzter Konsequenz, dass Rache blind macht, er verwandelt sich gänzlich zu einer der Erinnyen: Denn aus deren Augen tropfte, wie die antiken Texte berichten und wie Böttiger philologisch akribisch belegte, Blut.³⁵

Die bei Aischylos entworfene Dramaturgie der Rache manifestiert sich bei Grabbe als *Anatomie* der Rache. Diese verfährt in *Herzog Theodor* streng analytisch. Sie sezziert Körperteil für Körperteil dessen, was als Fortschrittsgestalt der Zivilisationsgeschichte erscheint, und sie legt die blutigen Eingeweide, das Inhumane des Menschen frei. Nicht zufällig spiegelt die Zerstückelung und Verstümmelung so vieler Racheopfer und Rächender die zerstörte Ordnung einer zivilisierten Welt, die der Racheakt mit sich bringt: Die zerstückten Kinder des Thyestes, der mit dem Beil erschlagene Agamemnon, bei Grabbe die geschändete Leiche Friedrichs und Berdoa, der seine Untaten Glied für Glied vergelten muss. Der Zerstückelung des Körpers, wie sie Gothland an Berdoa vollzieht – der nicht nur sein persönlicher Widersacher war, sondern dramatische Figuration der Geschichte einer vermeintlich humanen Gesellschaft, die ihre inhumanen Existenzbedingungen unbewältigt in den Bereich des Mythos verbannt, – dieser Zerstückelung also folgt die Auslöschung eben jener Gesellschaft, deren eigene Aggression ihre Zukunft vernichtet hat. Mit Blick auf Gothlands Glied-für-Glied vollzogene Rache lässt sich abschließend Foucault zitieren, der bemerkte: „Die Strafpraktiken sind weniger als eine Folge von Rechtstheorien zu betrachten denn als ein Kapitel der politischen Anatomie.“³⁶

Anmerkungen

- 1 Dazu Roy C. Cowen: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998, S. 47, und den Hinweis in I, 560. Am 4. Mai 1818 hatte Grabbe den sechsten Band der „Dramatic works of William Shakspeare“ (Brunswick 1801) bei der Meyerschen Hofbuchhandlung in Lemgo bestellt (ed. Charles Wagner), der *Titus Andronicus* enthielt. Bereits Tieck hatte vermutet, dass „Shakespeares Tit. Andronicus und der Mohr Aaron, die Grausamkeit dieses alten Schauspiels“ Grabbe „verleitet“ habe, zu übertreiben und „Gräßliches“ zu schreiben (I, 5). Grabbe

- widersprach der Vermutung in einer mit Tiecks Brief abgedruckten Anmerkung, da er Shakespeares Stück gelesen habe, als er das Englische „nur zur Hälfte verstand“, auch „zog [es] ihn gar nicht an und wurde bis zur Verfertigung des Gothland nicht wieder gelesen.“ (Ebd.) Vgl. zur späteren Revision Bernhard Budde: Bestien unter sich. Die ‚dramatische‘ Welt- und Menschenkunde in Grabbes Tragödie „Herzog Theodor von Gothland“. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater: Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 13-35, hier S. 23. Vgl. ebd., S. 23f., zu Grabbes Selbstaussagen und den Shakespeare-Bezügen in „Motive[n] und Themen“ und generellen „Strukturanalogie[n]“. Kurt Jauslin: Das ausgelesene Buch der Welt. Grabbes groteske „Vieh=(loso)Vieh“ der Geschichte. In: Ebd., S. 161-192, hier S. 173, liest einzelne Stellen als Parodie des „elisabethanische[n] Rachedrama[s]“, allerdings habe Grabbe alles Notwendige auch bei Shakespeare finden können.
- 2 Vgl. u. a. Olaf Kutzmutz: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld 1995, S. 23-35. – 1984 inszenierte Alexander Lang am Deutschen Theater in Berlin beide Dramen als Doppelproduktion. Die Inszenierung ließ jeweils auf einen Abend mit *Herzog Theodor* einen Abend mit *Iphigenie* folgen. Vgl. zu den Effekten die Beiträge von Inge Diersen, Lothar Ehrlich, Birgid Gysi, Hans Kaufmann und Eike Middell: „Gothland“ und „Iphigenie“ – ein Doppelprojekt am Deutschen Theater. Inszenierung Alexander Lang. Für und Wider. In: Weimarer Beiträge 31 (1985), S. 837-857. Zu „Goetheschem Humanitätsideal und Grabbeschem Gegenentwurf“ vgl. Lothar Ehrlich, S. 842, und S. 843 zu den Doppelbesetzungen von Schauspielern in beiden Inszenierungen.
 - 3 Christian Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988, S. 117. Zur „Entmachtung des Areopag“, S. 113ff.
 - 4 Ebd., S. 116f.
 - 5 Ebd., S. 117.
 - 6 „Gerade zu der Zeit, wo Aeschylus seine Eumeniden zum erstenmale aufführte, [...] untergrub Pericles die Gewalt des ehrwürdigen, die Gränze der Solonischen Verfassung eifrig bewachenden Areopagus durch den auf seine Armuth stolzen Ephialtes. [...] Durch die Schwächung dieses obersten Gerichtshofs und Sittengerichts [...] wurden die Wirkungen der ungezügelter Demokratie immer gefährlicher [...]“ Carl August Böttiger: Die Furienmaske, im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung. Mit drei Kupfertafeln. Weimar 1801, S. 100. Vgl. umfassend Meier: Die politische Kunst (Anm. 3), S. 113-156.
 - 7 Böttiger: Furienmaske (Anm. 6), S. 101.
 - 8 Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M. 1973, S. 10. Vgl. Kutzmutz: Klassiker ex negativo (Anm. 2), S. 17: „Goethes Iphigenie auf Tauris und das zu Grabbes Zeit modische Schicksalsdrama sind die Fluchtpunkte für eine Interpretation [...]“
 - 9 Vgl. mit weiteren Literaturhinweisen Hendrik Blumentrath: Gothlands Gespenster. Zum Nachleben des Schicksalsdramas in Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“

- In: Christian Dietrich Grabbe. Text + Kritik. Heft 212, September 2016, S. 32-44, hier S. 35; ferner Marianne Wünsch: Schicksal am Ende der Romantik. Das Beispiel von Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. In: Roger Bauer (Hrsg.): *Inevitabilis vis factorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*. Bern, Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 130-150, hier S. 146, und Kutzmutz: *Klassiker ex negativo* (Anm. 2), S. 25, der Grabbes Drama als Kontrafaktur des Parzenliedes in *Iphigenie* liest: „Bei Grabbe bedarf es keiner grausamen und unerforschlichen Götter mehr, denn die Menschen selbst verkörpern die alles zerstörende Gewalt. Ist in Goethes Schauspiel *Autonomie* Voraussetzung für Humanität, so wendet sich bei Grabbe die Selbständigkeit des Menschen in die direkt entgegengesetzte Richtung.“
- 10 Vgl. zu Herzog Theodor: „I c h / War nur das Beil, das S c h i c k s a l war der Mörder!“ (I, 183), zu Berdoa: „Ich bin sein Schicksal und / Sein Gott!“ (I, 28). Zum „Spannungsfeld von Schicksalsrhetorik und schuldhaftem Handeln“ vgl. Kutzmutz: *Klassiker ex negativo* (Anm. 2), S. 23.
- 11 Diesen Konjunkturen, die insbesondere im Zeichen von Transformationen des Atridenstoffes sowie des Nibelungenliedes stehen und damit zugleich wissenschaftshistorisch markante Stationen der philologischen Disziplinen nachzeichnen lassen, widme ich mich im Rahmen meines Habilitationsprojektes zur Literatur der Rache: *Studien zum deutschsprachigen Drama 1790 – 1936*.
- 12 U. a. das *Allgemeine Landrecht für die Preussischen Staaten* (1794), der *Code Pénal* (französisch 1791, deutsch 1810) und der *Code Napoléon/Civil* (1804). Vgl. den Überblick bei Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1994, S. 14.
- 13 Ebd., S. 23.
- 14 Laut Karl Immermann habe Grabbe wiederholt bemerkt: „Was soll aus einem Menschen werden, dessen erstes Gedächtnis das ist, einen alten Mörder in freier Luft spazieren geführt zu haben!“ Siehe Alfred Bergmann (Hrsg.): *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*. Stuttgart 1968, S. 3. So verfälscht die Erinnerung wohl ist, so dokumentiert doch ein Beschwerdebrief von Grabbes Vater an die Zuchthauskommission aus dem August 1808, dass eine Insassin gegenüber dem Knaben tötlich geworden sei. Es bleibt bemerkenswert, dass Grabbe selbst das Narrativ seiner frühen Prägung in dieser Weise begründet, denn der zitierte Satz birgt die Grundkonstellation der zeitgenössischen Konjunktur von Rachesujets: Das Bewusstsein, dass Schuldige (ein alter Mörder) neben Unschuldigen (einem Kind) „in freier Luft“ herumspazieren dürfen, und den Zweifel, ob jemals Gerechtigkeit, sei sie irdisch oder jenseitig, geübt werde. Vgl. Jörg Aufenanger: *Das Lachen der Verzweiflung – Grabbe. Ein Leben*. Frankfurt a. M. 2001, S. 20, sowie Lothar Ehrlich: *Christian Dietrich Grabbe. Leben und Werk*. Leipzig 1986, S. 7, zu den Übergriffen der Insassin.
- 15 Foucault: *Überwachen und Strafen* (Anm. 12), S. 14.
- 16 Linda Woodbridge: *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*. Cambridge 2010, S. 15. – Woodbridges Prämisse lautet, dass „the fairness fixation [der Elisabethanischen Zeit] and relish of vigilantism reveal widespread resentment of systemic unfairness – economical, political, and social – as the Renaissance witnessed

- severe disproportion between crime and punishment, between labor and its rewards.“ Ebd., S. 7f.
- 17 Vgl. Budde: Bestien unter sich (Anm. 1), S. 13f., zu den „diabolischen Züge[n]“ Berdoas, die bei Shakespeares Aaron entlehnt seien, und Florian Vaßen: Das Theater der schwarzen Rache. Grabbes *Gothland* zwischen Shakespeares *Titus Andronicus* und Heiner Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome*. In: Grabbe-Jahrbuch 11 (1992), S. 14-30, hier S. 15 zum Vergleich mit Aaron als „Inkorporation des Bösen, des Antichrist“. Zu Berdoa als „Figur der Alterität“ vgl. Norbert Otto Eke: „Alle Ehre deiner Narbe“. Die Spur des Körpers im Werk Grabbes. In: Grabbes Welttheater (Anm. 1), S. 71-101, hier S. 72. Vgl. auch Wulf R. Halbach, Ralph Konitzer: Asiens Steppen an unseren Grenzen. Zu ‚Vernunft‘ und ‚Rasse‘ in Christian Dietrich Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 33-41.
 - 18 Zitat nach der Lutherbibel, revidiert 2017, Deutsche Bibelgesellschaft 2016 (<https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lutherbibel-2017/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/50/50001/59999/>, 14. August 2018).
 - 19 So Grabbe despektierlich in seiner Rezension (IV, 99).
 - 20 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden. Leipzig o.J., Bd. 2, S. 389.
 - 21 Vgl. zur literaturwissenschaftlichen Adaption des Terminus von Aby Warburg Ulrich Port: „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs „Pathosformeln“ und ihre konzeptuellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien­theorie. In: DVJS: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert 73 (Sonderheft, 1999) S. 5-42. Pathosformeln als im Warburgschen Sinne archaisch vorgeformte „Ausdrucksmuster[] für Leiden und leidenschaftliche Erregung“ (S. 7), „deren zivilisationsgeschichtlich nur vermeintlich überwundene Affekte nebst ihren Objekten in unterschiedlichen historischen Konstellationen wiederbelebt werden können“ (ebd.), bieten sich insbesondere für das Hervorbrechen ‚archaischer‘ Rache-Dynamiken als Analysefokus an. Charakteristische Sprachgebärden erweisen sich mit Blick auf ihre dramaturgische Funktion bei der Gestaltung von Rachesujets als (bildkünstlerischen) körperlichen ‚Ausdrucksmustern‘ analoge „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“. Aby Warburg: Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929). In: Ilsebill Barta Fliedl, Christoph Geissmar (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg, Wien 1992, S. 171-173, hier S. 171.
 - 22 Vgl. Blumentrath: Gothlands Gespenster (Anm. 9), S. 39, der bemerkt, „dass das Gothland-Schauspiel nicht nur an der Herstellung starker Affekte arbeitet, sondern fortwährend über diese Herstellung reflektiert. Dabei werden Rache, Verzweiflung oder Schrecken nicht nur immer wieder als Kräfte benannt, die aus der Passivität hinausführen und zur Handlung bewegen. Was Grabbes Stück vor allem umtreibt, ist die Erzeugung dieser Affekte aus der Sprache“.
 - 23 Vgl. dazu mit Bezug auf Hannah Arendt: André Karger: Verzeihung – *Reconciliation* – Versöhnung. Versuch der Differenzierung verschiedener Konzepte. In: Ders. (Hrsg.): Vergessen, vergelten, vergeben, versöhnen? Weiterleben mit dem Trauma. Göttingen 2012, S. 12-31, hier S. 26.

- 24 Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel (Versfassung). In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. 1, Bd. 5. Dramen 1776-1790. Unter Mitarbeit von Peter Huber hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M. 1988, S. 612.
- 25 Zitate nach: Aischylos: Die Orestie. Übersetzt von. Emil Staiger. In: Aischylos: Die Tragödien. Stuttgart 2002.
- 26 Böttiger: Furienmaske (Anm. 6).
- 27 Vgl. Wilhelm Heinrich Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. 1, Abt. 1, Leipzig 1886, Art. „Erinys“: Sp. 1310-1336, zum Donner Sp. 1312-1317: „Vornehmlich ist es aber die in Blitz und Donner sich entladende Gewitterwolke, von welcher die Gestalt der Erinys ihre hervorragenden Züge erhalten hat“, hier Sp. 1312.
- 28 Böttiger: Furienmaske (Anm. 6), S. 32. Zur schwarzen Körperbemalung, S. 29; zur kulturhistorischen Einordnung schwarzer Kleidung, S. 26-28.
- 29 Vgl. Blumentrath: Gothlands Gespenster (Anm. 9), S. 35.
- 30 Berdoa antwortet provokant: „Den Frommen, hört ich, sollen sie verschonen!“ (Ebd.) – Vgl. Gothlands bereits von Rachebegierde verblendete Hermeneutik, während er seinen Bruder anklagt: „Hört, hört! sogar der Donner straft ihn Lügen! / KANZLER Wer lehrte dich des Donners Laut erklären?“ (I, 56).
- 31 Vgl. Gothlands Äußerung: „wenn die Königskronen / Finnlands und Schwedens um mein Haupt sich schlingen, / So duld ichs schon, daß um mein Herz sich Nattern ringen.“ (I, 88).
- 32 Ich distanziere mich ausdrücklich von allen diskriminierenden Ausdrucksweisen in Grabbes Text oder ggf. hier zitierter (älterer) Forschungsliteratur.
- 33 Der Abbruch des Verses, der geradezu ‚abbildet‘, dass Berdoas „Zunge“ herausgeschnitten werden soll, könnte zudem auf die auffällig herausgestreckte Zunge der Erinnyen in Darstellungen nach Gorgonenart verweisen, vgl. die Abb.
- 34 Vgl. beispielsweise das *Allgemeine Landrecht für die Preussischen Staaten*, §102 II 20 (*Landesverrätherey*).
- 35 Vgl. Böttiger: Furienmaske (Anm. 6), S. 30-32.
- 36 Foucault: Überwachen und Strafen (Anm. 12), S. 40.

ALBERT MEIER (KIEL)

„Sieh da der Neger.“

Christian Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland*
als romantisierendes Schiller-Pastiche

Die Menge ist eine Bestie, – darum *imponirt*.

Theodor Herzog von Gothland, die Anfang der 1820er Jahre entstandene und 1827 im Rahmen der Sammelausgabe *Dramatische Dichtungen* veröffentlichte ‚Tragödie in fünf Akten‘ ist ein ‚gutes‘ Drama, sofern man Friedrich Schlegels lakonischem Athenäumsfragment Nr. 42 Glauben schenkt: „Gute Dramen müssen drastisch sein.“¹ Die poetische Ungeheuerlichkeit von Grabbes Erstling steht jedenfalls seit eh und je außer Zweifel, und sogar der Verfasser hat bei aller kritischen Distanz ein gewisses Vergnügen darüber erkennen lassen, dass sein „vielleicht an Überhäufung“² leidendes Stück „der berechnete und *verwegenste* oder doch *tollste* dramatische Unsinn“ ist, „den es gibt. Ich verfall[e] nicht wieder darin.“³

In der Tat erlaubt sich *Theodor Herzog von Gothland*, ohne jegliche Rücken- deckung bei der Realgeschichte Nordeuropas entworfen,⁴ die krassesten Unwahrscheinlichkeiten, wenn ein ‚Neger‘ als Oberfeldherr des Finnenheers den schwedischen Kriegshelden Theodor durch ebenso brutale wie widersinnige Intrigen zunächst zum Brudermörder macht und ihn daraufhin als vermeintlicher Freund erst recht zur Verzweiflung bringt, bis in einer atemlosen Abfolge von Bluttaten zuletzt beide zugrunde gehen. Im Entwurf einer Selbstrezension für die *Hallesche Literaturzeitung*, am 28. Dezember 1827 an Georg Ferdinand Kettembeil übersandt, fasst Grabbe seine Konzeption folgendermaßen zusammen:

Die Tragödie Gothland enthält den Kampf eines *Negers (Berdoa)* mit dem Herzoge *Gothland*, dem *Repräsentanten der Europäer*. Der Neger ist mit Farben gezeichnet schwarz wie er selbst, und Gothland, ein kühner, aber schwacher Mensch, erstarrt endlich zu einem Bösewicht, der den Neger noch überbietet. Beide Personen bekämpfen unter vielen Wechselfällen sich fortdauernd und gehen endlich beide unter. (V, 194)

In einem ausführlichen Schreiben an Grabbe vom 6. Dezember 1822 hat Ludwig Tieck die Singularität des in sprachlich-stilistischer Hinsicht ungemein überspannten, in bedenkenloser Mischung von Reim und Nicht-Reim bei unterschiedlichster Verslänge auch metrisch verwilderten⁵ *Gothland* hervorgehoben: „Auch ist Ihr Stück so wenig süßlich sentimental, unbestimmt und andren

nachgeahmt, daß es gewissermaßen zum Erschrecken sich ganz einzeln stellt, im Entsetzlichen, Grausamen und Zynischen sich gefällt und dadurch nicht allein jene weichlichen Gefühle ironisiert, sondern zugleich alles Gefühl und Leben des Schauspiels, ja selbst diesen Zynismus zerstört.“ (I, 3) Die ausschlaggebende Erklärung dafür, dass das schon dem schieren Umfang nach ausufernde Drama „so gräßlich ist“, vermutet Tieck zu Recht in Grabbes Bemühen, am Vorbild Shakespeares nicht bloß Maß zu nehmen, sondern es nach Kräften noch zu übertreffen: „Sollte Shakspeares Tit. Andronicus und der Mohr Aaron, die Grausamkeit dieses alten Schauspiels Sie nicht verleitet haben? Sie gehn aber viel weiter als der Engländer.“ (I, 5) Grabbe hat diese Vermutung zwar entschieden, doch mit schwachen Gründen zurückgewiesen, zugleich aber zugeben müssen, die englische Tragödie bereits vor der Arbeit am *Gothland* wenigstens oberflächlich gekannt zu haben.⁶ Die Korrespondenzen mit *Titus Andronicus* liegen überdies so sehr auf der Hand, dass wenigstens von gewichtigen Motiv-Anregungen auszugehen ist: Shakespeares Mohr Aaron ist nicht bloß vergleichbar skrupellos und insbesondere rachsüchtig gezeichnet wie Grabbes Berdoa, sondern nimmt im Heer der Gotenkönigin Tamora eine beherrschende Stellung ein; Grabbe hat diese Figur insofern bequem in einen Gegenspieler seines Goten-Führers Theodor umwandeln können und sich dabei nicht schwergetan, zugunsten der Steigerung von Berdoas Unmenschlichkeit auf Aarons Rolle als Tamoras ‚lover‘ zu verzichten.

Über den Shakespeare-Bezug hinaus weist *Theodor Herzog von Gothland* in erklärungsbedürftiger Häufung jedoch auch motivische Übereinstimmungen mit Dramen Friedrich Schillers auf, wobei sich Grabbe mehrheitlich an dessen ‚Sturm und Drang‘-Stücken bedient. Die Rede von einem bloßen „Einfluß Schillers auf die Gestaltung des Gothland“⁷ greift insofern entschieden zu kurz, solange sie nicht der poetischen Strategie nachspürt, die den so augenfälligen Schiller-Referenzen zugrunde liegt; in dieser Absicht gilt es umso mehr, die ostentative „Malice“ herauszuarbeiten, mit der Grabbe den *Gothland* als eine „in Pracht und Scepter auf den Nachtstuhl gesetzte Theaterköniginn [!]“ entworfen hat, in der sich die „moderne Poesie“⁸ verkörpern soll.

So steht auch in Schillers zweitem Drama *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* mit Muley Hassan ein Mohr im Zentrum, der zwar bei weitem nicht über das verbrecherische Großformat Berdoas verfügt, laut Personenverzeichnis immerhin als „konfiszierter Mohrenkopf“ durch eine vergleichbar „originelle Mischung von Spitzbüberei und Laune“ (SW I, 643)⁹ charakterisiert ist und vom Grafen Fiesko ähnlich von oben herab behandelt wird wie Berdoa von Herzog Theodor, sobald er sich in dessen Gewalt befindet. Am deutlichsten zeigt sich diese Parallele jedoch in der Potenzierung einer Replik Fieskos bei Grabbe: Wird dem Mohren bei Schiller mit einem lakonischen „Nüchtern“ verweigert,

dass er „wenigstens besoffen in die Ewigkeit“ (SW I, 741) eingeht, antwortet Herzog Theodor auf Berdoas Flehen „um nichts, als um ’nen kurzen Tod! / ’Nen kurzen Tod!“ ebenso ungerührt mit „Den schlage ich dir ab!“ (I, 198) Als weitere Krypto-Zitate aus Werken Schillers, die im *Gothland* geradezu parodistisch eingesetzt werden, lassen sich vor allem zwei Details anführen:

Wenn *Gothland* in der Ersten Szene des Zweiten Akts seinem König berichtet, wie er auf Anstiften Berdoas die Leiche seines angeblich vom dritten Bruder Friedrich ermordeten Bruders Manfred auffand, die in Wahrheit sein geschworener Feind nachträglich verstümmelt hat, glaubt er wider alle Plausibilität, die Grässlichkeit des vermeintlichen Verbrechens mit einer scheinbar urmenschlichen Reaktion Berdoas beglaubigen zu können:

Gewiegt von Zweifeln zwischen Höll und Himmel
 Mach ich mich gestern abends auf,
 Und reite bei Kometenschein nach Northal,
 Um selber Manfreds Leichnam anzuschau.
 Mich griff Entsetzen, als ich ihn erblickte!
 Vom Mörderbeil sah ich sein Haupt zerschmettert!
 Mein Zweifel schwand, der Brudermord ward mir
 Gewiß, mein Glaube an das Heiligste
 Verließ mich – *und der Neger weinte!* (I, 55)

Hier ist das sarkastische Echo auf die berühmte Replik Lermas im 23. Auftritt des 4. Akts von *Don Karlos* mit Händen zu greifen, in der mit höchstem Pathos eine ganz unerhörte Gemütsregung Philipps II. angesprochen wird: „Der König hat / Geweint.“ (SW II, 181) Vielleicht noch schlagender ist die Schiller-Referenz Grabbes in der Zweiten Szene des Dritten Akts, als der legitime Schwedenkönig Olaf nach einer Niederlage gegen den bereits mit den Finnen verbündeten *Gothland* fliehen muss und der Intrigant Arboga – in seiner Gefühlskälte wohl die moralisch niedrigste Figur des ganzen Stücks¹⁰ – Herzog Theodor die „schwedsche Krone“ anbietet, die dieser auch begierig annimmt, um als erstes den Speichellecker zu belohnen:

Graf, herrlich habt ihr in der Schlacht gefochten;
 Zum Zeichen meiner Dankbarkeit,
 Ernenn ich euch noch auf dem Schlachtfelde,
 Dem Boden eurer Heldentaten,
 Zum *Fürsten* von Arboga! – (I, 119f.)

Unter freilich weit gemäßigteren Umständen wird Octavio Piccolomini am Ende von *Wallensteins Tod* bekanntlich ein kaiserlicher Brief überreicht, der ihn für

seinen Beitrag zum Sturz Wallensteins zum „Fürsten Piccolomini“ (SW II, 547) erhebt und dadurch nicht nur vor seinem eigenen Gewissen, sondern ebenso in den Augen aller Umstehenden wie auch des Publikums moralisch vernichtet.

Über solche Einzelheiten hinaus, die jedem leidlich versierten Leser oder Theaterbesucher auffallen müssen und die dramatische Illusion perforieren, indem sie die motivische Geschlossenheit des Dramas brüchig machen, lässt die gesamte Handlungsführung als solche in gleicher Weise wie die Charakterkonzeption des Titelhelden überdeutlich das Modell von Schillers Erstling *Die Räuber* durchscheinen. Abgesehen davon, dass Herzog Theodor die gleiche verhängnisvolle Leichtgläubigkeit wie Schillers Karl Moor (und erst recht wie Ferdinand in *Kabale und Liebe*) an den Tag legt, d. h. sich ganz wie diese durch eine an sich so leicht durchschaubare Intrige in die Katastrophe treiben lässt, ist sein Absturz aus höchster Ehre in eine Kaskade immer neuer, immer fürchterlicherer Verbrechen das Werk eines zumindest in der Heftigkeit ebenbürtigen Gegenspielers. Berdoa, der sich als ‚Neger‘ gegenüber dem Europäer Theodor *per se* seiner sozialen Minderwertigkeit in gleicher Weise bewusst ist wie Franz Moor,¹¹ will diese Benachteiligung ebenfalls durch körperliche Gewalt und intellektuelle Skrupellosigkeit kompensieren: „Europa / Verehret diesen Herzog Gothland als / Den ersten ihrer Söhne; – wollen sehn, / Ob nicht ein Neger auch den Größten / Der Europäer überwältgen wird!“ (I, 20) Er bedient sich zu diesem Zweck einer bössartigen Täuschung, die analog zur gefälschten Verstoßung des edelmütigen Karl Moor durch einen scheinbar lieblosen Vater entworfen ist: Nachdem Theodors geliebter Bruder Manfred eines ebenso überraschenden wie natürlichen Todes gestorben ist, gelingt es Berdoa, Manfreds Leiche so zu schänden, dass Theodor nur allzu gern der Verleumdung Glauben schenkt, der dritte Bruder und Reichskanzler Friedrich habe den Mittleren aus Eifersucht und/oder Habgier ermordet. In Gothland löst die irrije Erfahrung dieses vorgegaukelten Brudermords eine „Weltempörung!“ (I, 31) aus, die dem Nihilismus-Anfall Karl Moors beim scheinbar verweigerten Verzeihen des Vaters¹² gleicht, und bringt ihn dazu, der gottlosen Welt in der eigenen Brutalität ihre Hässlichkeit vor Augen zu führen: „Doch dreifach böß bin ich, denn vorher war / Ich gut; drum hüt dich!“ (I, 96)

In kalkulierter Parallele zu Karls Verbrecherkarriere aus enttäuschem Vertrauen in die Moralität der Weltordnung verfällt auch Theodor vorübergehend einem Atheismus der Verzweiflung, der ihn gerade seines eigentlichen Edelmutts wegen zum Empörer gegen jede Pflicht und Bindung werden lässt:

[...] – Wär ein Gott,
So wären keine Brudermörder! –
[...]
[...] Der Mensch

Trägt Adler in dem Haupte
 Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote!
 Wer war so toll, daß er ihn schuf?
 Wer würfelte aus Eselsohren und
 Aus Löwenzähnen ihn zusammen? Was
 Ist toller als das Leben? Was
 Ist toller als die Welt? / Allmächtger *Wahnsinn* ists,
 Der sie erschaffen hat! (I, 81)

Als ein zweiter, wenngleich übersteigter Karl Moor, der wie sein Bruder Franz mit Brudermord und Vaternord die Schuld an den grässlichsten aller Verbrechen auf sich lädt,¹³ steht die Entsetzlichkeit des Brudermords Theodor von Gothland so deutlich vor Augen, dass er ihn für unvorstellbar hält¹⁴ und zugleich auf der Stelle bereit ist, ihn zum Zweck der Rache trotzdem zu begehen: „Und an mir selbst müßt ich verzweifeln, / Wenn ich den Brudermord mir denken könnte! / Ihn denken? Wehe, das vermag ich nur / Zu wohl: *nen Bruder rächend, kann / Ich einen Bruder töten!*“ (I, 33) Indem er sich über die tatsächlichen Umstände von Manfreds Tod täuschen lässt, begeht der Goten-Herzog eben diejenige Untat, für die er Friedrich rechtmäßig zu bestrafen glaubt. Dass ihm sein Diener Rolf, den man als Hybridbildung aus dem Hausknecht Daniel und dem Bastard Hermann in Schillers *Räubern* verstehen darf, kurz darauf den schauerlichen Missgriff bewusst macht,¹⁵ führt dennoch zu keiner Selbstbesinnung oder gar Reue, sondern nur zu immer tieferer Verzweiflung, in der er sich über die eigene Verantwortung hinweglügt und lieber lästernd die Tücke des Schicksals anklagt:

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

Berdoa repliziert darauf mit gutem Recht:

Tor! eure Dummheit ist eur Schicksal! eure
 Erbärmlichkeit ist eur Verhängnis!
 Wer hieß dich, als ich dich zum Brudermord
 Verführte, meinen Worten glauben! Wußtest du
 Denn nicht, daß ich dein Todfeind war? (I, 183)¹⁶

Diese Verblendung lässt den Herzog von Gothland zugleich zum Vaterlandsverräter wie zum Mörder an der Gattin Cäcilia¹⁷ werden, dessen Amoralität sich der nach dem Muster von Franz Moors Instrumentalisierung des Bastards Hermann¹⁸ von Berdoa verführte¹⁹ Sohn Gustav bald unverschämt zum schlimmen Vorbild nimmt. Insofern gilt es Theodor von Gothland als von Grabbe bewusst auf Schiller bezogene Postfiguration Karl Moors zu begreifen, in der sich die ethische Komplexität des Räubers in arger Zuspitzung wiederholt: „Noch niemand ging mit Idealen für / Der Menschheit Wohl ins Leben, der / Es nicht als Bösewicht, / Als ausgemachter Menschenfeind verlassen hätte!“ (I, 146)

Parallel dazu übernimmt der Neger Berdoa einerseits die Rolle des rationalistischen Nihilisten Franz Moor, der die Rücksichtslosigkeit der Natur durch gleichermaßen rücksichtslosen Egoismus zu kompensieren trachtet.²⁰ Als Theodor ausgerechnet Berdoa zu seinem Vertrauten macht, um wunschgemäß von ihm eine Widerlegung der ‚alten Sage‘ von der Unsterblichkeit und damit auch von der Existenz einer Hölle zu hören,²¹ schlüpft der Neger nicht minder geschickt in die Rolle des Pastor Moser, der in Schillers *Räubern* den zuvor so kalt-selbstsicheren Franz Moor gewissermaßen katechisiert bzw. ihm die religiöse Sorge einimpft, und hat Erfolg mit seinem zynischen Versuch, Herzog Gothland moralisch noch mehr zu demütigen, obwohl dieser die Absicht Berdoas durchaus erkennt.²² Ähnlich wie bei Franz Moor angesichts des bevorstehenden Todes beim Angriff von Karls Räubern, rührt sich in Theodor eben doch noch die zuvor unterdrückte Stimme des Gewissens, der er freilich nicht nachzugeben vermag:

Ja ja, geballt hab ich die Fäuste, um
Die Runzeln meiner Stirn mit ihnen platt
Zu schlagen; ein Palast der Stürme ist
Mein Haupt; wie'n tollgewordner Hund
Schlägt mein Gewissen seine Zähne in
Die Tiefen meiner Seele; meine
Gedanken würgen, meine Glieder
Bekriegen sich –

mit dem höchsten Schmerzgefühl

– Ich bin ein Haufe von zusammen-
Gesperreten Tigern, die einander
Auffressen! – –

– O, wie glücklich ist ein Vieh!

Es weint nicht, es bereuet nicht, und ist
Es einmal tot, so lebt es auch nicht mehr!
O wäre ich ein Vieh! (I, 131)

Im Fünften Akt überbietet Berdoa die eigene Bosheit noch einmal, als er Theodor mit psychologischer Präzision dessen Selbstbetrug vor Augen führt, ‚Rachbegier‘ mit ‚Gerechtigkeit‘ verwechselt zu haben, sodass sich der Brudermord an Friedrich als Lust statt als Pflicht offenbart.²³ Wie Franz Moor bereut Theodor dennoch nicht, kann anders als Schillers weit kleinerer Schurke aber auf „Negerjagd! Schwarzwildbretjagd!“ (I, 196) noch sein Rachegeilüst an Berdoa befriedigen, nachdem der auch Gustav ermordet hat, und stirbt zuletzt von der Hand Arbogas im absolut gewordenen Überdruß:

[...] Nichts nichts
 Frag ich nach Leben oder Tod!
Mit brechender, ersterbender Stimme
 Und – und
 Die Hölle? O, die ist zum – wenigsten
 Was Neues, – und ich – wette
 Auch an die Hölle kann man sich gewöhnen! (I, 204)

Was in Schillers *Räubern* auf Franz Moor und Pastor Moser verteilt ist und dort psychologische Glaubwürdigkeit besitzt, wird von Grabbe in der einen Figur Berdoa verschmolzen. Damit verliert der Dialog zwar an Plausibilität, gewinnt jedoch an eben der grausigen Eindringlichkeit, um die es der dramatischen Konzeption des *Herzog Theodor von Gothland* laut Brief an Kettembeil vom 1. September 1827 zuallererst geht: „Unsere Dramen übrigens *müssen* wirken.“ (V, 182)

An dieser Vermischung wie auch an den anderen Stellen, die mehr oder weniger offensichtlich auf Dramen Schillers zurückverweisen, wird Grabbes Schreibstrategie deutlich, die er selbst gegenüber Kettembeil als ‚Pastete‘ auf den Punkt gebracht hat. (V, 182) Als semantischer Kern des poetologischen Begriffs ‚Pastiche‘ ist mit ‚Pastete‘ präzise das Verfahren benannt, sich in freier Willkür Anleihen bei Fremdtexten zu erlauben und dieses heterogene, aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöste Material in eine neue Umgebung einzufügen, worin es in der Art einer Collage doch immer als Fremdkörper wahrnehmbar bleibt und dementsprechend irritiert. Mag das „Gräßliche“ dabei auch, wie Ludwig Tieck in seinem Schreiben an Grabbe moniert hat, „nicht tragisch“ sein und „wilder roher Zynismus [...] keine Ironie“ (I, 5) ergeben, unterscheidet sich *Theodor Herzog von Gothland* in den Augen der romantischen Autorität Tieck immerhin „durch seine Seltsamkeit, Härte, Bizarrerie und nicht selten große Gedanken, die auch mehr wie einmal kräftig ausgedrückt sind, sehr von dem gewöhnlichen Troß“ (I, 3); aus Grabbes Sicht hat seine Tragödie ihr eigenes Recht, weil „ganz unläugbar [...] ein Haufen Poesie darin [ist], wie man sie jetzt nirgends findet.“²⁴ Dass „grade bei den verwegenen Stücken“, zu denen

der *Gothland* zweifellos gehört, „ein konsequent befolgter Plan zu Grunde liegt, der jene Extreme nicht nur *bedingt*, sondern hier und da auch *rechtfertigt*“ (I, 1), wie Grabbes ‚Vorwort‘ zu seinen *Dramatischen Dichtungen* ausführt, lässt sich in der Analyse als Schiller-Pastiche umso schlagender rechtfertigen, als Grabbe in spätromantischem Geist aller Seltsamkeiten bedarf, um den dramatischen Standard seiner Zeitgenossen gerade darin noch zu ‚überbieten‘.²⁵ Für Shakespeare hat Grabbe selbst diese Notwendigkeit in der Polemik des Aufsatzes Über die Shakspearo-Manie angesprochen²⁶ und mit der Schiller-Überbietung des *Herzog Theodor von Gothland* umso mehr eingelöst.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Schlegel: Fragmente [Athenäums-Fragmente]. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S. 165-255, hier S. 171.
- 2 In einer Anmerkung zum Abdruck von Ludwig Tiecks Brief über den *Gothland* in den *Dramatischen Dichtungen* versucht Grabbe sein Werk gegen den Vorwurf der „Unwahrscheinlichkeit der Fabel“ zu verteidigen: „die Möglichkeit der einzelnen Begebenheiten ist nicht überall weitläufig motiviert, an sich aber wohl gedenkbar.“ (I, 5).
- 3 Grabbe an Moritz Leopold Petri, 18. November 1826 (V, 140).
- 4 „Mr. Gothland ist in der Handlung reine Erfindung, obwohl ich, eh' ich ihn begann, aus angeborener Liebe nordische Natur und Geschichte studirt hatte. Es gibt in der nordischen Historie einen *Erik Blutaxt*, – der möchte in einigen Puncten an Gothland erinnern.“ Grabbe an Georg Ferdinand Kettebeil, 23. September 1827 (V, 184).
- 5 „Mehrere Stücke, vorzüglich Gothland, geht in Extreme aller Art, bis in den Vers; (den Vers hätte ich leicht verbessern können, aber theils ist er berechnet, theils gehört er zum Gothland wie das Fell zur Hyäne) aber ganz unlängbar ist ein Haufen Poesie darin, wie man sie jetzt nirgends findet.“ Grabbe an Georg Ferdinand Kettebeil, 1. September 1827 (V, 182).
- 6 „Nein. Der Tit. Andronicus, den der Verfasser im Englischen zu einer Zeit las, wo er diese Sprache nur zur Hälfte verstand, zog ihn gar nicht an und wurde bis zur Verfertigung des Gothland nicht wieder gelesen.“ (I, 5).
- 7 Roy C. Cowen: Kommentar zu *Herzog Theodor von Gothland*. In: Christian Dietrich Grabbe: Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1977, Bd. 3, S. 42.
- 8 Grabbe an Georg Ferdinand Kettebeil, 28. November 1827 (V, 189).
- 9 Alle Schiller-Zitate werden unter der Sigle SW mit Bandnummer und Seitenzahl nach folgender Ausgabe belegt: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in 5 Bänden.

- Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München, Wien 2004.
- 10 „Mit dem Grafen Arboga hat Grabbe dem ‚rasenden‘ Titelhelden [...] den Repräsentanten eines bis zur Erfahrungslosigkeit ausgekälteten Bewusstseins an die Seite gestellt, das sich mit Gott [...] auch der Moral als eines Regulativs sozialer Praxis entledigt hat. Norbert Otto Eke: „Um so etwas bekümmre ich mich nicht“. Grabbe und die Moral. In: Christian Dietrich Grabbe. Text + Kritik. Heft 212, September 2016, S. 5-17, hier S. 5.
 - 11 „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir?“ (SW I, 500).
 - 12 „Oh ich möchte den Ozean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen!“ (SW I, 514) – Herzog Theodor: „Pfui, pfui! wie eckelt mich die Schöpfung an!“ (I, 84).
 - 13 Pastor Moser macht Franz Moor bewusst, dass es zwei Sünden gibt, die „nicht von Menschen begangen“ werden: „*Vatermord* heißt die eine, *Brudermord* die andere“ (SW I, 606).
 - 14 „Entsetzlich! das wär Brudermord! – – Hoho, / Ich lache! Brudermord ist ja unmöglich!“ (I, 31).
 - 15 „Du wolltest Brudermord bestrafen, und / Begingst ihn selbst, denn die Erzählung war / Erlagen!“ (I, 76).
 - 16 Vgl. zuvor schon Theodors Uneinsichtigkeit: „denn nimmer kann / Ich eine That bereun, die durch / Mein feindliches Geschick, und nicht durch mich vollbracht ist!“ (I, 80).
 - 17 Hierin wiederholt sich die Tötung Amalies durch Karl Moor (vgl. *Die Räuber* V/2).
 - 18 Vgl. *Die Räuber* II/3.
 - 19 „Ihr müßt ihm nicht gehorchen! / Seid nur nicht blöde! Machts mit ihm, wie ers / Mit *seinem* Vater macht!“ (I, 143).
 - 20 Franz Moor: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht *Herr* bin. *Herr* muß ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht.“ (SW I, 502) – Berdoa: „Die Weißen haben mich für keinen Menschen / Erkennt, sie haben mich behandelt, wie / Ein wildes Tier; wohlan, so sei's denn so! / Ich will 'ne *Bestie* sein! die Schuld / Auf ihre Häupter, wenn ich sie nun auch / Nach meiner Bestienart behandle! – – –“ (I, 38).
 - 21 „[...] daß du es leugnen würdest, / Wußt ich; das war es auch, weswegen ich / Grad dich, und keinen andren rufen ließ!“ (I, 125).
 - 22 „Du bist der größte Bösewicht auf Erden / Und sprichst doch heute, als / Wenn du die Tugend selber wärst! / Denkst du, ich wüßte nicht, warum? *Um mich / Zu quälen, bist du fromm!*“ (I, 130f.).
 - 23 „Sprachst von dem trauervollen Amt, / Das dir geworden wär, und schlugst / Ihn mit Vergnügen tot!“ (I, 184).
 - 24 Grabbe an Georg Ferdinand Kettmeil, 1. September 1827 (V, 182).

- 25 Tieck hat diese Absicht dementsprechend hervorgehoben: „Stehn Sie nun in allem bisher gesagten den dramatischen Schriftstellern unserer Tage ganz fern, so sind Sie ihnen doch in einem Punkte ganz nahe, ja sie überbieten sie noch, nämlich in der großen Unwahrscheinlichkeit der Fabel und der Unmöglichkeit der Motive.“ (I, 5).
- 26 „[...] wir wünschen und hoffen Dichter, welche es nicht bei der Nebenbuhleri des Shakspeare beruhen lassen, sondern indem sie alle Fortschritte der Zeit in sich aufnehmen, ihn überbieten.“ (IV, 54).

LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

Historisierung und Mythisierung in Grabbes Geschichtsdrama

Obwohl Grabbe seit seiner Gymnasialzeit die Dichter des griechischen Altertums (*Hesiod, Homer, Theokrit, Pindar, Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes*)¹ kennt und auch immer wieder liest,² gibt es in seinem dramatischen Werk keine strukturellen Transformationen antiker mythologischer Fabeln, keine, um Hans Blumenberg zu zitieren, „Arbeit am Mythos“³, wie bei Friedrich Maximilian Klinger, bei Goethe und Schiller sowie in der frühromantischen Literatur, bei Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Franz Grillparzer oder Friedrich Hebbel. Im Gegenteil: Sieht man von einigen wenigen Rückgriffen auf einzelne Motive und Argumente z. B. in *Herzog Theodor von Gothland*⁴ oder *Napoleon oder die hundert Tage*⁵ ab, ist charakteristisch, dass Grabbe von vornherein auf die Schaffung mythologischer Dramen mit antiker stofflicher Provenienz verzichtet und die Entwicklung eines im Fundament nicht-mythischen historischen Dramas anstrebt.

Grabbe studiert allerdings vor und während der Entstehung seiner historischen Dramen, soweit sie antike Stoffe betreffen, also *Marius und Sulla* (1823/1827) und *Hannibal* (1834/1835), intensiv wissenschaftliche Quellen und Darstellungen zur Geschichte des Altertums.⁶ Ist sein Interesse an der Geschichte von Anbeginn seines literarischen Schaffens mithin deutlich ausgeprägt, steht er mythologischen Traditionen kritisch gegenüber. Wohl vermittelt durch seinen Detmolder Förderer, den Archivrat Christian Gottlieb Clostermeier, leiht Grabbe sich am 22. Juni 1825 das zeitgenössische Standardwerk zur Theorie und Geschichte der Mythen, Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen* aus, am 26. Oktober 1825 dann die Fortsetzung *Geschichte des nordischen Heldenthums*.⁷ Es war für ihn wohl keine produktive Lektüre, denn in seiner Abhandlung *Über die Shakspeare-Manie* (1827) kommt er auf die Arbeiten des damals maßgeblichen Mythologen polemisch zurück:

[...] weil der Deutsche genug kleinstädtisch denkt, um nur das hochzuschätzen, was in Zeit oder Raum weit her ist, wie denn schon im Sprichwort 'er ist nicht weit her' dieser Grundsatz zur Stereotype versteinerte, obwohl, wenn auch die Ankunft aus weit entfernten Zeiten und Ländern eine ziemlich zähe Constitution beweisen mag, schon die „Kreuzer“, welche auf den Urgewässern der indischen Literatur herumstreifen und von dort Glaubensartikel einschwärzen wollen, darthun sollten, daß zwischen dem „weit her sey n“ und dem „erbarmenswerth sey n“ oft keine Grenze zu finden ist. (IV, 39)⁸

Grabbes Kritik bezieht sich allgemein auf die zeitgenössischen literarischen Transformationen der Mythologie des klassischen Altertums, nicht jedoch auf die Ästhetik der aristotelischen Dramaturgie, die er im Shakespeare-Aufsatz vorübergehend sogar als Fundament eines zu entwerfenden deutschen Dramas akzeptiert: „Unsere Genies thäten gut, bei dem Trauerspiele eher an die Griechen als an Shakspeare zu denken, womit ich keine Nachahmung anrath.“ (IV, 51) Dem hier hervortretenden Widerspruch in der Entwicklung von Grabbes Dramatik nach 1827, im Spannungsverhältnis von geschlossener, klassischer und offener, epischer Dramaturgie, begleitet von der anhaltenden Reflexion der Alternative Schiller oder Shakespeare, kann hier nicht weiter nachgegangen werden.

Das Thema ist vielmehr, im Konsens mit der modernen wissenschaftlichen Semantik des Mythos, die Mythisierung und Entmythisierung historischer Akteure und Prozesse in Grabbes Geschichtsdrama. In den letzten Jahrzehnten entstanden zahlreiche theoretische Abhandlungen, die das komplizierte Phänomen des Mythos und sein weites Spektrum von den religiösen und kulturellen Mythologien der alten Völker über nationale politische und historische Mythen bis zu *Mythen des Alltags* und anderen aktuellen Konzepten zu definieren versuchten. Schon 1957 meinte Roland Barthes dazu ironisch: „Man kann mir hundert andere Bedeutungen des Wortes Mythos entgegenhalten.“⁹ Und in seiner kritischen Referierung amerikanischer, französischer und deutscher mythologischer Theorien hielt Robert Weimann bereits 1967 fest:

So vielfältig die Literaturwissenschaft den Begriff benutzt, so vielfältig geht sie seiner Bestimmung aus dem Wege. Zwischen dem gegebenen Mythos (als Gegenstand) und der abgeleiteten Mythologie (als Auffassung und Lehre von diesem Gegenstand) haben sich eigentümliche Spannungen aufgeladen.¹⁰

Die Folge sei, „daß das Wortzeichen Mythos heute ganz unvereinbaren Bedeutungen zugeordnet wird.“¹¹ Diese Einsicht dürfte gegenwärtig wohl erst recht zutreffen, betrachtet man die vielfältigen philosophischen, religionswissenschaftlichen, psychologischen, kultur- und literaturwissenschaftlichen Studien, einerseits zu traditionellen (antiken, christlichen, germanischen etc.) Mythologien, andererseits zu diversen modernen Mythen.¹²

Bei der Interpretation von Grabbes Dramen geht es insofern um das Verhältnis von Historischem und Mythischem im Horizont einer nicht nur in der deutschen Literatur auftretenden Auseinandersetzung mit traditionellen Mythen, die sich zunehmend auch auf aktuelle geschichtliche Personen und Ereignisse bezieht. Zuletzt untersuchte solche nationalen Konstruktionen in der deutschen Literatur Barbara Beßlich am Beispiel des Napoleon-Mythos,¹³

unter methodischem Rückgriff auf Wulf Wülfing. Seine Definition, die sich nicht auf konsistente Mythologien der Vergangenheit bezieht, bildet auch den theoretischen Ansatzpunkt für die Untersuchung der Grabbeschen Geschichtsdramatik: „Unter ‚Mythen‘ seien – textlich oder ikonisch fixierte – Narrationen verstanden, die um bestimmte Figuren der Geschichte (Aktanten) kreisen [...]“¹⁴ Die „Mythisierung“ in Literatur und Kunst vollziehe sich „a) durch Personalisierung historischer Prozesse, b) durch – meist mittels ‚Verklärung‘ arrangierte – Idealisierung der zu diesem Zweck ausgewählten Personen, was c) der Ritualisierung im religiösen oder quasireligiösen Rahmen das ideologische und – auch ganz praktisch – das textliche oder ikonische Material liefert [...]“ „Personalisierung, Idealisierung und Ritualisierung“ historischer Prozesse in der fiktionalen Literatur stellen demnach Indizien einer Mythenbildung dar, die sich in der künstlerischen Gestaltung nur auf einzelne charakteristische Momente konzentriert und andere vernachlässigt oder sogar ausschließt.

In einer früheren Publikation hatte Wülfing *Napoleon oder die hundert Tage* zwar als einen der „zentrale[n] Texte“ der historischen Mythologie bezeichnet, ihn dann allerdings nicht in seine Analyse einbezogen.¹⁵ Bei der Erweiterung seiner Napoleon-Studien verbannte er Grabbes historisches Drama schließlich in eine Anmerkung und stellte dazu lakonisch fest, warum er es nicht interpretierte, „weil es den Korsen fernab aller Mythisierung zeigt.“¹⁶ Allerdings hätte er besonders an *Napoleon oder die hundert Tage* überprüfen können, inwieweit gerade dieses Drama eine programmatische Entmythisierung der Zentralfigur und der durch sie verantworteten Ereignisse demonstriert, weil weder eine „Selektion des historischen Materials“¹⁷ noch „eine besondere Form der Reduktion von Komplexität“¹⁸ als Kennzeichen des Mythischen zu konstatieren ist.

Meine These zu den Proportionen von Mythisierung und Entmythisierung des Historischen in Grabbes Geschichtsdrama: Seine spezifische ästhetische Leistung besteht – bei allen mythisierenden Tendenzen in einzelnen Werken – in der räumlich und zeitlich situierten theatralischen Vermittlung von im Wesentlichen nicht-mythischen oder nicht-mythisierten, sondern historischen Akteuren, Konstellationen und Praxen, für die eine zu Objektivität und Kontingenz tendierende Dialektik von Historisierung und Entmythisierung kennzeichnend ist. Diese widersprüchlichen Zusammenhänge stellen sich in Grabbes ideell und dramaturgisch heterogenen geschichtsdramatischen Werken zwischen 1823 und 1836 freilich unterschiedlich dar. Diese Wandlungen sollen, nach Klärung der werkübergreifenden Gestaltungs- und Wirkungsvorstellungen seiner geschichtsdramatischen Dichtungen, vor allem an *Marius und Sulla* (1823/27), *Napoleon oder die hundert Tage* (1830/31) und der *Hermannsschlacht* (1835/36), beschrieben werden. Außerhalb der Analyse bleibt die Fortschreibung der für Grabbes künstlerische Disposition typischen Übersteigerung

und Verbindung zweier weltkultureller Mythen in der mit Mozart und Goethe konkurrierenden Tragödie *Don Juan und Faust* (1829).

Als Grabbe 1827 seine frühen Stücke veröffentlicht und dazu das erste, seit 1823 als Fragment vorliegende historische Drama *Marius und Sulla* überarbeitet sowie die Abhandlung *Über die Shakspearo-Manie* schreibt, formuliert er erstmals seine ästhetischen Absichten als Geschichtsdramatiker. Zum antiken Geschichtsdrama vermerkt er: „Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln. Solange er diesen nicht verletzt, kommt es bei ihm auf eine wörtliche historische Treue nicht an.“ (II, 409) Und in der *Shakspearo-Manie* steht: „Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung.“ (IV, 41) Grabbes Interesse besteht also darin, die „Idee“ oder den „wahren Geist“ der Geschichte in seinen historischen Dramen zu erfassen, und zwar „concentrisch“. Doch worin besteht die „Idee“ der Geschichte? Und was bedeutet „concentrisch“ und mit welchen Folgen für die Dramaturgie?

Obwohl sich die Intentionen in Grabbes literarischer Praxis im Jahr der französischen Julirevolution paradigmatisch verändern, versteht er unter der „Idee“ seines Geschichtsdramas in keiner seiner Schaffensperioden eine idealistische, metaphysische Konstruktion und Interpretation des historischen Prozesses, sondern einen, wie bereits Benno von Wiese festhielt, „empirischen Realismus“¹⁹, der die subjektiven und objektiven Widersprüche im geschichtlichen Material akzentuiert freilegt. Und Friedrich Sengle meinte insofern schon 1952: „Grabbe deutet, wertet ungewöhnlich wenig, er verbirgt sich hinter dem Geschehen [...]. Er ist in diesem Sinn der objektivste Geschichtsdichter unter den großen Dramatikern.“²⁰ Und unter „concentrisch“ wäre dabei ein umfassendes, unter verschiedenen Aspekten und Perspektiven auf die geschichtlichen Konstellationen gerichtetes Verfahren zu verstehen, das individuelle wie kollektive politische Akteure nicht vorwiegend in Dialogen und anderen klassischen Redeweisen in geschlossenen Orten, sondern in dynamischen Handlungen in öffentlichen Räumen zeigt. Grabbe beabsichtigt also keine spekulative Interpretation des historischen Geschehens, sondern die szenische Vermittlung seiner Variabilität und Kontingenz. Er fokussiert seinen prononciert „historischen Blick“ (V, 158) auf konkrete historische Zeiten und Räume, auf den nach der Französischen Revolution beschleunigten, wechselhaften Verlauf der Geschichte, auf die Widerspiegelung ihrer „großen Nothwendigkeits- und Weltverhältnisse“. (IV, 200) Seine Dramen tendieren, bei aller Vielgestaltigkeit und bei allen widersprüchlichen Elementen, zu einer illusionsfreien, skeptischen Reflexion empirischer geschichtlicher Erfahrung und nicht mythisierender Inszenierung.

Bereits die zweite Fassung von *Marius und Sulla* (1827) gibt in diesem Sinne ansatzweise den kritisch-realistischen Gestaltungswillen dieses Geschichtsdramatikers zu erkennen, der die beiden exponierten Titelfiguren in Ausein-

andersetzungen mit regressiven und progressiven sozialen und politischen Gruppierungen und Bewegungen im Spannungsfeld von Demokratie und Diktatur in der römischen Geschichte des ersten Jahrhunderts vor Christus zeigt. Insbesondere gelingt es, in den dramatischen Konflikten zwischen Optimaten (Sulla) und Popularen (Marius) Triebkräfte des historischen Prozesses szenisch darzustellen, und dies auf der Grundlage historischer Quellen²¹ und ohne die Helden zu mythisieren. Dem entspricht die Freilegung der sozialen Fundamente und Energien des Kampfes zwischen Patriziern und Plebejern, erstmals auch in monumentalen, aber individualisierten Volksszenen.

Antizipiert die Bearbeitung von *Marius und Sulla*, zumal in den in Prosa skizzierten Passagen, bereits kritische, antimythisierende Momente der späteren Geschichtsdramen, so weisen die zunächst nun entstehenden beiden Hohenstaufen-Dramen, vor allem *Kaiser Friedrich Barbarossa* (entst. 1828/29), weniger *Kaiser Heinrich der Sechste* (entst. 1829), tatsächlich mythisierende Tendenzen auf,²² weil sie „auf der Bühne das Ideal“ zu vermitteln bestrebt sind, „welches im Leben sich überall nur ahnen lässt [...]“ (IV, 53) Um nach dem Druck der *Dramatischen Dichtungen* (1827), die eine beträchtliche publizistische Resonanz erfahren,²³ auch auf dem Theater zu reüssieren, greift der dadurch animierte Grabbe die von der Romantik (Tieck, A. W. Schlegel) eingeführte Mittelalter-Rezeption auf. Friedrich von Raumers *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (1823-25) initiiert eine Flut zumeist trivialdramatischer Literatur (prominentes Beispiel Ernst von Raupach), die das Wirken der Hohenstaufen-Kaiser mythisierte. Auch Grabbe lässt sich dazu verleiten, mit seinem Verleger einen Vertrag über insgesamt acht Stücke abzuschließen, von denen er lediglich die zwei genannten realisiert. Der Dichter steigert, auf der Basis seiner Raumer-Studien,²⁴ Friedrich Barbarossa zu einer nationalen Kultfigur, die die deprimierende geschichtliche Erfahrung der Restaurationsepoche kompensieren sollte. Vorübergehend kommt es daher in Grabbes Geschichtsdramatik zu einer Etablierung mythisierender Elemente, die jedoch immer wieder durch historisierende eingeschränkt und am Ende verdrängt werden. In *Kaiser Heinrich der Sechste* setzt sich insofern seine genuine Intention durch, die Geschichte in ihren materiellen Widersprüchen real zu gestalten, so dass die Idealisierung der Hohenstaufen wieder in den Hintergrund tritt.

Der Grabbe beschäftigende zeitgenössische Geschichtsprozess nach der französischen Revolution lässt sich am anachronistischen Hohenstaufen-Stoff nicht reflektieren, zumal es in der kulturellen Öffentlichkeit der Restaurationsepoche die problematische Erwartung gibt, ihn zu kultivieren. Daher entscheidet er sich im Jahre der Juli-Revolution gegen eine Fortsetzung der Hohenstaufen. Nun beschäftigt ihn ein anderes Sujet, das allerdings nicht nur einen großen historischen Akteur in seinen Widersprüchen in den Blick nimmt, sondern zugleich

und offensichtlich mehr ein epochales historisches Ereignis in seinen politischen nationalen und internationalen Vernetzungen: *Napoleon oder die hundert Tage*.²⁵ Bereits der eine Opposition signalisierende Doppeltitel provoziert die Frage nach den Beziehungen zwischen dem geschichtlichen Subjekt Napoleon, der gerade in der Restaurations- und Vormärzperiode zu einem prominenten literarischen und kulturellen Mythos avanciert,²⁶ und den objektiven Verhältnissen und Geschehnissen der ‚hundert Tage‘, in die überdies noch die Vorgeschichte des Helden und die Revolution von 1789 integriert sind.

Grabbe, der schon unter dem 12. Juli 1827 darauf verweist, dass er sein Vorwort zu den *Dramatischen Dichtungen* „zufällig und doch bedeutungsvoll datiert“ auf den „Tag der Schlacht bei Aspern [20.-22. Mai 1809], der ersten Schlacht die Napoleon an uns Deutsche verlor“ (V, 170), kommt Jahre später, am 21. Mai 1835 an Carl Georg Schreiner, nochmals auf den „siegreichen Tag von Aspern“ zurück, den er als schreckliche „Morderei“ erinnert: „Es ist einer der größten Tage, welche Deutschland erlebt hat. [...]. Aspern! diese Kürassierangriffe, diese Morderei auf den Kirchhöfen, diese schwellende, vorbeidonnende Donau. – Was Ungeheures!“ (VI, 231f.) Und am 2. Dezember 1827 gesteht er Kettembeil:

Heute ist Napoleons Krönungstag [1804], und der Tag von Austerlitz [2. Dezember 1805]. Mich umwehen seine Donner, obgleich es auch einmal Zeit wäre, über die Napoleono-Manie zu schreiben und darzuthun, wie die Schufte Deutschlands, welche bei seinem Leben ihn zu verachten strebten, jetzt am meisten preisen. (V, 191)

Grabbe polemisiert in diesem Brief gegen die zeitgenössische „Napoleono-Manie“. Während der Arbeit an seinem Geschichtsdrama, eben nicht am Mythos Napoleon, sondern an einer dennoch überragenden, aber widersprüchlichen historischen Persönlichkeit in ihrem gesellschaftlichen Kontext, kommt Grabbe wiederholt auf seine Dramenkonzeption, seinen „historischen“ „Blick“ auf die europäische Geschichte seit 1789 zu sprechen. So schreibt er am 14. Juli 1830:

„Napoleon“ ist nunmehr in der letzten Scene. Bei ihm lasse mir aber den vollsten Lauf. All mein Geist, jede meiner Ansichten, muß soviel als möglich hinein. [...] Napoleon ist übrigens eine so große Aufgabe nicht. [...] er ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste, – nicht Er, die Revolution lebt noch in Europa [...]. Nicht Er, seine Geschichte ist groß. (V, 305-306)

Trotz dieser im Kern nicht mythischen, sondern dialektisch die handelnden Subjekte und die objektiven Bedingungen und Kräfte des Geschichtsprozesses und seine Stellung als Dichter erfassenden Gestaltungsintention, trotz der tragischen Finalität der ‚hundert Tage‘, besteht Grabbe dennoch auf der Darstellung der historischen ‚Größe‘ Napoleons, die allerdings wesentlich durch die

komplizierten Wirklichkeitsverhältnisse bedingt und eingeschränkt erscheint: „Er ist groß, weil ihn die Natur groß machte und groß s t e l l t e [...]“ (V, 306)

Die angestrebte Bestätigung der ‚Größe‘ des Helden führt in der konsequent historisch, gleichsam, mit Grabbes Wort, „reell“ (V, 311) angelegten Fabelerzählung, trotzdem aber nicht zur Installierung und Inszenierung eines Mythos, weil die Figur letztlich nicht aus der Realität herausgehoben und stilisiert wird, sondern historisch determiniert bleibt. Die objektiv strukturierte Gestaltung in Raum und Zeit verhindert eine Mythisierung, weil Grabbe ihre polyperspektivischen und widersprüchlichen sozialen und politischen Beziehungen und Abhängigkeiten von den Ständen der französischen Gesellschaft, insbesondere auch von den deklassierten Volksschichten des dritten Standes (der Vorstädte von Paris), nicht nivelliert, sondern differenziert stabilisiert. Ein katexochener Napoleon-Mythos entstünde nur dann, wenn der Dichter die historischen Determinanten und die wirkenden sozialen und politischen Gegenkräfte der Figur relativieren oder sogar aufheben würde. Das Gegenteil ist der Fall: „Alle Interessen der Zeit sind darin.“ (V, 315) Gemeint sind freilich nicht nur ‚Interessen‘ der dramatischen Zeit, sondern auch die der Zeit vor und während der Juli-Revolution, die ihn zu einer Verstärkung der historischen Impulse drängt: „Aber die jetzigen Zeitereignisse zwingen mich ihn nicht allein umzuschreiben, sondern zu potenzieren.“ (V, 314)

Grabbe gelingt es in *Napoleon oder die hundert Tage*, seine komplexe und kritische Gestaltungsstrategie weitgehend zu verwirklichen, so dass die dramatisch-theatralische Darstellung die Annahme bestätigt, es handelt sich, bei aller Erinnerung an eine große Gestalt und eine geschichtsmächtige Periode, kategorial um ein historisches Drama, dass einen Mythos nicht nur nicht entfaltet, sondern seine Entstehung verhindert. Ein Verständnis des Theaterstückes allein in der Tradition des literarischen Napoleon-Mythos, das die letztlich theatralisch dominierenden französischen und europäischen Konstellationen nicht gebührend integriert, dürfte seiner exzeptionellen geschichtlichen Stellung nicht gerecht werden.

Das entscheidende Kriterium bei der Beantwortung der Frage, ob und inwieweit Grabbe Napoleon zu einem Mythos steigert, dürfte in der Bewertung der Proportionen bei der polyvalenten Gestaltung der subjektiven Helden- und der objektiven Epochenproblematik zu finden sein. Die differenzierte monumentale Extensität der literarischen und theatralischen Darstellung der französischen und der europäischen Geschichtsverhältnisse verhindert die Entstehung eines Mythos. Wenn Barbara Beßlich feststellt „Grabbe fragt in seinem Drama eindringlich nach dem Subjekt der Geschichte und erörtert an der Gestalt Napoleons die Frage, ob Geschichte einen Sinn hat und wer diesen wie herstellt“,²⁷ so gibt sie zu erkennen, dass sich ihre Interpretation auf die Figur des Kaisers

konzentriert. Denn Grabbes Interesse am „Subjekt der Geschichte“ und ihrem „Sinn“ ist eben nicht nur oder vordringlich an der Napoleon-Gestalt festzumachen, sondern zugleich an den Aktionen der anderen, genauso mächtig (oder mächtiger) in die Realität eingreifenden Einzel- und Kollektivakteure (des Adels, des Bürgertums, des Volkes, der Heere). Die Autorin lässt diese Figurengruppen zwar nicht außer Acht, da sie aber ihre geschichtsbildenden Energien als nicht relevant für die Annahme des Mythos wahrnimmt, kommt sie zu dem problematischen Ergebnis, dass Grabbe „die Frage nach dem Subjekt und Sinn der Geschichte eindringlich stellt, aber unbeantwortet läßt“.²⁸ Dies ist eine Schlussfolgerung, die so wohl nicht zutrifft.

Was die Napoleon-Figur betrifft, so betrachtet Beßlich zunächst ihre „Selbstmythisierung“, um dann zu Recht festzustellen: „Fremdaussagen demontieren sukzessive die Selbstmythisierung“.²⁹ Trotz dieser wahrgenommenen ‚Demontage‘ des Mythos Napoleon, praktisch aber nicht so sehr durch ‚Fremdaussagen‘, sondern durch das Handeln der Stände der französischen Gesellschaft von den Bourbonen bis zum Jakobiner Jouve und den Vorstädtern von St. Antoine sowie der Armeen Frankreichs, Englands und Preußens ist allerdings nicht die Rede davon, dass Grabbe einen objektivierten Mythos Napoleon gar nicht erst aufbaut, weil er dramaturgisch von vornherein eine Historisierung und damit Entmythisierung durch andere wirkende Subjekte der Geschichte betreibt. So plausibel Beßlichs „fatalistische“ Interpretation des *Napoleon* als theatralisches „Spiel“ auch ist,³⁰ sie belegt forschungsgeschichtlich, nicht nur im Hinblick auf dieses „reelle“ historische Drama Grabbes, dass sich die Geisteswissenschaft selbst an der weiteren „permanenten Umschreibung und spielerischen Variation“³¹ literarischer Mythen erfolgreich beteiligt. Die Wissenschaftler treten dann selbst als Mythologen auf, denn sie inszenieren immer wieder geschichtliche Personen und Ereignisse als Mythen, statt ihre Entmythisierung und Historisierung freizulegen.

Ein weiteres Beispiel für die „Refigurierung zum Mythos“ bietet zuletzt Bernhard Greiner, der die einzige mythologische Referenz im Drama, in der Szene I, 1 „Nördliches Gestade von Elba“, in der sich Napoleon als „ein anderer Prometheus“ und Bertrand ihn als „Erderschütterer [Poseidon]“ erinnert, zum Anlass nimmt, den Kaiser als „mythische Figur“ zu bestimmen und darin eine „poetischen Theorie dieser Mythenbildung“ zu entdecken, durch „poetische Verfahren, die grundlegend für dieses Drama sind.“ Diese Lesart muss problematisch bleiben, weil Grabbes „poetische Verfahren“ tatsächlich nicht auf eine „Mythisierung Napoleons“, für die sogar Goethe ein „Bundesgenosse“ sei, gerichtet sind, sondern auf seine Historisierung und die politische Kontextualisierung des dramatischen Geschehens.³²

Die Fabel der 1834/35 entstandenen historischen Tragödie *Hannibal*³³ umfasst die Zeit von der Schlacht bei Cannae 216 v. u. Z., in der der karthagische

Feldherr das römische Heer vernichtend schlug, bis zu seinem Selbstmord 183, den der Autor mit dem 3. Punischen Krieg und der Zerstörung Karthagos im Jahre 146 v. u. Z. zeitlich zusammenzieht.³⁴ Wiederum vermittelt Grabbe szenisch extensiv, aber pointierter als im *Napoleon* die objektiven gesellschaftlichen Milieus und Strukturen in den beiden Weltreichen, doch die dramatische Konfliktgestaltung bleibt diesmal weitgehend individualisiert. Das Drama zeigt den tragischen Untergang des Feldherrn nicht als Konsequenz des Kampfes gegen das römische Imperium, sondern an den ökonomischen Interessen der politischen Eliten Karthagos, an ihrem „Krämergeist“. An Immermann schreibt Grabbe am 11. Februar 1835: „Den Hannibal menschlich zu machen, war 'ne Kunst, er steht in der Geschichte wie eine kalte Mythe [...]“ (VI, 156) Das ist übrigens die einzige Verwendung des Begriffes in Grabbes Werk überhaupt, und zwar nicht etwa im Sinne eines literarisch kultivierten und zeitgeschichtlich präsenten „Mythos“. Die Gestalt Hannibals begreift der Dichter wegen der großen zeitlichen und räumlichen Distanz zur antiken Geschichte als eine „kalte Mythe“, die er als Dramatiker „menschlich“ umzuformen beabsichtigt. Tatsächlich tritt Hannibal in der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur kaum in Erscheinung, und auch Grabbes Drama bietet keinen Ansatzpunkt dafür, dass von der Gestaltung eines literarischen Mythos die Rede sein könnte. Deutsche Schriftsteller haben sich, von Grabbe und Grillparzers Szene *Hannibal und Scipio* (1835) abgesehen, dem antiken Feldherrn eben wegen der großen geschichtlichen Ferne und Fremdheit nicht zugewandt.

Anders verhält es sich mit Grabbes letztem historischen Drama *Die Hermannsschlacht* (entst. 1835/36, gedr. posthum 1838).³⁵ Bereits im 16. Jahrhundert entdeckt die deutsche Literatur die historische Gestalt des Arminius, z. B. in Ulrich von Huttens lateinischem Dialog *Arminius* (posthum gedr. 1529). Im 18. Jahrhundert folgen u. a. Johann Elias Schlegels Tragödie *Hermann* (entst. 1740/41, gedr. 1741), Justus Möasers Trauerspiel *Arminius* (gedr. 1748), Wielands Epos *Hermann* (seit 1753), Klopstocks Bardieten (Bardengesänge) für die Schaubühne (*Hermanns Schlacht* 1769, *Hermann und die Fürsten* 1784 und *Hermanns Tod*, 1787), und zu Beginn des 19. Jahrhunderts dann Kleists *Hermannsschlacht* (1808), die Grabbe 1835 liest. Sein Werk, so schreibt er Immermann am 30. März 1835, „wird aber ganz anders.“ (VI, 197) Von Kleists antinapoleonisch inspiriertem Drama beeinflusst, entstehen bis 1834 allein siebzehn trivialdramatische patriotische Hermanns-Stücke,³⁶ die den historischen Stoff zum deutschen Nationalmythos stilisieren.

Grabbe bewegt sich diesmal also in einer reich überlieferten literarisch-mythologischen Tradition, die sich nicht so sehr auf die historische Figur, sondern mehr auf das historische Ereignis der Schlacht im Teutoburger Wald im Jahre 9 bezieht. Sein Interesse ist zunächst regionalgeschichtlich motiviert: „[...] der

Gedanke an die Heimath [...] hat mich auf etwas aufmerksam gemacht, was mir so nahe lag: nämlich ein großes Drama aus der Hermannsschlacht zu machen“, schreibt er am 8. Januar 1835 von Düsseldorf an seine Frau nach Detmold. (VI, 129f.) *Die Hermannsschlacht* stellt, über den regionalen Akzent hinausgehend, einen Beitrag zur Konstruktion des germanisch-deutschen Mythos in den 1830er Jahren dar, in denen in Lippe die Idee eines Hermanndenkmals auf dem Teutoburger Wald entsteht (Grundsteinlegung 1838). Grabbe arbeitet diesmal tatsächlich an einem Mythos, und zwar sowohl des Einzel- und des Kollektivhelden (Hermann und die germanischen Völker) als auch der Schlacht selbst. Während er im entmythisierten Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage* ein beträchtliches Maß an sozialen und politischen Momenten bei der Gestaltung der dramatischen Konflikte erfasst, verzichtet er in dem mythischen Geschichtsdrama *Die Hermannsschlacht* darauf fast vollständig. Er idealisiert die Figur des germanischen (deutschen) Heerführers Hermann, er idealisiert seine Beziehungen zum Volk und enthält sich einer kritischen Widerspiegelung der historischen Verhältnisse zu Gunsten der szenisch vorherrschenden militärischen Auseinandersetzung zwischen Germanen und Römern auf dem Schlachtfeld.

Diese Mythisierung des geschichtlichen Ereignisses widerspricht Grabbes in *Napoleon oder die hundert Tage* gewonnenen Wirklichkeitsverhältnis und Dichtungsverständnis, denn sein Plan besteht in diesem Drama nicht darin, die Widersprüchlichkeit des geschichtlichen Prozesses in seinen Aporien und Dissonanzen abzubilden. Vielmehr zielt er auf die Darstellung einer Übereinstimmung von individuellem und kollektivem Akteur während der Befreiung der Germanen von der römischen Fremdherrschaft. Dieser exemplarisch gestaltete Vorgang ist geeignet, eine patriotische Identifizierung des deutschen Theaterpublikums mit dem szenisch eindringlich vermittelten germanischen Heldenmythos vorzunehmen. Am Ende der Entwicklung des realistischen Geschichtsdramatikers entsteht fast eine historische Utopie. Grabbe verkündet in der dramatischen Handlung seine (und der Deutschen) Sehnsucht nach einem freien, einheitlichen Staat, ein Bekenntnis zum Vaterland, zum Volk, zur Einheit von Einzelnen und Volk. Dadurch vermag sein Drama, die erinnerungskulturelle Instrumentalisierung des nationalen politischen Mythos von der Schlacht im Teutoburger Wald zu befördern. Die so disponierte Rezeption der *Hermannsschlacht* setzt Ende des 19. Jahrhunderts in der völkischen Heimatkunstabewegung und anderen nationalistischen Ideologien ein und gelangt im Nationalsozialismus auf einen den Ideengehalt des Werkes verfälschenden Tiefpunkt, als man Grabbe unterstellt, er habe im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda sowohl den „Mythos vom Führertum“ als auch den „Mythos vom Reich“ antizipiert.³⁷

Die Skizzierung der Entwicklung des Geschichtsdramatikers Grabbe unter dem Aspekt mythischer und nichtmythischer Gestaltungstendenzen bei der

theatralischen Darstellung des Historischen ergab einen durchaus heterogenen Befund. Die konzeptionellen Unsicherheiten und Wandlungen führten einerseits zur Herausbildung eines mythisierenden (*Kaiser Friedrich Barbarossa, Kaiser Heinrich der Sechste, Die Hermannsschlacht*) und andererseits eines historisierenden Geschichtsdramas (*Marius und Sulla, Hannibal, Napoleon oder die hundert Tage*).

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Briefe Grabbes und seines Vaters Adolph Henrich Grabbe zwischen 1815 und 1818, u. a. ihre Bestellungen bei der Meyerschen Hofbuchhandlung. (V, 6-17) In den Anmerkungen verweist Alfred Bergmann auf Rektor Christian Ferdinand Falkmann: Nachricht von der gegenwärtigen Einrichtung des Gymnasiums und der Bürgerschule zu Detmold. Lemgo 1819, S. 17, wonach Theokrit, Pindar, Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes gelesen wurden.
- 2 Vgl. Alfred Bergmann: Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold 1965. Auch nach Grabbes Gymnasialzeit gibt es in seinen Briefen immer wieder Anspielungen auf antike Autoren.
- 3 Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.
- 4 Vgl. Charlotte Kurbjuhn: Grabbes Anti-Orestie? Verlaufslogiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland* in diesem Band.
- 5 Siehe die Auseinandersetzung mit den Interpretationen von Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945. Darmstadt 2007, und Bernhard Greiner: Wiederholung und gedrängte Zeit: Depotenzierung des geschichtsmächtigen Subjekts und Refigurierung zum Mythos in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. In: Wolfgang Fink, Ingrid Haag, Katja Wimmer (Hrsg.): Frankreich-Deutschland: Transkulturelle Perspektiven. Literatur, Kunst und Gesellschaft. Festschrift für Karl Heinz Götze. Frankfurt a. M. 2013, S. 139-153.
- 6 Zu den Quellen und zum geschichtlichen Hintergrund: Christian Dietrich Grabbe: Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1977, Bd. 3 (Kommentar), S. 78-83 (*Marius und Sulla*) und S. 221-229 (*Hannibal*).
- 7 Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen. Theil 1. 2. Aufl. Leipzig, Darmstadt 1819; Fortgesetzt von Franz Joseph Mone. Theil 5, 6. Geschichte des nordischen Heldenthums. Leipzig, Darmstadt 1822-23. Siehe Bergmann: Grabbe als Benutzer (Anm. 2), S. 136 und S. 164.
- 8 Vgl. Grabbe an Georg Ferdinand Kettenteil, 3. August 1827: „Dem ‚Creuzer‘ in Heidelberg habe ich mit Willen eins in der Shakspearo-Manie abgegeben.“ (V, 175).
- 9 Roland Barthes: Mythen des Alltags (1957). Frankfurt a. M. 1964, S. 85. – Manfred Frank beklagt: „Denn unter dem Titel *Mythos* wird alles mögliche behandelt: standardisiertes Sozialverhalten, Kollektivsymbole, Ideologien, Weltansichten, Göttergeschichten, Volksmärchen, religiöse Zeugnisse, Heldensagen, Ursprungsgeschichten,

- Naturallegoresen, ‚Mythen des Alltags‘ usw.“ Manfred Frank: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. I. Teil. Frankfurt a. M. 1982, S. 76.
- 10 Robert Weimann: *Literaturwissenschaft und Mythologie* (1967). In: *Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien*. Berlin, Weimar 1974, S. 364.
 - 11 Ebd., S. 367.
 - 12 Vgl. etwa Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1991; Aleida und Jan Aßmann: *Mythos*. In: Hubert Cancik, Burkhard Gladikow, Karl-Heinz Kohl (Hrsg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe [...]*. Bd. 4. Stuttgart, Berlin, Köln 1998, S. 179-200.
 - 13 Beßlich: *Der deutsche Napoleon-Mythos* (Anm. 5).
 - 14 Wulf Wülfing: *Mythen und Legenden*. In: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin (Hrsg.): *Geschichtsdiskurs*. Bd. 3. *Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt a. M. 1997, S. 159-172, hier S. 159.
 - 15 Wulf Wülfing: *Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1979, S. 81-108, hier S. 81.
 - 16 Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr: *Historische Mythologie der Deutschen 1798 – 1918*. München 1991, S. 42. Vgl. Wulf Wülfing: „Eine der größten Verwirklichungen des Individuums im okzidentalen Sinn“. *Zum Napoleon-Mythos von Goethe bis Hofmannsthal als einem Weg aus der Provinzialität*. In: Udo Schöning (Hrsg.): *Internationalität nationaler Literaturen. Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*. Göttingen 2000, S. 222-238. In diesem Aufsatz werden lediglich Goethe, Heine, Nietzsche, Hofmannsthal behandelt, obwohl Wülfings These gerade auch für Grabbe, der nicht erwähnt wird, gelten dürfte, es handle sich um Texte, „als Provokation, die dem notorischen Provinzialismus im deutschsprachigen Raum eine Alternative gegenüberstellen [...] sollte.“ (S. 222).
 - 17 *Historische Mythologie* (Anm. 16), S. 7.
 - 18 Wülfing: *Zum Napoleon-Mythos* (Anm. 15), S. 106.
 - 19 Benno von Wiese in einem Vortrag bei der Grabbe-Gesellschaft in Detmold am 7. Oktober 1964 über Grabbes dramatische Intention, „den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln“: „Das ist aber nicht mehr im Sinne eines spekulativen Idealismus gemeint, sondern bereits als empirischer Realismus.“ Benno von Wiese: *Die Deutung der Geschichte durch den Dramatiker Grabbe*. Detmold 1966, S. 14.
 - 20 Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart ³1974, S. 163.
 - 21 Die hauptsächlichen Quellen sind Appianos von Alexandrias *Römische Geschichte* und Plutarchs *Parallelbiographien*. Vgl. Cowen: *Kommentar* (Anm. 6), S. 78-82.
 - 22 Vgl. Sylvie Le Moël: „In fabelhafter Vorzeit Dämmerung...“. *Mythos Geschichte und Mythos Literatur in Grabbes Hohenstaufen-Dramen* in diesem Band.
 - 23 Vgl. Alfred Bergmann (Hrsg.): *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*. Detmold 1958-1966, Bd. 1 und 2.

- 24 Vgl. Cowen: Kommentar (Anm. 6), S. 126-134; S. 146-149.
- 25 Zum historischen Hintergrund vgl. Alfred Bergmann: Quellen des Grabbeschen „Napoleon“. Detmold 1969, daneben Cowen: Kommentar (Anm. 6), S. 164-173. Hauptquellen: Carl Venturini *Chronik des neunzehnten Jahrhunderts*. Altona 1813-1817; Adolph Christian Heinrich Henke *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon im Jahre 1815*. Erlangen 1816; Christoph Girtanner *Historische Nachrichten und politische Betrachtungen über die französische Revolution*. Berlin 1792-1803. - Zur Ästhetik vgl. Gilles Darras: „Hereinspaziert in die Menagerie!“ Christian Dietrich Grabbes Bestiarium oder: von Tieren und Menschen in *Napoleon oder die hundert Tage* in diesem Band.
- 26 Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos (Anm. 5) spricht davon, dass Napoleon in dieser Epoche zu einem „identifikatorischen Dichter-Mythos“ wurde, (S. 12, S. 172) und stellt zur Wirkungsstrategie der Dichter fest: „Mit Napoleon macht der Vormärz rhetorisch gegen die Restauration mobil [...]“ (S. 172).
- 27 Ebd., S. 176.
- 28 Ebd., S. 38.
- 29 Ebd., S. 253.
- 30 Ebd., S. 260-261.
- 31 Ebd., S. 26.
- 32 Greiner: Wiederholung und gedrängte Zeit (Anm. 5), S. 150-151.
- 33 Vgl. Gérard Laudin: „den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln“. Wie geht Grabbe in *Hannibal* mit historischen Quellen um? in diesem Band.
- 34 Cowen: Kommentar (Anm. 6), S. 221-229. Quellen sind u. a. Gottlob Benedict von Schirachs *Biographien des Plutarchs*. Berlin, Leipzig 1777-1779; Friedrich Christoph Schloßers *Universalhistorische Uebersicht der Geschichte der alten Welt und ihrer Cultur*. Leipzig 1828-1829.
- 35 Vgl. Lothar Ehrlich: Christian Dietrich Grabbes *Hermannsschlacht*. Werk und Mythos. In: Rainer Wiegels, Winfried Woesler (Hrsg.): *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*. Paderborn u. a. 1995, S. 389-397. Neben diesem Tagungsband siehe: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.): *Hermanns Schlachten*. Bielefeld 2008. - Grabbes Hauptquellen: Tacitus *Annalen*; Heinrich Ludens *Geschichte des deutschen Volkes*. Gotha 1825; sowie regionalgeschichtlich relevant: Christian Gottlieb Clostermeier *Wo Hermann den Varus schlug*. Lemgo 1822; Wilhelm Gottlieb Levin von Donop *Historisch-geographische Beschreibung der Fürstlichen Lippischen Lande in Westphalen*. Lemgo 1790, aber auch Heinrich Luden *Geschichte des deutschen Volkes*. Gotha 1825. Bd. 1. Vgl. dazu Cowen: Kommentar (Anm. 6), S. 265-270.
- 36 Nach Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1963, S. 55.
- 37 Heinz Kindermann: Das Werden des Hermann-Mythus von Hutten zu Grabbe. In: *Jahrbuch der Grabbe-Gesellschaft* 3 (1940), S. 26-50, hier S. 49. Vgl. Lothar Ehrlich: *Die Hermannsschlacht*. Werk und germanistische Interpretation im faschistischen Deutschland. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): *Grabbe im Dritten Reich*. Zum nationalsozialistischen Grabbe-Kult. Bielefeld 1986, S. 74-90.

SYLVIE LE MOËL (PARIS)

„In fabelhafter Vorzeit Dämmerung...“

Mythos Geschichte und Mythos Literatur in Grabbes
Hohenstaufen-Dramen

Im Gegensatz zum Napoleon-Drama, das von der Forschung als bahnbrechende Leistung im Schaffen Grabbes gewürdigt wird, mögen die beiden Hohenstaufen-Dramen oft für Verunsicherung, wenn nicht für Irritation beim heutigen Leser sorgen, nicht zuletzt weil sie beim ersten Blick ihre Entstehung einem Zugeständnis an eine literarische Mode zu verdanken scheinen, welche die Herausbildung eines protonationalistischen Nationalmythos begünstigte. Dabei war Grabbe nicht nur bemüht, sich Anerkennung und Publikumserfolg zu sichern, wie aus den Briefen an den Freund Kettenbeil hervorgeht, sondern wollte auch mit dem geplanten sechsteiligen Dramenzyklus die Entwicklung eines modernen originellen Nationaldramas vorantreiben, für das sowohl Schiller als auch Shakespeare als anregende Vorgänger angerufen werden konnten.¹ Einerseits wollte Grabbe offensichtlich mit dem Erfolgsdramatiker Raupach rivalisieren, dem Autor eines monumentalen Hohenstaufen-Zyklus in acht Stücken, der damals als neuer Schiller gefeiert wurde. Noch am 5. Mai 1830 schrieb er an seinen Freund und Verleger Kettenbeil: „Daß Raupach einen Heinrich VI geschrieben, schadet uns nicht. Habent sua fata.“ (V, 302) Andererseits mochten auch Shakespeares Königsdramen ihn zur Aneignung eines „Nationalstoffes“ anregen. Am 30. Dezember 1829 bezeichnete er seinen *Heinrich den Sechsten* stolz als einen „idealen Richard III.“ (V, 290)

Das Hohenstaufen-Fieber, das in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt erreichte, artikulierte gerade Geschichte und Literatur, geschichtliches Selbstbewusstsein und literarische Bearbeitung mittelalterlicher Stoffe. Die Aufwertung von Kunst und Literatur des Mittelalters, die sich in der Romantik entwickelt hatte und von den Brüdern Schlegel in ihren Vorlesungen theoretisiert wurde, war untrennbar von der Rückbesinnung auf die Geschichte des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, dessen Auflösung ein Zeitalter des politischen und sozialen Umbruchs symbolisierte, dem die Restauration nur scheinbar ein Ende gesetzt hatte. Die Forschung hat schon öfters betont, dass die damalige Verherrlichung der Hohenstaufen als Projektionsfläche für den Traum eines modernen einheitlichen deutschen Staats fungierte.

Zwischen 1823 und 1825 veröffentlichte Friedrich von Raumer eine sechsbändige *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, welche als Quelle zahlreicher Hohenstaufen-Dichtungen bis zum späten 19. Jahrhundert hinein diente.² War das unglückliche Schicksal Konradins das zunächst beliebteste Thema der

Dramatiker gewesen, fokussierte die Faszination für diese glänzende Periode des Heiligen Reichs dann besonders auf die Figur Friedrichs I. Barbarossa, wobei die Glorifizierung der historischen Figur mit ihrer literarischen Mythisierung einher ging. Der Kyffhäuser-Mythos vom ruhenden Kaiser, der auf seine Wiederauferstehung wartet, wurde 1816-1818 in den *Deutschen Sagen* von den Brüdern Grimm verschriftlicht.³ Grabbe, der sich auch für den „Nationalstoff“ begeisterte, beanspruchte zwar in seinen Briefen eine genaue Kenntnis des historischen Materials, betonte aber auch immer wieder, dass seine Arbeit als Geschichtsdramatiker primär darin bestand, den Geist der geschichtlichen Periode herauszuarbeiten, wobei er sich von vorn herein von der Perspektive der Chronik eines Herrschergeschlechts abzugrenzen suchte, welche gerade der Dramaturgie des erfolgreichen Raupach eigen war.

Bekannterweise verzichtete Grabbe schon nach der Niederschrift seines zweiten Hohenstaufen-Dramas auf die Fortsetzung des geplanten Zyklus. Beim ersten Blick beruht die Darstellung der beiden Titelfiguren und ihrer jeweiligen Laufbahn auf einem krassen Kontrast, trotz eines gemeinsamen Nenners, des erfolgreichen Machtstrebens, das sie beide zum „Schiedsrichter der Welt“ werden lässt und der Herausbildung vom politischen Mythos der *translatio imperii* zugrunde liegt. Geht das erste Drama mit einem Siegesmarsch aus, steht das Ende des zweiten dagegen im Zeichen des sinnlosen Todes des Kaisers und eines allgemeinen Verderbens. Grabbe legt daher den Akzent auf die Brüche des inszenierten geschichtlichen Prozesses und warnt mithin vor einer einseitigen und naiven Verherrlichung des Geschlechts der Hohenstaufen. Beide Werke sollten jedoch eher als ein Diptychon aufgefasst werden, in dem ein ambivalentes literarisches Verfahren der Mythisierung der Figuren an strukturellen und motivischen Wiederholungen erkennbar ist.

Diese Untersuchung nimmt sich also vor, die Formen und Widersprüche bzw. die Aporien dieses Mythisierungsverfahrens zu untersuchen und darüber hinaus den Mythos Literatur am Beispiel der Dichterfigur Heinrichs von Ofterdingen zu beleuchten, welche die Handlung in beiden Dramen begleitet und kommentiert.

Wolf Wülfing unterscheidet mehrere Stufen im Prozess der Mythisierung historischer Figuren: in einer ersten Phase wird die Figur enthistorisiert, indem ihre Komplexität reduziert und einige wenige Merkmale daraufhin abstrahiert werden. Darauf folge ein Verfahren der Naturisierung und der Metaphorisierung: Naturmotiv und Mythos spenden dabei Bilder, die Verhaltensmuster liefern und Hilfe zur Interpretation der jeweiligen kulturellen Situation bieten sollen.⁴ Bei diesem „Basteln“ artikulieren sich die spielerische Dimension und eine ernste Auseinandersetzung mit dem Mythos. In Grabbes beiden Hohenstaufen-Dramen zeichnet sich das Mythisierungsverfahren auf der diskursiven Ebene ab: eine Figur beschwört eine mythische „Vorzeit“ herauf, wobei Mythologeme

verschiedener Provenienz den Diskurs untermauern. Die Figur Heinrichs des Löwen, die in beiden Dramen auftaucht, rückt bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes von *Kaiser Friedrich Barbarossa* die Phasen des Streits zwischen den Waiblingern und den Welfen in einen mythischen Hintergrund, indem sie den antiken Mythos der Dioskuren als Interpretationshilfe für den tiefen Konflikt anführt, welcher das Reich auf Generationen hin zerreißt. Heinrich, der Barbarossas Expansionspolitik nach Norditalien ablehnt, weil er sich primär den deutschen Landen verbunden fühlt, ist nun auf dem Scheideweg; er will sich vom Italienfeldzug zurückziehen und die Stärke seines Geschlechts gegenüber Barbarossas Machtanspruch dabei behaupten:

Der Stern der Welfen? – – Er ist ein a n d e r e r
 Als d e r v o n W a i b l i n g e n ! Sie stiegen beide
 In fabelhafter Vorzeit Dämmerung,
 Mit wundervollem Glanz aus Deutschlands Boden,
 Und stiegen immerdar, Jahrhunderte
 Hindurch, bis zu des Äthers letzten Gipfeln,
 Ein zweites Paar der Dioskuren – (II, 16-17)

Die gegenseitige Liebe der mythischen unzertrennlichen Zwillingbrüder Castor und Pollux, welche die Zeiten überdauert, kennzeichnet auch das Verhältnis zwischen Friedrich und Heinrich über die Episoden des politischen Streits hinaus, der als Bruderzwist zweier titanischer Helden dargestellt wird. In der Tat verwandelt sich die Liebe und Achtung zwischen den beiden Figuren zwar in eine unerbittliche Gegnerschaft bis zur Niederlage des Löwen, die sich jedoch nicht zum Hass steigert. Der beim Gefecht verwundete und besiegte Heinrich wird daher von Friedrich als ebenbürtiger Gefährte gewürdigt. Im zweiten Drama, wo der gealterte, doch immer stolze Löwe wieder auftritt, ruft er diese Szene in wehmütiger Erinnerung wach, (II, 157) und im Augenblick des Todes, in Gegenwart des jungen Kaisers Heinrich, hat er die Vision vom überzeitlichen Triumph des unzertrennlichen Bandes:

– Er beugt sich zu mir nieder [...],
 Der Freund, der Heldenjüngling wieder –
 Die kaiserliche Krone, die elende
 Sternschuppe, welche uns so oft verwirrt,
 Fällt ihm vom Haupte hin zur Hölle,
 Und prachttvoll steigen auf die Dioskuren! (II, 199)

Der Rückgriff des Löwen auf den Dioskuren-Mythos bekräftigt aber nur seine eigenen illusorischen Träume, da er sich schließlich als der politisch Unterlegene

erweist. Bei aller Freundschaft für den heroischen Welfen setzt Friedrich Barbarossa seine Pläne zur Einigung des Reiches unter seiner eigenen Herrschaft unerbittlich durch.

Das antike Mythologem wird in der Figurenrede um den Bezug auf das altgermanische Erbe erweitert. Anfang 1830 hatte Grabbe an Kettenbeil geschrieben: „Karl der Grosse und die Sachsen mit ihrem Heidenthum wäre ein gutes Vorspiel zu den Hohenstaufen, mehr als Shksp. Joh. ohne Land in seinen Heinrichen.“ (V, 294) Der kulturgeschichtliche Gegensatz von christlicher und heidnischer Gedankenwelt wird tatsächlich im vierten Akt des ersten Hohenstaufen-Dramas inszeniert. Die zweite Szene spielt sich im Lager der Sachsen am Fuße des Harzes am Vorabend der entscheidenden Weserschlacht ab, wo die versammelten sächsischen Feldherrn versammelt sind und vom Truchsess Jordanus zur Glorifizierung der starken und freien alten sächsischen Stämme aufgerufen werden, während er den heroischen Kriegern den Trank Walhallas wünscht: „Alle / Erinrungen der Vorzeit laßt erwachen! Alfs / und Wittekinds Trinkhörner erbt ich von / Den Vätern! Knechte, bringt sie her!“ (II, 85) Im Kampf zwischen dem Heer des Löwen und dem Kaiserheer wiederholt sich also unter anderen Umständen der Kampf zwischen dem römisch-germanischen Kaiser und den heidnischen Völkern, so dass diese Episode der Stauferzeit in einen größeren weltgeschichtlichen Kontext eingebettet wird, der durch den Gebrauch der Naturmetaphorik naturalisiert wird: In Sturm und Kälte mischen sich die Geräusche der heulenden Winde, das Trommeln der verbündeten dänischen und slavischen Kriegsheere und das wilde Trinklied der versammelten Großen des sächsischen Heeres, welche den Auftritt Heinrichs des Löwen und seiner in Ritterrüstung gekleideten Frau, der englischen Mathildis, begrüßen. Der Löwe und seine tapfere Ehefrau werden als würdige Nachfolger der germanischen Helden aus der „Vorzeit“ umjubelt.

Am Beispiel der Figur Heinrichs des Löwen werden jedoch die Grenzen des Mythisierungsprozesses besonders deutlich: einerseits ist Grabbe um die dramatische Behandlung des politischen Konflikts durch die Wiederbelebung der mythischen Denkmuster in der Figurenrede bemüht, andererseits wird die Mythisierung des Helden durch den Ablauf der Handlung in den beiden Dramen allmählich dekonstruiert. Der Widerspruch wird in der Behandlung des Kausalitätsbegriffs und des Zeitbegriffs schon erkennbar. In der Perspektive Heinrichs des Löwen, der dem Stern der Welfen traut und seine mythische Ahnin, die Weiße Frau, in der Sterbestunde erblickt, werden die eigene Willensstärke und das Machtstreben durch die Macht des Schicksals konterkariert, die im von ihm rezitierten Nornenlied angedeutet ist: „Noch schrein die Raben, / Noch wächst ja Gras, / Darum nie Frieden, / Ihr Waiblinger und Welfen!“ (II, 32) Bei allen Krisen und Desillusionen bleibt die Figur Heinrichs entwicklungslos

und behaart also im Denkmuster der tragischen Dichotomie von heldenhafter Freundschaft mit Friedrich Barbarossa und unausweichlichem Kampf der beiden rivalisierenden Geschlechter. In der verklärten Vision der Sterbestunde hält er die politische Versöhnung der Waiblinger und der Welfen für unmöglich, weil sie im Zeichen einer Determiniertheit steht, die sich mittels der Naturmetaphorik ausdrücken lässt:

Unmöglich

Ist steter Friede zwischen unsern Stämmen.
Ob ein paar Blätter auch, wenn Sommerwind
Sie rührt, liebkosend sich entgegenflüstern -
Der Bäume Wurzeln sind in Finsternis
Gepflanzt und ringen ewig miteinander. (II, 197)

Die Heirat zwischen seinem Sohn und der Staufin Agnes besiegelt aber ein dauerhaftes Bündnis zwischen den beiden Geschlechtern, das vom jungen Kaiser Heinrich VI. im Namen des politischen Realismus gebilligt wird. Die Visionen des sterbenden Heinrich des Löwen werden von dem jungen Waiblinger als „Kindermärchen“ oder „Phantasieren“ heimlich verhöhnt. (II, 198-199)

Bei allen Merkmalen der Stärke und der heroischen Größe stirbt der alte Löwe ruhmlos auf der Bühne: dessen letztes tatkräftiges Handeln, die Racheaktion gegen die ungetreue Bürgerstadt Bardewick, steht zwar im Zeichen der früheren furchtbaren zerstörerischen dämonischen Kraft der Figur und wird daher in der Geschichtsschreibung als „*vestiga leonis*“ (Spuren des Löwen) mythisiert, jedoch vermag sie den politischen Aufstieg der Waiblinger nicht zu bremsen: am Ende des ersten Dramas verlässt Friedrich Barbarossa, der mythische „Zwillingsbruder“ des Löwen, die Bühne im Zenit seines Ruhms als „des Abendlandes Herrscher“. (II, 105) Aber der Schein trügt, und die Handlung des zweiten Dramas entlarvt nun den Widerspruch, den der politische Hohenstaufen-Mythos in sich birgt: das weltpolitische Ziel der *translatio imperii* wird zwar erreicht, denn Heinrich VI. löst den Traum seines Vaters ein und erfüllt den Pakt, den er mit ihm am Ende des ersten Dramas beschlossen hatte: er herrscht über Neapel und Sizilien und setzt sich gegen Aufstand und Verschwörung als „Weltbezwinger“ durch. Aber sein politischer Triumph ist auch gleichbedeutend mit dem Ende des heroischen Zeitalters und bietet Anlass für eine globale Infragestellung der Mythisierung der staufischen Größe.

Im zweiten Hohenstaufen-Drama entfaltet sich die Machtpolitik des neuen Kaisers aufgrund seiner titanischen Kraft und charismatischen Erscheinung, beides Merkmale, die allerdings schon Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen gemeinsam waren. Die Darstellung des charismatischen Auftretens des

Herrschers, das ihm die bedingungslose Treue und Opferbereitschaft des Heeres sichert, fungiert als Aktualisierung des politischen Staufermythos und wurde von Stephan Baumgartner zu Recht als Kennzeichen des Kults vom ‚Großen Mann‘ registriert, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt.⁵ Im zweiten Drama wird der politisch-literarische Mythos des hohen mittelalterlichen Rittertums dekonstruiert, das in der überlangen ersten Szene vom vierten Akt des ersten Dramas („Lustlager des Kaisers und Reichstag bei Mainz“) idealisiert zu sein schien. Auch wenn Heinrich VI. als „furchtbar groß“ von seiner Frau Constanze zugleich bewundert und befürchtet wird, sind ihm der Geist der Ritterschaft ebenso wie die mythischen Denkmuster des Löwen gänzlich fremd. Angesichts der Leiche des Vaters hält er eine programmatische Tirade, in der seine Charakterzüge zusammengefasst werden:

Toter, du bestrebstest dich

Mit edlen Mitteln nur zum edlen Ziel

Zu schreiten – Was sind Mittel? Handwerkszeug!

Beiseit werf ich sie, wenn das Werk vollendet –

Du kanntest Hochsinn nur und Schlachtkampf – Sehr

Ungleiche Waffen, wider deine schlechten Gegner –

Die nämlichen, die sie gebrauchen,

Verrat, List, Geld und Grausamkeit

Laß mich dazu gesellen. (II, 128-129)

Er überhört daraufhin Constanzes Aufforderung zur Milde und zur Schonung ihres Volkes und setzt gerade dank seiner Skrupellosigkeit und seines taktischen Geschicks seine Eroberungspläne weiterhin durch. Im Munde Heinrichs VI. klingen emphatische Worte über die Relativität der menschlichen Größe ebenso hohl wie bei Königin Elisabeth in Schillers *Maria Stuart*: sie dienen bloß der Selbstinszenierung des menschenverachtenden Machtpolitikers, der darum bemüht ist, den Gegner auf jeden Preis loszuwerden, um sich die absolute Macht zu sichern. Heinrich unterscheidet zynisch zwischen Gewinnern und Verlierern im weltpolitischen Machtkampf und opfert ohne Bedenken auch seine Verbündeten, wie zum Beispiel die ihm treu gebliebene Stadt Tusculum, um die Anerkennung seiner kaiserlichen Würde durch den Papst zu sichern.

Als Kontrastfigur taucht die Gestalt des Normannen Tancred auf, der die Werte der ritterlichen Ehre verteidigt, die Machtintrigen verachtet und dem die grausame Verfolgung der Feinde sowie die brutale Unterdrückung des Volkes zuwider ist. Als er aber das große Heldentum der normannischen „Vorzeit“ vermisst, wird er sogar von seinen Anhängern an die nüchternen wirklichen politischen Verhältnisse erinnert: „O König, seufze nicht um Heldentum, / Es scheint, als wäre seine Zeit vorbei. Gottlob! Es führte nur zu Blut und Unheil.“ (II, 208)

So wie Heinrich der Löwe sich selbst historisch geworden war, wird Tancred von dem geschichtlichen Zeitgeist eingeholt. In seiner letzten Tirade sieht er ein, dass seine Zeit aus ist. Wiederum löst die Naturmetapher den mythischen Bezug in einer desillusionierten Sicht des weltgeschichtlichen Geschehens ab: „Die Eiche wächst und grünt Jahrhunderte / Und sinkt zu Staub, wie jede Blum im Grase, - / Der Mensch wird alt, die Völker auch“. (II, 220) Dieser melancholische bildhaft naturalisierte Ausdruck der resignierten Hilflosigkeit steht im krassen Kontrast zur Behauptung der unerschütterlichen Kraft des Willens des Einzelnen durch den siegreichen Kaiser. Die Darstellung des eisernen Willens Heinrichs VI. bietet aber keinen Anlass für oder gegen die Mythisierung der Figur, da diese Eigenschaft nicht sinnstiftend ist, sondern primär die naturhafte Manifestation der menschlichen Kraft ist. Herbert Kaiser erwähnt zu Recht eine „Phänomenologie des Willens“ bei Grabbe, der ungebrochene (Barbarossa, Heinrich VI.) wie gebrochene (Heinrich der Löwe, Tancred) Subjekte gelten lässt.⁶

Die beiden letzten Szenen des Dramas sollen aber nicht nur die politische Selbstermächtigung des Kaisers zunichtemachen, sondern auch seine Bemühung um Selbstmythisierung als Selbstbetrug entlarven. Sie werden von Grabbe kunstvoll strukturell und motivisch kontrastiv aufgebaut: Volk vs. Herrscher, Permanenz vs. Vergänglichkeit, Naturbereich vs. Menschengeschichte, Prosa vs. Vers. In der kurzen und einprägsamen vorletzten Szene wird die Stimme des Volkes, nicht mehr diejenige der Herrscher, nun hörbar. Die Episode spielt in einer Ruinenlandschaft, welche die Vergänglichkeit jeglicher historischen Größe veranschaulicht. Der Herdenbesitzer erinnert seinen Knecht, der über die unerbittliche Grausamkeit des fremden Siegers klagt, an die ewig währende fruchtbare Natur, die alle Herrscher und Herrschaftsform überdauert, ohne dass der Geschichtsverlauf einen politischen Sinn zu enthalten brauche. Dabei hebt er hervor: „Vater Ätna ernährt uns alle“. (II, 234) Der Name des Vulkans wird nicht von ungefähr zitiert. In den beiden Dramen fungiert das Bild als Leitmotiv und wird von den historischen grossen Figuren als Symbol für ihre machtpolitischen Ansprüche angeführt. Barbarossa schwärmt vom Herrschen über Süditalien, das als „Land der Vulkane!“ (II, 104) bezeichnet wird. In der Eingangsszene des zweiten Dramas hört Tancred auf die Stimme des donnernden Vesuvs, welche seine Hoffnung auf den Sturz des deutschen Tyrannen zu bestätigen scheint. Der Vulkan – der Vesuv, aber noch mehr der Ätna – symbolisieren daher die titanische Kraft des großen Mannes und die Ambivalenz seiner zerstörerischen und schöpferischen Kraft. Der eruptive Charakter ist aber auch der potentiell aufständischen Menge eigen.⁷ Die Vereinnahmung der Natursymbolik zu machtpolitischen Zwecken wird doch schließlich von der Wirklichkeit verhöhnt. Kaiser Heinrich sagte dem sterbenden Heinrich dem Löwen: „Sag ihm [meinem Vater], / Der Hohenstaufe strebe noch so kühn wie immer, / Und wenn er auf

des Ätna Gipfeln stände, / So würd er sehnd übers Meer / Hinschauen!“ (II, 200) Als er den Traum seines Vaters erfüllt, muss er in der letzten Szene des Dramas gerade auf dem Gipfel des Ätnas sterben.

Im vierten Akt des ersten Hohenstaufen-Dramas hatte sich Friedrich Barbarossa in seinem Lustlager zu Mainz als Helden Homers selbststilisiert; „Mein Deutschland ist doch wunderschön! / Sieh diese Ebne jetzt, gleich der von Troja“. (II, 79) In der Schlusszene des zweiten Dramas betrachtet Kaiser Heinrich das von ihm gebändigte süditalienische Land und das weite Meer. In einer begeisterten Tirade setzt er sich den unsterblichen Göttern vom Olymp gleich, wobei seine Ehefrau Constanze und das ganze Gefolge als Statisten fungieren, welche der emphatischen Selbstinszenierung beiwohnen. In den beiden Episoden soll der antike Bezug für die übermenschliche Größe der Helden bürgen, welche sich die Fabeln aus der „Vorzeit“ zu ihren machtpolitischen Zwecken zunutze machen. Aber die Vereinnahmung der mythischen Glorie wird auch von der Wirklichkeit verhöhnt. Des Kaisers Tod ist sinnlos und unheroisch zugleich. Statt eines glorreichen Falls auf dem Schlachtfeld erleidet er einen Schlagfluss, einen akzidentellen Tod, der von keinem Heldensänger rühmend besungen, noch weniger mythisiert werden kann. Sein Vater Barbarossa war schon unheroisch gestorben auf dem Weg zum Kreuzzug, ein Vorfall, der als erstes Zeichen einer „partiellen Sinnkrise“ zu deuten ist, wie Hans Krahn zutreffend formuliert.⁸ Die Katastrophe mag jeweils als Fallhöhe im barocken Sinn interpretiert werden, es fehlt aber eine metaphysische Perspektive, die sie in einen philosophischen oder religiösen Deutungsrahmen einordnen würde. Auch wenn der Fluch der Zigeunerin über Kaiser Heinrich als mythische Kausalität angeführt werden mag, erscheint dessen Tod eher als Sache des Zufalls. In seinen letzten Worten - „Der Tod! - Der Hund! -“ (II, 238) veranschaulicht die Tiermetaphorik den allgemeinen Prozess der Degradation der Staufischen Helden, die sich selbst als furchterregende Raubtiere bezeichneten (etwa Löwen oder Adler). Beide werden von keinem ebenbürtigen Gegner, sondern von einem gemeinen natürlichen Feind vernichtet. Im Fall vom Kaiser Heinrich folgt ein elender Tod auf die grandiose Selbstinszenierung als Weltbezwinger „an dem Saume der / Bewohnten Welt“. (II, 234) Am Ende des zweiten Dramas werden die politischen Folgen des Kaisertodes darüber hinaus in düsterer Perspektive dargestellt: Heinrich VI. prophezeit selbst das Scheitern seiner Weltbeherrschungspläne und stellt dabei das Prinzip der *Translatio imperii* in Frage so wie die integrative Kraft des dynastischen Prinzips: „Mein Kind! mein Kind! - Empörung! / Wird sich erheben, wild und toll wie Rosse, / Wird Deutschland, wird Neapel stürmen / Vor dem unmündigen Herrscher“. (II, 238)

In der vorletzten Hirtenszene erscheint die geschichtliche Welt als ein vom Tod heimgesuchtes Trümmerfeld, dafür wirkt die lebendige Natur immer

fruchtbar. Hier entwirft Grabbe eine Art „utopische Brechung“⁹ mitten im geschichtlichen und politischen Machtspiel. Auch der literarische Mythos fungiert hier nicht als Deckmantel für den menschlichen Größenwahn. In der Rede des Herdenbesitzers hat Hans-Werner Nieschmidt ein Zitat aus Homers *Odyssee* identifiziert: „Hier wechseln Hirten mit Hirten, / Welcher her austreibt, hört das Rufen des, der hereintreibt. / Und ein Mann ohne Schlaf erfreut sich doppelten Lohnes.“¹⁰ Die dichterische Hirtenidylle schafft ein dauerhaftes Gegengewicht zu der illusorischen heroisch-historischen menschlichen Größe.¹¹ Der antike Bezug wird nun in ein naturphilosophisches Weltbild eingebettet, wo die naturisierten Prozesse von Destruktion und Erneuerung, welche der Mensch ruhig und gelassen beobachtet, ohne Pathos dichterisch verarbeitet werden können. Die einfachen, doch harmonischen anonymen Hirtenlieder, über welche Homer berichtet, mögen daher als schönes poetisches Echo auf die „rauhes Lieder“ des Volkes betrachtet werden, welche den Mythos des großen Mannes *naïv* propagieren, indem sie um den vermeintlichen Tod von Kaiser Friedrich Barbarossa im ersten Hohenstaufen-Drama trauern:

LANDLEUTE *in der Ferne singend*

Bei Legnano,
 Bei Legnano
 Fiel der Kaiser allergrößter!
 Der Hirte seufzt
 Und läßt die Herde,
 Der Landmann weint,
 Sein Pflug verrostet,
 Der Krieger zürnt,
 Doch bebt die Faust ihm-
 – Verwaiset ist das ganze Land! (II, 74)

Es fällt auf, dass nur eine Figur alle Schlachten, Krisen und Katastrophen der beiden Hohenstaufen-Dramen überlebt. Es handelt sich um eine Dichterfigur, Heinrich von Ofterdingen, dem das hässliche Ende der beiden Kaiser erspart wird. In den beiden Dramen begleitet er die rivalisierenden Welfen und Staufer: er ist Zeuge ihrer heldenhaften Jugend und dann ihres politischen Konflikts. In ihm vereinigen sich die schöpferischen und destruktiven Kräfte, die der mythisch heroischen Welt eigen sind: er tritt nicht nur als Dichter, sondern auch als Kämpfer im ritterlichen Turnier sowie auf dem Schlachtfeld auf, wo er vom kriegerischen Rausch erfasst wird: „Mich faßt wahnsinniges Entzücken – Wahrlich, ich könnte singen!“ (II, 93) Hatte Homer die Heldentaten der Griechen in seiner *Ilias* besungen, so besingt er die früheren Heldentaten der Nibelungen und wird dafür von Barbarossa und dann von Heinrich VI. hoch geschätzt.

Auf dem Gipfel des Ätnas würdigt Heinrich noch sein dichterisches Schaffen: „Hoch / Homer, in dessen Liede diese Insel prangt, / Hoch Oferdingen, der das Herz zerreißt, / Damit er es erhebe!“ (II, 236) Oferdingen ist in der Schlusszene nicht gegenwärtig. Auch wenn er von den Herrschern gefeiert wird, gibt er der Kunstpflege Vorrang, distanziert sich schließlich vom Fürstendienst und vom Hofleben, „um bei Klingsohr, / dem Zaubrer, seine Kunst noch zu verbessern.“ (II, 237) Im Gegensatz zum Troubadour Blondel, dem treuen Diener von Richard Löwenherz, der das unglückliche Los seines Herrn teilt, wird er vom Untergang der beiden Herrscher nicht betroffen. Trotz seiner Bewunderung für die Größe des Staufergeschlechts hatte er mitten im Triumph vor der Hybris des großen Mannes gewarnt: „Verschwinden / Wird einstmals alle diese Glorie! / Sie ist zu groß! Und Größe ist im Reich / der Phantasie nur ewig. Oft geweint / Hab ich im Glück, doch nichts versteht davon / Die Menge!“ (II, 80)

Oferdingen wird irrtümlicherweise die Autorschaft des *Nibelungenliedes* zugeschrieben: Grabbe nimmt hier die Hypothese der Brüder Schlegel wieder auf, die sich für das Werk begeistert hatten. Für August Wilhelm Schlegel konnte das mittelalterliche Epos sich sogar mit der *Ilias* messen, obwohl der Wohlklang des griechischen Dichters in seinen Augen unerreichbar blieb, aber es war auch mit „den Abgründen von Shakespeares Kunst“ vergleichbar.¹² In den beiden Hohenstaufen-Dramen wird Oferdingen als der geniale Schöpfer dargestellt, der die heroischen kriegerischen Werte der Vorzeit und die ritterlichen mittelalterlichen Ideale in Einklang zu bringen weiß.

Am Hofe Barbarossa werden auch Liebeslyrik romanischer Herkunft sowie germanisches Sagengut gewürdigt, allerdings soll Oferdingen die Größe der deutschen Dichtung verkörpern, die vom Kaiser in einer gallophoben Pointe höher eingestuft wird als die süßen Lieder der romanischen Troubadours: „Der Franzose scherzt und künstelt, / Der Deutsche dichtet!“ (II, 81) Kann man so weit gehen und behaupten, Oferdingen verkörpere einen literarischen Mythos, der im Gegensatz zum historisch-politischen nicht dekonstruiert wird? Oder soll die Aufwertung der Figur als ein Zugeständnis an die spätromantische mittelalterliche Mode betrachtet werden? Wenigstens wird die Figur Oferdingen nicht ins Lächerliche gezogen wie manche Schreiberfiguren, die in anderen Dramen Grabbes auftauchen, sondern sie setzt ihre schöpferische dichterische Kraft unter allen Umständen ungebrochen durch. Das Mythisierungspotential der mittelalterlichen Dichterfigur könnte daher als Protest gegen die Trivialisierung von Kunst und Künstler in einer modernen unheroischen und prosaischen Gesellschaft gedeutet werden, deren „Krämergeist“ von Grabbe virulent abgelehnt wird.

Die Ambivalenz des Mythisierungsverfahrens in Grabbes Hohenstaufen-Zyklus zeugt vom Übergangscharakter der beiden Dramen in seinem dichterischen

Schaffen. Einerseits benutzt der Dramatiker Mythologeme in der Figurenrede, übernimmt aber nicht deren Logik: Die von Heinrich dem Löwen und Tancred heraufbeschworene heldenhafte und glorreiche „Vorzeit“ entpuppt sich im Lauf der Handlung als Chimäre, die im Widerspruch zu der moralischen und politischen Wertlosigkeit einer labilen und unberechenbaren Welt steht. Andererseits ist die Demontage vom sich herausbildenden modernen Mythos des „großen Mannes“, die in den späteren Dramen Grabbes erkennbar ist, am Beispiel des Untergangs des Welfen und der Krise des Staufergeschlechts schon spürbar: der regieführende Herrscher betreibt die eigene Legende, welche aber vom historischen Geschehen lügendestraft wird. Das Mittelalterbild steht auch im Zeichen des ungelösten Widerspruchs: dem idealisierten romantischen Mittelalter der Turniere und Troubadours wird die rohe kriegerische Gewalt entgegengesetzt. Aus der Überlagerung der mythischen Denkformen und Bildlichkeit, des modernen Konstrukts des „großen Mannes“ und der Mittelalterrezeption entstand schließlich eine heterogene Dramatik, die zwischen geschlossener Monumentalität und dynamischer Sprengkraft schwankt, auf jeden Fall jedoch die spätromantische Trivialdramatik hinter sich lässt.

Anmerkungen

- 1 Siehe Peter Schütze: „Wie geht es meinem tragischen Lieblingshelden?“ Christian Dietrich Grabbe und Friedrich Schillers Nationaldrama. In: Grabbe-Jahrbuch 24 (2005), S. 8-30.
- 2 Walter Migge: Die Stauer in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. In: Die Zeit der Stauer. Geschichte-Kunst-Kultur. Katalog der Ausstellung. Stuttgart 1977, Bd. 3, S. 275-289.
- 3 Ebd., S. 279.
- 4 Wolf Wülfing: Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1979, S. 106-109.
- 5 Stephan Baumgartner: Christian Dietrich Grabbes „Kaiser Friedrich Barbarossa“. Machtentfaltung zwischen Anachronismen und Mittelalterrezeption“. In: Christian Dietrich Grabbe. Text + Kritik. Heft 212, September 2016, S. 47-50. Siehe auch: Ders.: Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820-1850. Bielefeld 2015, S. 154-177.
- 6 Herbert Kaiser: Zur Bedeutung des Willens im Drama Grabbes. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Tübingen 1990, S. 217-231, hier S. 230.
- 7 „[...] wie die Lava zündend / Von dem Vesuv sich weit und weiter wälzt, / Wird auch der Aufruhr sich bis hieher wälzen - [...]“. (II, 138).

- 8 Hans Krahl: Schiller, Kleist, Grabbe. Dramatische Problemkonstellationen in literarhistorischer Perspektive. In: Grabbe-Jahrbuch 30/31 (2011/12), S. 74-112, hier S. 103.
- 9 Die Formulierung stammt von Winfried Freund: Die menschliche Geschichte und der geschichtliche Mensch in Grabbes *Hannibal*. In: Ders. (Hrsg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. München 1986, S. 96.
- 10 Hans-Werner Nieschmidt: Grabbe zitiert Homer. Zur Interpretation von Heinrich der Sechste, V, 2 und Hannibal, V, 4. In: *Modern Language Notes* 87 (1972), 5, S. 759-763, hier S. 761.
- 11 Ebd., S. 760-761.
- 12 August Wilhelm Schlegel: Über das Nibelungenlied. In: *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. von Georg Braungart. Paderborn u. a. 2007, S. 93.

GILLES DARRAS (PARIS)

„Hereinspaziert in die Menagerie!“

Christian Dietrich Grabbes *Bestiarium* oder: von Tieren und Menschen
in *Napoleon oder die hundert Tage*

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert (1898) eröffnet Frank Wedekind – genau 100 Jahre nach Schillers *Wallenstein*-Prolog und Goethes *Vorspiel auf dem Theater* aus dem *Faust I* – sein Stück *Erdgeist*, der Monstretragödie *Lulu* ersten Teil, mit einem Prolog, in dem ein Tierbändiger in Frack, eine Hetzpeitsche in der Linken, einen Revolver in der Rechten, die Zuhörer „unter Zimbelklängen und Paukenschlägen“ zum Eintritt in das Zelt auffordert, das hinter ihm steht. Allein die ersten Worte dieser schmetternden Publikumsbewerbung sichern diesem klassisch gewordenen selbstreferentiellen Text, der zugleich auf des Ausrufers Rede in Büchners *Woyzeck* (1835) zurückblickt und auf die Tirade des Budenbesitzers in Ernst Tollers Heimkehrerdrama *Hinkemann* (1923) vorausweist, einen festen Platz in der Dramengeschichte, und zwar als Beispiel einer metatheatralischen *Mise en abyme*:

Hereinspaziert in die Menagerie,
[...] Hier kämpfen Tier und Mensch im engen Gitter
[...] Das Tier bäumt sich, der Mensch auf allen vieren!
Ein eisig kalter Herrscherblick –
Die Bestie beugt entartet das Genick
Und lässt sich fromm die Ferse drauf postieren.
[...] Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! –
Haustiere, die [...] schwelgen in behaglichem Geplär,
[...] Das wahre Tier, [...] Das [...] sehen sie nur bei mir.
[...] Sie sehen den Tiger, der gewohnheitsmäßig,
Was in den Sprung ihm läuft, hinunterschlingt;
Den Bären, der, von Anbeginn gefräßig,
Beim späten Nachtmahl tot zu Boden sinkt;
Sie sehen den kleinen amüsanten Affen
Aus Langeweile seine Kraft verpaffen.¹

60 Jahre früher öffnet Grabbes *Napoleon*-Drama mit dem Anblick einer bunt zusammengewürfelten schaulustigen Menge, die sich (wie in Büchners Revolutionsdrama *Danton Tod*) unter den Arkaden des Palais-Royal ergeht, wo die einander an reißerischem Eifer überbietenden Marktschreier den Kunden durch lauter sensationelle Attraktionen und Attrappen anzuködern versuchen. Auf die lautstarken Werbungen eines Bildergaleristen, der seine offiziellen Porträts der

königlichen Familie feilbietet, antworten, echoartig, die effekthascherischen Reklameworte eines Menageriebesitzers, dessen Pensionäre – vom Aussterben bedrohte exotische Tiere – nur noch Gegenstände wissenschaftlicher Neugier und populärer Belustigung sind, wobei sie, indem sie den Bourbonen-Bildern symmetrisch gegenübergestellt sind, zu regelrechten lebenden und naturgetreuen, bzw. naturgetreueren Karikaturen des Originals werden:

Hier, meine Herren, sehen Sie einen der letzten des aussterbenden Geschlechtes der Dronten, wackeligen Ganges, mit einem Schnabel gleich zwei Löffeln, von Isle de France und Bourbon bei Madagaskar, lange von den Naturforschern ersehnt, ihn zu betrachten und zu zerlegen. [...] Hier erblicken Sie den langen Orang-Utang, gezähmt und fromm, aber noch immer beißig, den Pavian, ähnlichen Naturells, die Meerkatze, etwas toller als die beiden andern, und so genannt, weil sie über die See zu uns gekommen, den gewöhnlichen Affen, nach Linné *simia silvanus*, und das ganze Geschlecht der Affen, wie es nicht einmal in dem Pflanzengarten oder den Tuileries leibt und lebt. (II, 323-324)

Die Rede des Ausrufers stellt einen Parallelismus her, der umso grotesker und degradierender wirkt, als er außerdem (siehe die ebenfalls skurrilen Aussagen des Doktors und des Professors in Büchners *Woyzeck*) den (pseudo)wissenschaftlichen Diskurs parodiert, wird das regierende Herrscherhaus doch von vorn herein, und das noch *vor* seinem eigentlichen Bühnenauftritt, in Misskredit gebracht, ins Lächerliche gezogen und ins Burgverlies der Geschichte hinabgestoßen, denn es verkörpert eine definitiv überholte Zeit, die nunmehr verurteilt ist, im Gehege einer Menagerie dahinzuvegetieren. Tatsächlich hat sich, als Grabbe sein Stück schreibt, die Bourbonendynastie mit der eben erfolgten Abdankung des letzten Bourbonenkönigs Karls X. (1830) ein für allemal aus der Bühne der Geschichte verabschiedet.

Als die königliche Familie dann in der nächsten Szene auftritt, eilt ihr ein wahrlich nicht gerade schmeichelhafter affenähnlicher Ruf voraus und womöglich würde ein heutiger Regisseur jeden Schauspieler, der ein Familienmitglied verkörpert, die Maske des jeweiligen Tieres tragen lassen, womit die herausragende Bedeutung des Stückes als historischer, politischer und sozialer Fabel neuen Stils anschaulich würde.

Tatsächlich prägt diese satirische und subversive Darstellung des fürstlichen Hauses gleich in der Eingangsszene dessen Bild auf eine dauerhafte Weise und verdammt es, auch trotz den Unterschieden zwischen seinen einzelnen Mitgliedern: wenn der Herzog von Angoulême oder Monsieur durchaus als groteske Marionetten erscheinen, so gelangen der König und die Herzogin von Angoulême dagegen, während eines kurzen Dialogs (I/3), zu einer wahren tragischen Größe. Kennzeichnenderweise geht Duchesne, der doch sonst ein vernichtendes

Urteil über die ganze Dynastie fällt, mit König Ludwig XVIII. verhältnismäßig schonend um: „Der König ist gut, aber das Geschmeiß der Aasfliegen aus den Zeiten der Pompadours verdunkelt ihm das Auge.“ (II, 335)

Ihren affenmäßigen Pendanten ähnlich sind die zu reinen musealen Kuriositäten geratenen Bourbonen im goldenen Käfig des Tuileries-Palastes zur Erstarung und zur Unterhaltung einer Galerie verurteilt, die die Wiederholung der Geschichte – wenn überhaupt – nur noch als „lumpige Farce“ (um den bekannten marxischen Spruch aufzugreifen) genießen kann. Davon liefert der zweite Auftritt des ersten Aufzugs, in dem die Mitglieder der königlichen Familie auftreten, einen anschaulichen Beweis. Weit davon entfernt, das Prestige der Dynastie hervorzuheben, gerät der feierliche Auszug der Familie aus der Kirche vielmehr zur Posse, bzw. zum Fiasko, womit der ungünstige Eindruck, den die Gegenüberstellung der offiziellen Porträts und der lebenden kuriosen Tiere im vorigen Auftritt schon erweckt hatte, ausdrücklich bestätigt wird.

In diesem zweiten Auftritt ist die Menagerie offensichtlich kein von der Bühne abgeschiedener Raum, kein separates Gehege mehr, sondern sie *ist* nun die Bühne selbst, wobei diese Bühne ganz und gar zu einer Zirkusarena oder zu einem Tiergarten geworden zu sein scheint. Tatsächlich häufen sich hier die Metaphern oder Bezeichnungen aus der Tierwelt:

MADAME DE SERRÉ Das ist ein nordischer Bär! Er droht uns mit dem Bajonett! [...]
EIN BÜRGER Sieh einmal, welch ein ernsthaftes Bocksgesicht geht ihm zur linken Seite [...]

MADAME DE SERRÉ Habsburgs Adler scheint über den Lilien Bourbons zu schweben [...]

ZWEITER BÜRGER Dieses Geschlecht ist schlimmer als schlimm, es ist e k e l h a f t! [...]

DER KÖNIG Was für ein treues, dummes Tier! [...]

DER SCHWEIZERGARDIST [Es ist] mir eins, ob ich für oder wider dieses schnatternde Gesindel jemand totschiage. (II,338-341)

Wie in der Eröffnungsszene, wo die zu leblosen Bildern erstarrten Bourbonen durch die Konfrontation mit lebenden Tieren entlarvt wurden, sind die jetzt zwar leibhaftig präsenten Monarchen erneut satirisiert, insofern als deren königlicher Auftritt – einst als glanz- und prunkvolle Demonstration ihrer Macht gefeiert – zur bloßen Pantomime verkommen ist. Von einem früher das Bündnis von Thron und Altar symbolisierenden Ritual bleibt nur noch eine skurrile leerlaufende Mechanik übrig. Signifikanterweise kommt ja auch die königliche Familie selbst nicht zu Wort, abgesehen von zwei übrigens unbedeutenden Repliken des Königs, und sie existiert nur, wenn überhaupt, durch die extrem emphatische und somit künstlich-lächerlich wirkende Rede der Höflinge (Madame de

Serré, die Emigranten) einerseits, andererseits aber auch durch das Kreuzfeuer der Kritik, in das sie durch die hohnsprechenden Aussagen der zwei Bürger, des Schweizergardisten und des kleinen Ofenheizers geraten.

Dem Tierbändiger aus Wedekinds *Lulu* nicht unähnlich stellt Grabbe das Herrscherhaus, dessen Verfallsdatum seit langem überschritten ist, in eine Art Zirkus hinein („Hereinspaziert in die Menagerie“), wo es einer schaulustigen Menge, welche die Demontage der Herrschenden mit grimmiger Lust betreibt, zum Fraß hingeworfen wird. Dass der Schweizergardist seinen Patron nicht mehr erkennt und ihn als „schnatterndes Gesindel“ diffamiert, zeigt eines: nicht einmal unter Tierschutz scheinen die Bourbonen noch zu stehen. Die animalische Metapher dient hier unmissverständlich der sprachlichen Exekution einer Dynastie, die ein zweites Mal – symbolisch jetzt – auf öffentlichem Platz guillottiert wird, nämlich durch Spott und Verachtung.

Weil sie eine längst vergangene Zeit, die mit der französischen Revolution untergegangen ist, künstlich am Leben erhalten wollen, erscheinen die letzten Bourbonen – ehemals „von Gottesgnade“ – als ganz und gar entzauberte Akteure einer höllischen Komödie, die vom Publikum des *Olymps* – so hießen früher nämlich die billigen obersten Ränge in einem Theaterhaus – oder, um einen hier besonders passenden französischen Ausdruck zu benutzen, des „Poulailler“ („Hühnerstalls“), reichlich ausgepiffen werden.

Nachdem sie zunächst mit Zirkustieren assoziiert wurden und dann dem Lachen ihres Volkes auf öffentlichem Platz preisgegeben wurden, treiben die Bourbonen ihr possenhafte Spiel auch in der Privatsphäre weiter, in den Räumlichkeiten der Macht – den Gemächern des Königs in den Tuileries (I/3 und II/4) – wobei diese Macht eigentlich längst keine mehr ist. Die erste der zwei Szenen beginnt zwar mit einem ernsten Gespräch im hohen schillerschen Stil, nimmt aber eine burleske Wendung an mit dem Auftritt des närrisch-infantilen Herzogs von Angoulême, der in einem grotesken Kontrast zu seiner würdevollen Gemahlin steht, welcher selbst Napoleon als einzigem Bourbonenmitglied eine wahre Größe bescheinigt. Als der König nämlich Angoulême angesichts der dringenden Lage um Rat bittet, hat dieser plötzlich nur Augen für eine auf dem Dach sitzende Taube, womit Grabbe eine der komischsten Szenen des Stückes gelingt:

HERZOG VON ANGOULÊME Sire, ich denke, wie meine Gemahlin – Ich sehe und sehe schon lange, – da auf dem Dache sitzt ein wunderschöner Tauberich – könnte man ihn fangen! [...] Der Tauberich, der Tauberich da oben – Welch einen Kropf hat er – Und siehe die allerliebsten Täubchen, die ihn umflattern – Ich hätt ihn längst totgeschossen, aber ich muß ihn lebendig haben. (II, 346-348)

Unüberhörbar ist die – Angoulême freilich unbewusste – ironische Anspielung auf Napoleon, die nicht zuletzt aufgrund der ähnlich ausklingenden Wörter „Tauberich“ und „Wüterich“ (letzteres war ja eine im Deutschland der Befreiungskriege gängige Bezeichnung des französischen Kaisers, so bei Arndt oder Kleist) dadurch noch an Suggestivkraft und Brisanz gewinnt, wobei die Wiederholungsformel („Der Tauberich, der Tauberich“) signifikanterweise auch an den Refrain des ebenfalls implizit auf Napoleon gemünzten Savoyardenliedes „La marmotte, la marmotte“ echoartig anklingt.

In einem kritischen Zeitpunkt, wo die brenzlige politisch-soziale Situation von den Bourbonen verlangen sollte, dass sie ihre Isolation endlich erkennen und die Herrschaft über eine Nation wiederzugewinnen versuchen, dessen Gunst sie verspielt haben, betreiben sie stattdessen Vogel-Strauß-Politik oder schauen ja wie Angoulême weg, den einzig und allein der Gedanke an die Zähmung des Vogels umtreibt. Dabei verkennt er jenen berühmten Volksspruch („besser ein Spatz in der Hand als eine Taube auf dem Dach“), den Grabbe hier implizit und ironisch zu zitieren scheint.

Scurril wirkt Angoulêmes Zähmungswunsch des Tauberichs als Haushaltstiers auch deshalb, weil ihm selbst in der Menagerie des Ausrufers ein gezähmter Pavian spiegelbildlich gegenüberstand. Zwar haben die Bourbonen nichts anderes im Sinne als jenen für das *Ancien Régime* so kennzeichnenden Zeitvertreib der Jagd, aber eigentlich stellen *sie* jetzt das gehetzte Wild dar, sind *sie* nun wie diese Beute, die Monsieur im zweiten Tuileries-Auftritt (II/4) mitbringt und die sie sosehr beschäftigt, dass sie darüber die alarmierende Nachricht von der Rückkehr Napoleons völlig bagatellisieren. Das Drama verkommt hier zum reinen Vaudeville. Allein die hell- und einsichtige Angoulême ist sich des Ernstes der Lage und des unverhältnismäßigen Gebarens ihrer Angehörigen bewusst, die – um einen am Vorabend der Juli-Revolution von 1830 eben geprägten Ausdruck zu verwenden – auf einem Vulkan tanzen:

KÖNIG LUDWIG Woher Bruder?

MONSIEUR Von der Jagd und von der Messe. Manches Wildpret hab ich geschossen. [...] Das Wildpret ist schon in den Küchen – Apropos, was fällt mir doch ein? – Ja, eben hör ich, Bonaparte ist gelandet bei Toulon [...]

KÖNIG LUDWIG Mein Bruder hat heute viel Wildbret geschossen. Ich lade dich und die Prinzen zum Mahl. [...]

HERZOG VON ANGOULÊME Den Tauberich, Gemahlin, hat Houdet erwischt! [...]

KÖNIG LUDWIG So laßt uns speisen. [...] Aber heute laßt uns erst von dem Wildbret Monsieurs kosten.

HERZOGIN VON ANGOULÊME Sire, ich komme mir selbst wie ein gehetztes Wild vor und mag dergleichen nicht essen. Verschone mich mit dem Mahl. (II, 363-369)

Der anachronistische vergebliche Restaurationsversuch der Bourbonen findet im Bild der Menagerie seinen symbolischen Ausdruck. Mit diesen kuriosen und grotesken Bestien, welche in einem statischen Rahmen – einem Tierkäfig eben – erstarren, mit diesen quasi verdinglichten und devitalisierten Geschöpfen kontrastiert das Murmeltier des Savoyardenknaben, dessen Vitalität sowohl durch seine regelmäßige Wiederkehr auf der Bühne als auch durch sein refrainartiges Lied signalisiert wird. Das Murmeltier steht somit im Gegensatz zu diesen gleichsam denaturierten Zirkustieren wie der erwähnten „Dronte“ oder jenem „Dodo“ (dessen lateinischer Name „didus ineptus“ Bände spricht), der zudem als Laufvogel zu fliegen unfähig ist.

Die Gegenüberstellung der Zirkustiere und des Murmeltieres ist sprechend: den degenerierten letzten Bourbonen, die eine reaktionäre Regierungsform und rückständige Denkart darstellen, diesen historisch überholten Maschinen, die nur noch zur Autoparodie und Nachäffung ihrer selbst in stande sind, steht die Vitalität einer Revolutionsidee entgegen, die – zumindest vorerst noch – von der Figur des abwesenden Kaisers verkörpert ist, welcher sich ja selbst als „Sohn der Revolution“ (II, 354) definiert. In diesem ersten Teil des Stückes, wo die dramatische Spannung auf der entweder befürchteten oder aber erhofften Rückkehr des Kaisers (als Voraussetzung für einen politischen Umsturz) beruht, trägt das wiederkehrende Lied des Savoyarden mit dem Murmeltier – gleichsam als *perpetuum mobile* – dazu bei, die Spannung aufrechtzuerhalten und die Erwartung zu wecken, insofern als die bevorstehende Rückkehr durch die Behauptung des Refrains „la marmotte ist da“ – damit den geheimen Botschaften der Bonapartisten mit dem Veilchen-Motiv nicht unähnlich – suggeriert wird.

Werden die Bourbonen nicht zuletzt durch ihre Identifikation mit Affen von vorn herein desakralisiert, so wird der Kaiser dagegen mit Tieren assoziiert, die traditionsgemäß Majestät und Heroismus versinnbildlichen – Tiger, Löwe und Adler – anders gesagt aber mit reißenden Raubtieren. Somit drückt diese doppeldeutige Tiermetapher die grundlegende Ambivalenz der Napoleon-Gestalt, ihrer Wahrnehmung und Darstellung im Drama aus, und das schon in der Eingangsszene, wo der von Chassecoeur gefeierte „Löwe“ (jener Chassecoeur eben, der einen Adler der Garde vom Leipziger Debakel rettete), dem „Blutsauger“ entgegengesetzt wird, den der Guckkasten-Ausrufer gleichzeitig anprangert. (II, 325-327)²

Diese Ambivalenz kommt sogar im feindlichen Lager, bzw. bei den Bourbonen zum Ausdruck, denn kein geringerer als der König bringt seinem Widersacher, der die Größe Frankreichs immerhin wiederherstellen konnte, Lob und Bewunderung entgegen: „Die mächtigen Parlamente Englands wurden bang und flüsterten wie Haufen furchtsamer Vögel.“ (II, 342) Ein ähnliches Vogel-Bild wird später von einem Boten verwendet, um die Reaktion des Kongresses

bei der Meldung von Napoleons Rückkehr zu bezeichnen: „[Er] ist [...] auseinandergeflogen.“ (II, 368)

Als erbitterte Gegnerin des Napoleon, dessen bloßer Name sie prompt bis zur Weißglut treibt, drückt die Angoulême ihren Hass durch eine über zwei Szenen ausgespinnene Raubtiermetapher aus, wobei eine gewisse Faszination angesichts der animalischen Schwung-, bzw. erotischen Strahlkraft des welt-erobernden Widersachers im zweiten Satz nicht zu überhören ist. Auffällender könnte der Kontrast zu ihrem denkbar uncharismatischen närrischen Ehemann nicht sein:

O, ich kenne ihn – dieser Kaisertiger hätte sich vor seinem Feinde, den er mit den Klauen nicht erreichen konnte, zum Wurm verwandelt, sich von ihm treten lassen, wenn er nur wußte, daß er ihm alsdann giftig in die Ferse stechen konnte. [...] Nun macht Er seine Tigersprünge, wie einst von Ägypten nach Paris, von Eylau nach Madrid, von Madrid nach Wien, nach Moskau – O, ich fühle schon seine Krallen! (II, 343, 364-365)

Diese Metapher des fliegenden Löwen wird später noch einmal auf dem Schlachtfeld von Ligny auftauchen, als ein deutscher Jäger seine Lust bekundet, es mit einem zugleich gehassten und geehrten Gegner aufzunehmen, dessen heroische Größe im krassen Gegensatz steht zur der Stubenhocker-Mentalität, zum spießig-bornierten Geist einer Restaurationsgesellschaft, gegen die der Dramatiker Grabbe eben, durch die Inszenierung geschichtlicher und/oder mythischer Monumente nämlich (Gothland, Barbarossa, Heinrich VI., Don Juan und Faust, Napoleon, Hannibal, Hermann), unermüdlich ankämpft: „so nahe der korsische Löwe liegt, und vermutlich schon auf den Hinterfüßen steht, und die Vordertatzen nach uns ausstreckt, – wahrhaftig, mir ists hier wohler um das Herz, als wenn ich in der gut geheizten Stube am Teetisch sitze.“ (II, 413)

Sind die Bourbonen zu zwecklosen Gestikulationen im Affentheater der Tuileries verdammt, so dreht sich Napoleon – so Bertrand – wie „ein Löwe im Käfig“ (II, 350) auf der liliputanischen Insel Elba (einem überseeischen Pendant zum Minifürstentum Lippe-Detmold?), die seinem unersättlichen Machthunger und Tatendurst offensichtlich nicht entspricht. Auch wenn der Kaiser sich selbst nicht als Löwen oder Adler bezeichnet – dies überlässt er Anbetern und Gegnern – sieht und nennt er die kleine Welt/Welt der Kleinen immerhin durch Tierbilder, in denen er seine tiefsitzende Verachtung zum Ausdruck bringt.

Diese abwertende Wahrnehmung ist für einen „Großen“ charakteristisch, dem die alles überschauende und überragende Vogelperspektive eigen ist, und sie hängt ja auch wiederum mit dessen monumentaler Selbstwahrnehmung zusammen, überbietet er sich doch ständig in hyperbolischen Selbstdarstellungen als Titan („ein anderer Prometheus“), als welterhaltendem Zeus der Antike („Mit

mir ging die Sonne unter, die diese Planeten im Schwunge erhielt“) oder gar als christlichem Gott („Aber der Herr erstand!“). (II, 350, 353, 352) Schließlich ist doch der selbstproklamierte Kaiser sein bester Mythograph, wobei er seinen persönlichen Mythos aus verschiedenen mythischen Stoffen zusammenbastelt. Aus diesem selbst (über)maßgeschneiderten bunten *Kaisermantel* entsteht aber wiederum eben ein *Harlekinsmantel*, denn schließlich wissen wir es doch, um mit dem satanischen Jouve zu sprechen: „S ist ja doch alles Komödie.“ (II, 398)³

Napoleons Feinde – die europäischen Monarchen – werden von ihm kennzeichnenderweise zu parasitären Kleintieren herabgesetzt („wie dort am Strande die Muscheln, wären all die morschen Throne, samt den Amphibien, die darin vegetieren, hinweggeschwemmt“ [II, 349]) und zu Schädlingen verkleinert („die Jämmerlinge stürben daran wie Mücken am Lichte!“ [II, 351]), die seinen Zerstörungsfantasien zum Opfer fallen. Selbst die verräterischen Generäle werden zu „bloß von meiner Größe ausgebrüteten Fliegen“ (II, 353) verringert und nicht einmal die eigenen Verwandten entgehen dieser allgemeinen verbalen Reduktion, werden sie doch mit Tieren verglichen, denen allein die Gnade eines allmächtigen Schöpfers das Leben schenkte. So wird der treue Maret „gewandt wie ein Aal“ genannt (II, 394) während die eigenen Brüder, Lucien und Joseph, zu Haus- bzw. Zuchtfischen degradiert werden („Jeder fühlt sich in dem Teiche wohl, in den ich ihn setze.“ [Ebd.])

Die napoleonische Ikono- bzw. Hagiographie stellt den Kaiser bekanntlich gern zu Pferde dar, inmitten seiner Truppen oder die Alpen auf einem aufgebäumten Ross überquerend. So erscheint er schon in der Eingangsszene, im Guckkasten des Marktschreiers nämlich („Bonaparte auf weißem Schimmel“ [II, 325]), aber auch im Vergleich, den ein Bürger zwischen seinem heroischen Ritt auf dem Schlachtfeld und dem grotesken Umzug der Bourbonen anstellt („Diese Prozession mit ihren Pfaffen, – und der Kaiser mitten unten dem Generalstabe zu Pferde an den Linien der Sieger dahinfliegend – Vergleiche!“ [II, 339]). In eben dieser Pose, einer unter vielen, tritt er noch einmal im Mittelpunkt der Schlacht auf, wobei die Schaubühne sich hier in ein gigantisches lebendes Historienbild, in ein dem Maler David nachempfundenes monumentales Gemälde zu verwandeln scheint, wo der Regie führende Kaiser die eigene Legendenbildung aktiv betreibt, fleißig am eigenen Mythos baut und seine geschichtliche Gestalt über die (Welt)bühne – den Kriegsschauplatz – gehen lässt.

Den eigentlichen Schlachtszenen geht ein Auftritt voraus, wo drei Piqueurs das Napoleon bestimmte Pferd brutal abrichten. Schauplatzwechsel: auf die Menagerie folgt jetzt die Manege. Dem dritten Piqueur, der zum schonenden Umgang mit dem dressierten Tier mahnt, antwortet der erste mit einer Anspielung auf die keinen Unterschied zwischen Mensch und Biest machende Härte des Kaisers: „So wisse, er haut bisweilen mit seiner Reitpeitsche ärger auf seinen

Piqueur als dieser auf sein Pferd, wenn es nicht so sicher springt als dieses da lernen soll.“ (II, 402)

Ebenderselbe Napoleon benutzte auf Elba ja auch ein ähnliches Bild, um seinen Willen, dem alten, bzw. altersschwachen Kontinent wieder straffere Zügel anzulegen, kundzutun: „Europa, der kindisch gewordene Greis bedarf der Zuchtrute, und [...] wer könnte sie besser schwingen als Ich?“ (II, 352) Schon in seinem Exil machte Napoleon keinen Hehl aus seiner Verachtung gegen ein Volk, das er als seiner Größe unwürdig erachtete und kaum hat er seinen ehemaligen Herrscherthron in den Tuileries wieder eingenommen, so kündigt der selbstherrliche Dresseur auch prompt – mit einem kennzeichnenden Pferdevergleich – ein strengeres Regiment an: „Die Canaille wird anmaßend – Die Bourbons haben [...] die Zügel doch recht schlaff gehalten“. (II, 388) Napoleon kann einfach von seinem alten Steckenpferd nicht lassen, bzw. von seinem Schlachtross nicht absteigen, oder, um es mit Fouché zu sagen: „Die alte Manier, als wäre gar kein Elba gewesen.“ (II, 393)

Betrachtet man aber die Haltung des Volkes am Anfang des Stückes, so erinnert es tatsächlich eher an die einer sensationsgierigen Schaferde, welcher der erstbeste Agitator alles – auch die unwahrscheinlichsten Gerüchte – weismachen kann (eine angebliche königliche Verschwörung zur Umleitung der Seine, einen vermeintlichen Adlerflug über die École Militaire), oder an eine wohlдресierte Papageienschar, die jeder Einpeitscher alle beliebigen Menschen wahllos beklatschen oder ausbuhen lassen kann (den Kaiser, die Gendarmerie, die Emigrierten, Orléans, Ludwig XVIII., die Damen von Paris, Hortense, und wieder den Kaiser).

Bekanntlich wird sich der Reigen (oder das Karussell) noch lange, sogar vielleicht endlos, über die Hundert Tage hinaus weiterdrehen, denn die Mechanik dieses historisch-politischen Schmierentheaters, in dem die Regimewechsel im immer schnelleren Tempo erfolgen, läuft eben wie geschmiert. Gerade damit wird der zynische Opportunist Jouve, der wie kein anderer diese Mechanik einsehen, seinen prompten Lagerwechsel rechtfertigen: „Die Leute sind zu einexerziert und zu begeistert – Weg meine Träume – Es lebe der Kaiser! / VOLK: Hoch der Kaiser!“ (II, 386)

Dieses einem programmierten Automaten ähnliche Pariser Volk, welches gleichsam auf Anfrage die gewünschten Parolen hervorbringen kann, scheint sich im selben Auftritt wie eine Horde Aasfresser auf die Betten zu stürzen, die ein Grenadier zu den Fenstern der Tuileries hinauswirft: „*Das Volk streitet sich um die Betten und reißt sie bei der Gelegenheit zu Stücken*“. (II, 385) Das Bild dieser zum Fenster hinausgeworfenen Betten verweist eindeutig auf den Fenstersturz des Spielers im ersten Auftritt des Stückes zurück. Dabei steht diese brutale Szene als erste von einer langen Reihe schockartiger Sequenzen im Zeichen

der nackten Gewalt, welche von den Pariser Trottoirs bis zum Schlachtfeld von Waterloo das ganze *Napoleon*-Drama mit einem dichten Geflecht akustischer und optischer Leitmotive durchwirkt, anhand dessen Grabbe eine Dramenästhetik des Schreckens, fernab jeder moralischen Perspektive, entwickelt.

Gerade damit aber gelingt es dem Autor, dieses hysterisch-überreizte Klima einer vorrevolutionären Krise einzufangen, wo Langeweile und Untätigkeit, gepaart mit allzulange aufgestautem sozialem Frust und politischem Verdruss zu sinnlos-absurden Gewaltausbrüchen führen. Auf den Fenstersturz des Pariser Glücksspielers (der wie eine parodistisch-ironische Anspielung auf den historischen Prager Fenstersturz zu klingen scheint) folgt die Zerstörung des Guckkastens, wobei der Ausrufer selbst einem brutalen, quasi bestialischen Tod knapp entkommt. Auch Wut und Hunger treiben den Altgardisten Chassecoeur zu destruktiven, bzw. kannibalischen Phantasien, in denen er seinen Hass auf die Profiteure Luft macht:

O mein Karabiner, dürft ich mit deiner Kolbe wieder die Kisten zerschmettern wie die Gehirne! [...] mir krümmen sich die Finger vor Wut in die flache Hand, als wären sie zehn getretene Würmer und mir knirschen die Zähne nach – Die Angoulême mag sich nach ihren Pfaffen umsehen, kommt sie in meinen Bereich [...] Würge ! Alles Lumpenzeug, so weit wir uns umsehen. (II, 323-329)

Der Streit zwischen Chassecoeur und dem Emigranten Villeneuve verpufft aber schnell und wird zur Farce, genauso wie der zwischen demselben Chassecoeur und dem Schneider zu einem trivialen Austausch von Beschimpfungen gerät, wobei der Soldat den Händler als „konvulsivischen Wurm“ bezeichnet. (II, 375) Dass Grotteske und Gewalt, Komik und Bestialität bei Grabbe fast immer Hand in Hand gehen, zeigt die Ermordung des Schneiders (II/1), der ein Scheingefecht zwischen ihm und Jouve vorausgeht, wobei letzterer seinen Gegner zunächst nur sprachlich und metaphorisch hinrichtet, wohlgermerkt erst mit einer Bezeichnung aus dem Tierbereich („Lumpenhund“ [II, 380]), dann aber aus dem Kleidungsbereich („Schneiderfetzen“ [II, 381]),⁴ bevor er ihn konkret, Wort und Tat vereinend, buchstäblich in Stücke reißt.

Die blutige Tötung des Schneiders, in der sich Grabbes unverkennbarer Hang zum Galgenhumor, bzw. zum Makabren deutlich offenbart, eröffnet eine Reihe brutaler Gewalttaten, setzt sie sich doch mit der Ermordung des Gendarmes und dann des Händlers fort, welcher zuvor zum „Hund“ degradiert wurde, und diese blutige Reihe schließt mit der Vergewaltigung seiner Frau, welche erwartungsgemäß zunächst als Bestie beschimpft wird („Die Gans fällt in Ohnmacht“) bevor sie, mit einem sadistisch-zynischen Hinweis auf Napoleon, der bestialischen Gier der Menge gnadenlos ausgeliefert wird („notzüchtigt sie, wenn sie so viel wert ist, aber im Namen des Kaisers !“). (II, 385)

Grabbes schaurige Schaubühne artet hier ganz offensichtlich zum *Grand Guignol* aus, mit dem dazugehörigen reichlichen Blutvergießen, wird aber gleichzeitig eben aufgrund ihrer Exzesse zum grausam-grotesken Puppentheater, zum Possenspiel, wo das Blut zum Färbungsmittel wird, die Finger zu Zigarren, der Kopf zur Trikolore. Die selbstparodistische Revolution scheint zur gruseligen Harlekinade geworden zu sein wo, statt Könige und Kaiser, nur noch Kleinbürger und Kleinkrämer guillotiniert werden, und zwar als ein possenhaftes Nach- bzw. Satyrspiel, das auf das „hohe“ Trauerspiel von 1789 folgen würde.

In dieser Szene, in der der Regimewechsel durch die rasch einander ablösenden Staatskutschen – des Königs und des Kaisers – auf der (Geschichts)Bühne selbst veranschaulicht wird, erreicht der Gewaltausbruch ja auch seinen Höhepunkt und nicht von ungefähr verdichten sich hier plötzlich die Tierbilder. So bezeichnet der Schneidermeister die auftretenden Vorstädter als „Bestien von Habenichtes und Herren von Schlagzu!“ (II, 379) und kommentiert ihren musikalischen Auftritt mit grausam-zynischem Humor („Welche Orchesterbegleitung! Ein zerlumpter Bärenführer mit der Trommel und ein schmutziger Junge mit einem Triangel!“ [II, 380]), wobei die jahmarktstypische Figur des zerlumpten Bärenführers gleichsam als negatives Pendant zum Murmeltierführer mit seinem Dudelsack und Marmotte-Lied erscheint, welcher den Fortbestand des revolutionären Ideals symbolisch verkörpert. Dadurch kommt Grabbes Kunst der ironischen Kontrapunktik besonders deutlich zum Ausdruck, und zwar dahingehend, dass die überblendeten Symbole, bis zur Verwirrung, einander zu relativieren oder zu widersprechen scheinen.

Sind die Vorstädter die realen treibenden Kräfte der Revolution und sollen ihre roten „Jakobinermützen“ – so Jouvés prophetisches Wort – „am Ende doch alles [überdauern]“ (II, 384), so verdanken sie ihre Farbe immerhin dem Blut einer genauso barbarisch wie grotesk ermordeten Figur, wobei die Menge sich um den Leichnam zu scharen scheint gleich einem wilden Stamm, der auf Befehl seines Häuptlings ein rituales Opfer mit gebetsartigen Liedern feiert, oder gar wie eine Meute von Raubtieren, die, dem Beispiel ihres Anführers folgend, sich auf ihre Beute stürzt:

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)

In diesem Kontext nimmt der gleich darauf ertönende Ruf Jouvés „Es lebe die Freiheit!“, welcher von seinem wohl dressierten Papageienchor reflexartig aufgegriffen wird („Sie lebe“) einen besonders satirisch-sarkastischen Beiklang an. (Ebd.) Höchst aufschlussreich ist dabei der Vergleich mit einer thematisch

verwandten Stelle aus der ebenfalls revolutionskritischen Szene *Auerbachs Keller* in Goethes *Faust I*, und zwar eben mit der Stelle, wo der Spielleiter Mephistopheles – dem Grabbes Jouve als Manipulator und Agitator einiges verdankt – den dummen und dumpfen Zechgesellen blutfarbbähnlichen Rotwein nämlich hervorzaubert und ihre tierische Freude mit entsprechenden, aufschlussreichen Worten kommentiert:

ALLE O schöner Brunnen, der uns fließt ! [...] Uns ist ganz kannibalisch wohl,
 Als wie fünfhundert Säuen!
 MEPHISTOPHELES Das Volk ist frei, seht an, wie wohl's ihm geht! [...]
 Gib nur erst acht, die Bestialität
 Wird sich gar herrlich offenbaren.⁵

Nicht von ungefähr fallen andere Stimmen aus dem Volk in den Chor der Vorstädter ein, der sich wie eine parodistische Opferhymne ausnimmt. Auch wenn man, wie es Detlev Kopp zu Recht empfiehlt,⁶ mehrere Gruppen innerhalb des bestimmt nicht homogenen Volkes in *Napoleon* unterscheiden soll – die Kleinbürger etwa sind nicht die Vorstädter – so muss man nichtsdestotrotz das betont Bestialische an den sinn- und ziellosen, brutalen Gewalttaten feststellen, die von den „revolutionären Massen“ im Laufe des Stückes begangen werden.

Indem das politische Karussell sich auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten namens Geschichte sich immer schneller zu drehen scheint, so dass man – wie auf einem Kinderkarussell nämlich – am Ende die einzelnen Pferdekutschen gar nicht mehr voneinander unterscheiden und nur noch vermischte Farbstücke (lilienweiß – kokardenrot etwa) wahrnehmen kann, so sieht es aus, als würden Bestialität und Brutalität, zusammen mit Skurrilität, die einzig übrig bleibenden Kategorien mit erkennbaren Konturen in einer aus den Fugen geratenen Welt bilden.

Durch ihre Kommentierung der Ankunft Napoleons bestätigen die Vorstädter und Jouve diese ernüchternde Erkenntnis, wonach alles, Dinge und Menschen, demselben nivellierenden tierischen Blickwinkel verfällt:

EIN VORSTÄDTER Da'ne Kröte von einer Kutsche [...]
 MEHRERE STIMMEN Wieder zwei Kutschen mit kaiserlichen Wappen!
 JOUVE Voll von Prinzen und Prinzessinnen des kaiserlichen Hauses. – Wo Aas, da die Raben. (II, 384)⁷

Dasselbe Pariser Volk, das sich am Anblick des vergossenen Blutes und eines rauchenden Gehirns reichlich weidet, wird kurz darauf auf dem Marsfeld das neueste Schauspiel des Kaisers, bzw. des Kaisers neue Kleider – die Proklamation der Zusatzakte nämlich – beifallklatzend begrüßen, wobei dieses politische Ereignis vom kritisch-hellsichtigen Zuschauer Jouve eben als groteske Posse

ironisch entlarvt wird. Als kritischer Zuschauer aber gleichzeitig Mitspieler in dieser „menschlichen Komödie“ ist er dem grabbeschen Don Juan dabei eben nicht unähnlich.

Zwar haben die Bourbonen die Macht verlassen, aber andere – genauso gut abgerichtete Tiere – haben ihren Platz eingenommen:

DIE DAME Der Kaiser hebt die Hand in die Höhe und beschwört die Akte!

JOUVE Und die Pairs und Deputierten der Wahlkollegien äffen ihm nach. (II, 398)

So scheint eine bestimmte Kontinuität von einer Posse zur anderen garantiert, denn das Volk leiht sich gutwillig her zu diesem Spiel, das man es spielen lässt, und schlüpft anstandslos ins jegliche neue Narrenkostüm, das man ihm aufzwingt. So wird die Szene auf dem Marsfeld zu einer neuen zirkusmäßigen Darbietung, das Marsfeld – metaphorisch und metonymisch stellvertretend für die moderne Gesellschaft – zu einem einzigen Tiergarten.

Einem Maler gleich, der sich in einem Massenbild unter die Menge mischen und dem Betrachter sein Selbstbildnis bieten würde, nimmt Jouve an der Maskerade teil, die er gleichzeitig demaskiert und somit verfremdet: „Lassen Sie uns weiter links gehen“ fordert er die ihn begleitende Dame auf, „– Von hier aus erblicken wir nichts. *Für sich* Auch eine vor Eitelkeit lächelnde Bestie, – vielleicht gut genug zur Zerstreuung.“ (II, 396) Mit dieser Bezeichnung des Anderen als „Bestie“ verleiht Jouve seiner abgrundtiefen Verachtung des Menschengeschlechts Ausdruck, wobei die Frau zum zeitvertreibenden Belustigungsobjekt degradiert wird, genauso wie die Frau des Schneiders in seinen Augen gerade noch so viel Wert besaß, um vergewaltigt zu werden. Als strukturierendes Leitmotiv im ganzen Werk Grabbes drückt dieses bestialische Lächeln, um Walter Höllerers treffende Analyse aufzugreifen,⁸ einer Dramaturgie, in der Lachen und Schrecken, Gewalt und Grotteske, unlöslich verbunden sind, seinen Stempel auf.

Jouve drückt den ganzen Ekel aus, den er beim Anblick dieser Napoleon bejubelnden Zuschauermenge einflößt und Grabbe lässt ihn dieses Spektakel mit einer apokalyptischen Tirade beschließen, in der sich der satirische Kommentator in den satanischen Ankläger einer verhassten Welt wandelt, die er seiner Zerstörungsfantasie preisgibt, wobei seine Worte – kennzeichnend genug – auf diejenigen Napoleons in seiner Schlussreplik vorausweisen: „Ob nicht im unerforschten Innern der Erde schwarze Höllegenien lauern und endlich einmal an das Licht brechen, um all den Schandflieder der Oberfläche zu vernichten? Oder ob nicht einmal Kometen mit feuerroten, zu Bergen stehenden Haaren –“. (II, 399)⁹

Plötzlich aber hält Jouve in seinem mephistophelischen destruktiven Höhenflug inne, als ob der (Schau)spieler in ihm nun keine Lust mehr hätte, sich als

Teufel weiter aufzuspielen, als ob er an sein Rollenspiel eben nicht mehr glaubte und seiner satanischen Pose – die schließlich ja auch nur eine eitle Pose ist – auf einmal müde wäre. Nicht einmal der Rückgriff auf Mythen, Götter oder Dämonen scheint noch auszureichen – so das ernüchternde Fazit – um ihn über den radikalen Spleen, die tödliche Langeweile angesichts des schlechten Schauspiels der Welt hinwegzutäuschen, bzw. zu helfen.

Wie Napoleon bleibt Jouve eigentlich nur noch eines übrig: die Bühne zu verlassen – bei letzterem aber zumindest nur vorerst, denn „the show must go on“ – und vor einer Welt zurück- bzw. abzutreten, die zwar dem Untergang heillos geweiht ist, aber einem Untergang, der nie enden zu wollen scheint, was die selbstproklamierten Titanen oder Satane schier verzweifeln lässt. Kein Hahn – auch kein gallischer – kräht noch nach einer Apokalypse, die vielleicht auch selbst nur eine Farce ist: „Doch was sollten unsre Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel, wie dieser Haufen, Erdentiefen oder Sternenhöhen empören? *Laut* Kommen Sie, Madame.“ (II, 399)

Nicht mehr nur eine einzige Familie des Menschengeschlechts – die Bourbonen – wird durch die Bezeichnung als „schnatterndes Gesindel“ animalisiert, sondern die ganze Gattung wird hier jetzt als verwesungsreifes „elendes Gewimmel“ beschimpft. Sollte dann – so lässt sich fragen – eine dermaßen heldenarme, degenerierte Menschheit ihr Heil etwa vom Krieg als Regenerierungsmittel finden? Betrachtet man Grabbes Gestaltung des militärischen Kampfes in den letzten zwei Aufzügen als eines zielgerichteten heroischen Auf- und Ausbruches von Vitalität und Naturgewalt, so scheint immerhin einiges dafür zu sprechen.¹⁰

Sehr schnell aber stellt sich heraus, dass diese Neuauflage der „Leipziger Völkerschlacht“, die die Schlacht bei Waterloo bildet, *auch* ein Riesengemetzel ist, der Ausdruck eines barbarischen und bestialischen Rückschrittes. Davon liefert der apokalyptische Augen- und Ohrenbericht eines der Akteure des militärischen Dramas ein beredtes Zeugnis, und zwar in einer visionären, gleichsam vorexpressionistischen Sprache:

Es ist, als rasselten alle Heerscharen der Hölle in eisernen Harnischen über unsere Häupter [...] Hier jedoch: meilenweit die Luft nichts als zermalmender Donnerschlag und erstickender Rauch, – darin Blitze der Kanonen, flammende Dörfer [...] der Boden bebend unter den Sturmschritten der Heere, wie ein blutiges, ein zerrettenes Herz, – Geschrei laut ausgestoßen, kaum vernommen. (II, 443)

Jouves Vernichtungsträume finden sich hier mehr als erfüllt, da die Erde sich auf einmal in ein Massengrab wandelt, der weite Kriegsschauplatz zur riesenhaften

Menagerie wird, in der die Raubtiere sich grimmig zerfleischen. Auch hier nimmt die Bestialität mehrere Gestalten an. So zum Beispiel schon in der Eingangsszene im preußischen Lager (IV/4), wo die schon früher bei den Grenadiere und den Bourbonen festgestellte Bedeutung des Nahrungsmotivs in einem skurril-trivialen Gespräch zum Ausdruck kommt, wo es um die Teilung eines Huhns und einer Ente geht, wobei der Berliner dem von ihm verachteten Schlesier die schlechteren Stücke vorbehält: „Kamm, Schnabel und Füße sind dein Teil, Schlesier. [...] Es ist man ein Wasserpole, ohne Bildung [...]. Der Kamm schmeckt ihm wie Sirup.“ (II, 405)

Ebendieselbe Berliner wird dem Juden Ephraim ein Stück Fleisch verweigern, um Rache an ihm zu nehmen, wobei der Dialog in eine Schlägerei ausartet droht, als er urplötzlich ins Gruselig-Groteske abgleitet mit der Enthauptung des Juden durch eine Kanonenkugel. Ausgerechnet auf dem Höhepunkt der Schlacht häufen sich – genau wie in der gewalttätigen Straßenszene in Paris – die Tierbilder. So bezeichnet der Berliner den Schlesier als „wasserpoleackisches Vieh!“ (II, 408) Im selben Auftritt nennt der Preuße Blücher die Feinde „Franzosenhunde“ und hetzt seine Truppen auf, sie „wie der Habicht die jungen Hühner“ zu jagen. (II, 409) Im nächsten Aufzug wird der Herzog von Braunschweig die (eigentlich verbündeten) Briten als „Krebse“ beschimpfen (II, 426), während ein englischer Feldwebel wiederum die Franzosen als „über den Sand“ hüpfende „Kibitze“ bezeichnen wird. (II, 440) Ein anderer vergleicht sie mit Insekten („Wächst das Volk aus dem Boden wie die Ameisen?“ [II, 442]) und schließlich ruft Lord Somerset zum Angriff auf die „gallischen Hähne“ auf. (II, 444)

Grausamer Zynismus und groteske Bestialität vertragen sich bestens in diesen Schlachtszenen, wo Chaos und Verwirrung den primären Instinkten, den aggressiven und egoistischen Trieben zum Ausbruch verhelfen. So sieht man das Motiv der Jagd, das in den Bourbonen-Szenen vaudevillemäßig behandelt wurde, im Kriegsgetümmel auf eine makabre Art und Weise wieder auftauchen, und zwar in der schalkhaft-unheimlichen Figur des jungen Fritz, für den der Krieg nichts als eine Art Trapschießen ist, eine sensationelle Wilderei bedeutet. Folgendes Gespräch zeigt dabei, wie kleine und große Geschichte, anekdotisches Detail und Gesamtbild auf dem Schlacht- oder Spielfeld von Waterloo im übergreifenden Tiermotiv miteinander verschmelzen:

GENERAL Schieß, Junge.

FRITZ Wie gern! *Er zielt kurze Zeit und schießt*

Hahaha! Da liegt des Königs Wildbret, sagt mein Vater, und erquickt treuer Untertanen Beutel und Magen, wenn wir am Blocksberge einen Sechzehnder wilddieben.

GENERAL Wer fiel?

FRITZ Der Obrist, und die übrigen galoppieren davon, wie ein Rudel Hirschkühe, wenn der Bock aus ihrer Mitte geschossen wird.

EIN ALTER HANNOVERISCHER SCHARFSCHÜTZ tritt vor Verfluchter Dachshund, infamer Kötter, was belügst du mich, deinen Vater? Das Hirn schlag ich dir ein! (II, 441)

Grabbes Theater spart nicht an visuellen und akustischen Effekten, scheut sich nicht davor, das Publikum zu schockieren oder zu *verschrecken*. Schon sein Vorbild Schiller wusste zwar um die Bedeutung der theatralischen Effekte und dass ein guter Dramatiker seinen Figuren und Zuschauern „die ganze volle Ladung des Leidens“ verabreichen sollte,¹¹ um die Wirksamkeit der Aufführung zu steigern. Ihm ging jedoch – und da scheiden sich die Wege – um eine zweckgerichtete kathartische, therapeutische und schließlich didaktische Dramaturgie der *Abschreckung* eben, bei der Ethik, Diätetik und Ästhetik ein zusammenhängendes, sinnvolles Programm bilden.

Die pathetisch-erhabene und idealistische Perspektive des Aufklärers ist dem Autor des *Napoleon* aber fremd geworden. Ihm geht es vielmehr darum, nicht zuletzt durch die Prägnanz des mit bestialischen Akten verbundenen Tiermotivs, zu zeigen, dass die menschlichen Beziehungen dem Gesetz der Gewalt heillos unterworfen sind, einer rohen und nackten Gewalt, die *Stoff* und *Idee* einer größtenteils sinn- bzw. zwecklos gewordenen Geschichte bildet. Dem Dramatiker kommt es zu, diese *Idee* wiederzugeben, wie Grabbe in seinem dramenästhetischen Aufsatz *Über die Shakspeare-Manie* darlegt.¹²

Die Manifestationen dieser Gewalt – im weitesten Sinne – faszinieren ganz offensichtlich den Autor, der in Napoleon die vielleicht letzte moderne Verkörperung einer wahrhaft ungebändigten heroischen Naturgewalt sieht, die aber, ebenfalls vom Aussterben bedroht, im dumpfen Käfig der philiströs-biedermeierlichen Gegenwart versagen und verkümmern muss. Die Trägheit der Welt ist so groß, dass man ihr durch keine Heldentat mehr beikommen kann: die Revolution, so Grabbes Botschaft, ist nicht für heute, auch nicht für morgen. Dieser Trägheit kann aber – höchstens noch – ein subversives bestialisches Lachen entgegengesetzt werden, und zwar als Merkmal eines Theaters, das nicht mehr eine schillersche *moralische*, sondern, wenn überhaupt, eine *Irrenanstalt* wäre, um nicht zu sagen ein *Affentheater*. In einer mythenleeren und legendenarmen Zeit erfindet Grabbe sozusagen die Kunst des Bestiariums neu – freilich jetzt ohne jede heilsgeschichtliche Zielrichtung mehr.

Als Georg Büchner zwei Jahre später in einem Brief die politische Situation bezeichnen will, so fällt ihm – kennzeichnend genug – ein Bild ein, das seinem in mancher Hinsicht geistesverwandten Vorgänger Grabbe – nicht zuletzt was die zeitkritische Diagnose angeht – bestimmt gefallen hätte: „Das arme Volk

schleppt geduldig noch den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen.“¹³

Wahrscheinlich dürfte jetzt der thematische Bogen, der sich von Grabbe zu Wedekind spannt, deutlicher erscheinen. Diese Linie aber führt über Büchner eben, denn zwischen den Ausrufern aus dem *Napoleon*-Drama und dem Tierbändiger aus dem Prolog zu der Monstre-Tragödie *Lulu* steht Büchners Budenbesitzer aus dem *Woyzeck*, der die Verdienste seines dressierten Pferdes in aufschlussreichen Worten lobt, welche – abschließend – als Moral der amorali-schen grabbeschen Fabel zitiert werden könnten: „das ist ein Person! Ei Mensch, ei tierische Mensch und doch ei Vieh, ei bête.“¹⁴

Anmerkungen

- 1 Frank Wedekind: Erdgeist. Prolog. In: Werke. Darmstadt 1996, S. 315. Zum reichen thematischen und dramenästhetischen Beziehungsgeflecht zwischen Grabbe und Büchner siehe Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): *Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner*. Bielefeld 2016. Siehe auch Lothar Ehrlich: *Grabbe und Büchner. Dramaturgische Tradition und Innovation*. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit*. Tübingen 1990, S. 169-186. Sandra Muschol: *Das Motiv der Gewalt in den Dramen Dantons Tod von Georg Büchner und Napoleon oder die hundert Tage von Christian Dietrich Grabbe*. In: *Grabbe-Jahrbuch 35* (2016), S. 89-121.
- 2 Zur Metapher des Raubtieres siehe Heidemarie Oehm: *Geschichte und Individualität in Grabbes Drama „Napoleon oder die hundert Tage“*. In: *Wirkendes Wort 42* (1992), S. 43-55.
- 3 Schon sein Vorgänger, der Teufel aus *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, stellte dem Poeten Rattengift die Welt als „ein mittelmäßiges Lustspiel“ dar, von dem die Hölle „die ironische Partie des Stückes“ sei (I, 241-242).
- 4 Zum Verhältnis zwischen Körperlichkeit, Bestialität und Theatralität siehe Sylvie Arlaud: *Körper-Welten in Grabbes Napoleon oder die hundert Tage. Spuren der Moderne?* In: Gilles Darras (Hrsg.): *Napoléon ou les Cent-Jours* de Christian Dietrich Grabbe. Nantes 2005, S. 109-129.
- 5 Johann Wolfgang Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München 1998, Bd. 3, S. 74.
- 6 Detlev Kopp: *Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a. M., Bern 1982, S. 155-157.
- 7 Dass die Tiermetaphorik und -motivik nicht erst mit *Napoleon* eine solche Bedeutung annimmt, würde eine entsprechende Untersuchung von Grabbes erstem Stück *Herzog Theodor von Gothland* nachweisen, wo die Bestialität sich in Wort und Tat überall offenbart.

- 8 Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart 1958. Siehe dazu auch Kurt Jauslin: Das ausgelesene Buch der Welt. Grabbes groteske „Vieh=(loso)Vieh“ der Geschichte. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag. Bielefeld 2001, S. 163-187.
- 9 Vgl. Napoleon: „Statt der goldenen Zeit wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernen Lugs und Tandés, – von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Konvenienzbesuchen hoher Häupter, von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren [...]“ (II, 457) Diese Kritik an der Theatralik der modernen Zeit, die Grabbe hier seinem Protagonisten in den Mund legt, findet sich wohlgermerkt oft bei Büchner wieder.
- 10 Siehe dazu Robert Pfeffer: „... beneidenswerte Chocks ...“ – die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“. In: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 62-75. Siehe auch Jürgen Kost: „s ist ja doch alles Komödie“ – Zum Problematischwerden der Tragödien-Dramaturgie in Grabbes „Napoleon“. In: Wolfgang Düsing (Hrsg.): Aspekte des Geschichtsdramas. Tübingen, Basel 1998, S. 95-110.
- 11 Friedrich Schiller: Über das Pathetische. In: Sämtliche Werke. München, Wien 2004, Bd. 5, S. 513.
- 12 „Vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, concentrische und da bei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung.“ (IV, 41) Siehe dazu, insbesondere zur schillerschen und grabbeschen Geschichtsvorstellung, Harro Müller: Subjekt und Geschichte. Reflexionen zu Grabbes Napoleon-Drama. In: Werner Broer, Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801-1836). Ein Symposium. Tübingen 1987, S. 96-111; Ders: Idealismus und Realismus im historischen Drama: Schiller, Grabbe, Büchner. In: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke, Michael Vogt (Hrsg.): Vormärz und Klassik. Bielefeld 1999, S. 235-247.
- 13 Georg Büchner an August Stoeber, 9. Dezember 1833. In: Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. München 1997, S. 285. Siehe dazu Antonio Roselli: Formen des Grotesken bei Grabbe und Büchner. In: Innovation des Dramas (Anm. 1), S. 89-113.
- 14 Ebd., S. 238.

ÉRIC CHEVREL (PARIS)

Grillparzers Ottokar und Grabbes Napoleon: Hybris, Religion und Nationen

Bevor Grillparzer sein Stück *König Ottokars Glück und Ende* 1822 in Angriff nahm, hatte er bereits zwei Gedichte verfasst, die von ganz unterschiedlichen Napoleon-Bildern zeugen. *Der Schiffer und sein Sohn auf der Höhe der Insel St. Helena, im Jahre 2815* gibt 1815 die Lehre eines Vaters wieder, der aus sicherer Distanz den Sohn vor dem menschlichen Übermut warnt, für den seit tausend Jahren der im Gedicht nie genannte Kaiser steht, ein rastloser, ruhm- und ehr-süchtiger Mann. In diesem anklagenden Text macht die letzte Strophe die Insel zum Zeichen der Allmacht und Gerechtigkeit Gottes:

Der Fels, er zeigt zu Himmelshöhn hinauf,
Gleich einem ausgestreckten Riesenfinger,
Zum Urquell aller Größe, aller Macht,
Der über Hoh und Nieder waltend wacht,
Und dieser Wellen Murmeln scheinest dumpf zu sprechen,
Es ist ein Gott! Er strafet das Verbrechen!¹

Kurz nach Napoleons Tod entwirft Grillparzer 1821 ein viel positiveres Bild vom Kaiser: Beim schlichten Titel *Napoleon* geht das lyrische Ich nicht mehr auf Distanz, sondern redet Napoleon direkt an, als stünde es trauernd an seinem Grab. Die christliche Sicht der moralischen Entrüstung weicht einem ruhigeren Rückblick auf die Bedeutung Napoleons, und es überwiegen Motive, die Napoleon nicht mehr verurteilen, sondern erklären: Er sei das Fieber einer kranken Welt gewesen, das Zeichen, nicht der Grund des Übels; anstatt des Ausschlusses aus der menschlichen Gemeinschaft und der Namenlosigkeit im ersten Gedicht wird er nun in die Geschichte der großen Feldherrn wie Hannibal, Leonidas, Alexander, Cäsar wiederaufgenommen.

Gleichzeitig offenbart das Deutungsschema dieses Gedichts eine Tendenz zur Verbindung zwischen der Mythisierung Napoleons und der Zeitdiagnose,² die auch in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tag* anzutreffen ist: Als dessen Napoleon sich auf Elba rhetorisch fragt, ob die Welt seine Rückkehr denn verdiene, ruft er aus: „Ist die Canaille es wert? Ist sie nicht zu klein, um Größe zu fassen? Weil sie so niedrig war, ward ich so riesenhaft.“ (II, 349) – Schon in den letzten zwei Versen von Grillparzers Gedicht hieß es als Epitaph:

Und sühnend steh auf deinem Leichenstein:
Er war zu groß, weil seine Zeit zu klein!³

Bei der Niederlage von Waterloo prophezeit Grabbes Napoleon eine düstere und kleinliche Zeit nach ihm: „von gewaltigen Schlachttaten und Heroen wird man freilich nichts hören, desto mehr aber [...] von Komödianten, Geigenspielern und Opernhuren“. (II, 457) – Es hört sich wie der Nachklang einer anderen Stelle aus Grillparzers Gedicht an:

Geh hin und sag es an: der Zeiten Schoß,
Er bring uns fürder Mäkler, Schreiber, Pfaffen,
Die Welt hat nichts mit Großem mehr zu schaffen.⁴

Mit *König Ottokars Glück und Ende*⁵ kehrt Grillparzer nur teilweise zur napoleonkritischen Position des Gedichts von 1815 zurück: Anstelle des Zeitsprungs in die Zukunft um tausend Jahre erfolgt nun die neue Distanzierung durch den Rückgriff auf einen historischen Stoff aus dem 13. Jahrhundert, die ihm eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Figur erlaubt.⁶ Grabbe hingegen bearbeitet eine sehr zeitnahe historische Person viel direkter, die allerdings seltener als Ottokar auf der Bühne steht, aber die Geister umso mehr beherrscht.

Im Mittelpunkt beider Geschichtsdramen steht der jeweils titelgebende Held, Napoleon und Ottokar, denen das Übermaß gemeinsam ist. Es zeigt sich schon scheinbar positiv in ihren großangelegten Projekten: Beide sind moderne Menschen, die ihre Zeit und Welt verändern wollen. Kaum ist Grabbes Napoleon wieder in Paris, erweckt er Frankreich zu neuem Leben nach der schlaffen Herrschaft der Bourbonen, während Ottokar ein Erbauer und Modernisierer ist, der bei seinem ersten Auftritt Prag zu einer Großstadt machen will, die sich mit Paris und London messen kann.

Doch dieser Aktivismus spiegelt Ottokars und Napoleons Verabsolutierung des eigenen Willens wider: Gegen die „alten Böhmen“, die ihr bisheriges beschauliches Leben weiter führen wollen, behauptet Ottokar: „So möchtet ihr, ich aber mag nicht so!“ (410) Dieser reine Wille äußert sich bei der Vorbereitung der Schlacht gegen Rudolf radikal zerstörerisch: „Ich will sie treffen! – All dies weite Land, / Zur menschenleeren Wüste will ichs machen“. (450)

Der kaisertreue Gardist Chasseceur stellt vor der Schlacht bei Ligny den Absolutismus von Napoleons Willen apodiktisch fest: „Der Kaiser kann, was er will.“ (II, 417) Dieser meint zwar selbstherrlich, dass erst seine Feinde ihn zum Krieg zwingen würden: „Groß und Klein ist gegen mich, und ich muß kämpfen“, aber Hortense entlarvt den wahren inneren und selbstischen Grund des neuen Feldzugs: „Du mußt – ja, weil du willst.“ (II, 395)

In beiden Fällen bildet der Wille der Herrscher den eigentlichen Antrieb ihrer Taten, und wenn ihnen nahestehende Figuren die gefährlichen Folgen dieser Verabsolutierung kritisch erwähnen, so werden ihre Einwände am Ende ignoriert: So

schlägt Ottokar die Warnungen seines vorsichtigen Kanzlers in den Wind, während Napoleon Hortense empfiehlt, lieber zu tanzen als über Politik zu reden.

Ein weiterer Aspekt der Hybris beider Herrscher ist das hohe Selbstwertgefühl und die starke Ichbezogenheit, die sie über ihre Mitmenschen stellt: In seinem ersten Auftritt unterbricht und belehrt Ottokar jeden, ob fremde Gäste wie die Tataren oder den Waffengefährten Füllenstein, und gegenüber dem Prager Bürgermeister, dem Vertreter seiner „treuen Böhmen“ setzt er sich von seinem eigenen Volk scharf ab, indem er den grundlegenden Unterschied zu ihnen und ihren früheren Fürsten betont und ausruft: „Ich bin kein Solcher, straf mich Gott!“ (410) Diese Einzigartigkeit der eigenen Person wird bei Grabbe von Napoleon noch gesteigert, indem der Bezug auf Gott keine bloße sprachliche Begleiterscheinung bleibt, sondern zu einem Wesensmerkmal des französischen Kaisers erhoben wird, der bei der Nachricht seiner Ächtung durch die europäischen Mächte biblisch und gottgleich erklärt: „Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf“. (II, 390) Hier verbindet Napoleon allerdings den Satz des ewigen Gottes auf dem Sinai (2. Moses 3,14) mit einer sehr menschlich bemessenen Zeitlichkeit, die die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit verrät.

Gleichzeitig weist aber diese kurze Dauer der Selbstschöpfung und der vollständigen Autonomie, im Vergleich mit den alten Königshäusern, die „jahrtausendlange erbrechtliche Zeugungen“ (II, 390) zu einem letztendlich erbärmlichen Ergebnis brauchten, auf einen weiteren Charakterzug des Böhmen und des Korsen hin: die Geschwindigkeit.

Beide sind schnelle, aber auch ungeduldige Herrscher. Schon in der Bühnenanweisung zu Ottokars erster Erscheinung heißt es: „tritt ganz gerüstet [...] rasch auf“ (407), wobei diese Eigenschaft in seiner Liebe zur Jagd zum Ausdruck kommt, die Schnelligkeit mit Gewalt vereinigt und die ihm Ersatz für Machtausübung wird, als er erfährt, dass er doch nicht zum Kaiser gewählt wurde.⁷ Diese Raschheit ist aber auch seine Achillesferse, wie Rudolf und der alte Merenberg ihm vorhalten, er sei in seinen Urteilen ein „allzurasher Fürst“ (464) bzw. ein „zu rascher König“ (485).⁸ Nicht nur Ottokar ist von dieser zweischneidigen Schnelligkeit gekennzeichnet: Seine zukünftige zweite Frau Kunigunde wollte nicht vor dem Schloss warten und kam in Männerkleidern hinein, bevor sie sich als Bélas Tochter zu erkennen gibt. Während Zawisch ihre Schönheit frech betont, zieht sie sich von Rudolf einen moralischen Vorwurf zu, weil sie durch ihre Anwesenheit Ottokars erste Frau Margarethe noch mehr demütigt: „Der rücksichtslosen, rohen Übereilung!“ (420)

Die Schnelligkeit ist bei Grabbes Napoleon viel weniger negativ: Sie ist eher eine historische Eigenschaft des Kaisers, der dadurch seine politischen und militärischen Gegner überrascht, ob Ludwig XVIII. und Jouve in Paris oder

Wellington in Brüssel. Napoleons Verhältnis zur Zeit ist auch deswegen schöpferischer, als wäre er sogar Herr über die Zeit, was von seinen Gegnern in der Schlacht anerkannt wird: „Bonaparte ist erfinderischer und kühner: er schafft sich nötigenfalls den Augenblick.“ (II, 442)⁹ Mit Napoleon bricht das von Goethe in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* kritisierte „veloziferische“ Zeitalter an: Sobald der Kaiser in die Tuilerien eingezogen ist, „reißt er Frankreich in seinen Strudel“, so Jouve (II, 386), und gleicht einer Befehlsmaschine, die auf die Nachrichten aus allen Regionen Frankreichs immer die passende Antwort findet. Er ist ein moderner Politiker, der die neuen Medien und Techniken zu nutzen weiß, wie die Presse, um die öffentliche Meinung zu beeinflussen, oder den optischen Telegraphen, um seine Feinde zu täuschen.

Dabei dient der Telegraph nicht nur dazu, die technische Überlegenheit Napoleons zu beweisen, er verweist auch auf ein viel älteres Motiv, das Napoleons Rückkehr in ein anderes, im gattungsmäßigen Sinne tragisches Licht rückt: Der Telegraph geht „mit Feuerlichtern auch bei Nacht“ (II, 373) – hiermit wird der Anfang vom *Agamemnon* des Aischylos modernisiert, in dem Sieg und Rückkehr des griechischen Helden durch Feuerzeichen von Berg zu Berg, von Troja bis nach Argos angekündigt wird. Wie Agamemnon ist Napoleon ein Eroberer und Heimkehrer, dem aber in seiner Heimat wegen früherer Verbrechen (Iphigenie in Aulis, Enghien in Vincennes) und seiner Hybris der Untergang bevorsteht.

Auch bei Grillparzer findet man ein ähnliches antikes Motiv der Überheblichkeit, das Aischylos in den *Persern* thematisiert und von Herodot und Plutarch wiederaufgenommen wurde: Ottokar beschreibt, wie bei der Schlacht gegen die Ungarn ihr König Béla von einem Hügel aus „hoch auf seinem Stuhl“ (408) das Geschehen verfolgt – eine Anspielung auf den Perserkönig Xerxes, der von einer Anhöhe aus die Seeschlacht von Salamis beobachtet und seiner verheerenden Niederlage beiwohnen muss. Auch wenn Ottokar hier nicht der hochmütige Feldherr ist, der selbstsicher und bequem dem Sieg seiner Truppen zusehen möchte, so zeigt sein Spott über Béla, dass er ähnlich selbstherrlich ist – und auch Ottokar wird aus Selbstüberschätzung seine Schlacht verlieren.

Der Rückgriff auf antike Motive lässt beide historischen Figuren nicht mehr als eine rein zeitgenössische und partikulare Erscheinung auftreten, sondern verleiht diesem Schicksal etwas Allgemeinmenschliches und -gültiges, eine weitere Veranschaulichung der langen Geschichte des menschlichen (und vor allem männlichen) Übermuts.

Neben diesen früh ins Handlungsgeschehen eingeflochtenen Details, die auf die Umkehrbarkeit des Glücks hinweisen, wird ein weiteres gemeinsames, moderneres Motiv eingesetzt: das Spiel. Bei der Nachricht von Ottokars Knien vor Rudolf vergleicht Kunigunde ihren Gatten mit dem früheren mächtigen König: „Das Leben Tausender in seiner Hand, / Es hinsetzt’ wie zum fröhlich leichten

Brettspiel / Auf das von Blut und Staub geteilte Feld, / Und ausrief: Schach! als wenn es Steine wären, / Vom Künstler plump geformt aus totem Stoff, / Und Roß und Reiter zubenannt zum Scherz.“ (474-475) Der Vergleich mit dem Schachspiel zeigt die Rücksichtslosigkeit Ottokars, der mit dem Leben seiner Untertanen spielte und eine ähnliche, diesmal geistige Distanz zu den Menschen pflegte wie Béla von seinem Stuhl aus. Die politische Macht erscheint als Fähigkeit, mit lebendem Material abstrakt umzugehen.¹⁰ Doch es gehört auch zum Spiel, dass man bei aller Überlegenheit des Geistes über den Stoff auch verlieren kann – vor allem, wenn man sich selbst überschätzt: Als die Steirer mit dem Herzogshut vor Margarethe knien wollen, ruft sie Ottokar zu sich: „Zu mir, mit Gunst! / Der König ist, der Königinnen macht!“ (416) Dabei vergisst er, dass im Schachspiel die Königsfigur die wichtigste, aber eine recht schwache Figur ist, im Vergleich eben zur Königin. Dass er am Ende von Rudolf mattgesetzt wird, liegt auch daran, dass er die eine Königin verstieß und die andere Königin ihn verriet.

Grabbes Stück beginnt im Palais Royal, wo sich im ausgehenden 18. Jahrhundert das Café de la Régence befindet, eine Hochburg der Aufklärung und ihrer Geselligkeit, aber auch des Schachspiels, in dem einer der besten Spieler der Zeit, Philidor, aber auch Rousseau, Diderot, Robespierre und Bonaparte verkehrten. Doch 1815 scheint diese Zeit vorbei zu sein, es beherrschen vielmehr Glücksspiele die Szene, so dass gleich am Anfang „ein Spieler, der sein Alles verloren hat“, vom zweiten Stock auf die Straße fällt, zerschmettert. (II, 324) In der neuen und schnellen Zeit ist nun nicht nur der individuelle Denkfehler für den Misserfolg verantwortlich, sondern der bloße Zufall, der nicht nur im Spiel, sondern im Leben gleichmacherisch wirken kann, wie Chasseccœur und Vitry festhalten wollen: „du und ich könnten so gut als Marschälle figurieren, wie die verräterischen Schurken, der Augereau und der Marmont, vielleicht Kaiser dazu sein, wie der Napoleon. / VITRY: La la! Den einen trägt, den andern ersäuft die Woge des Geschicks.“ (II, 328)

Der historische Napoleon steht tatsächlich mit seinem kometenhaften Aufstieg bis zur höchsten weltlichen Macht für eine neue demokratische Öffnung der Gesellschaft, für die soziale Bestätigung vom Untergang des Ancien Régimes, da die höchsten Ämter nicht mehr von der Geburt abhängen. Aber gleichzeitig scheint eine Ära der totalen Beliebtheit angebrochen zu sein, die man in Grillparzers ständisch gegliederter und hierarchisierter Welt nicht antrifft.

Obwohl Napoleon aus diesem neuen Zeitalter hervorgegangen ist, versucht er, mit einem hohen Grad an Organisation dem Zufall entgegenzusteuern: Bei seiner Ankunft in den Tuileries lässt er gleich die alten Gegenstände der Monarchie entfernen, dem bequemen Rollstuhl des schwerfälligen Königs und seine Gebetsbücher, dafür kommen „Landkarten auf den Tisch“. (II, 387) Napoleon vertraut ja nicht traditionell auf Gott, um Schlachten zu entscheiden,

sondern auf genaue topographische Kenntnisse, die aber in der Reduzierung der Vielfalt der Welt auf einen kleinen Maßstab und in der Zweidimensionalität auch eine Form der Hybris darstellen.

Ähnlich baut Ottokar auf Karten¹¹ und Pläne, wobei sie kein Zeichen seiner geistigen Überlegenheit sind, sondern vielmehr seiner Verranntheit in die eigene Idee und der Unfähigkeit, sich an die Wirklichkeit anzupassen: „*Er steht am Tisch bei der Karte. / So wars im Plan. Die Mährer dort von oben, / Im Rücken Milota aus Steiermark, / Und wir, wie Schleien durch die Donau, und / Wie Löwen jenseits raus; und dann: Mit der Hand in den Tisch schlagend: Schlag tot! / Ich habe sie!*“ (450) Ottokar verwechselt auf fast kindische Weise seine Absicht mit der Wirklichkeit und schlägt auf den Tisch, als ob sein Gegner wirklich auf der Karte wäre.

Mehr noch als auf ihre durchdachten Pläne verlassen sich beide Herrscher auf den unerschütterlichen Glauben an sich selbst, den sie aus den Erfolgen ihrer Vergangenheit schöpfen: Vor der Schlacht, die er im 3. Akt gegen Rudolf schlagen will, rührt die Siegesgewissheit Ottokars daher, dass er seine Situation als eine Wiederauflage seines Sieges gegen die Ungarn zu erkennen vermeint, im Parallelismus der Ausdrucksweise offenbart: Genauso wie die Ungarn „in die March“ abgedrängt wurden, so dass sie „wie Schilfgras“ aussahen (409), so wird unvermeidlich den Österreichern „Kein Entrinnen als in die Donau“ bleiben, nachdem sie als „schwache Halme“ geknickt wurden. (464) Noch ausgeprägter ist diese Selbstbezogenheit bei Napoleon, der immer wieder die eigene glorreiche Vergangenheit und seine frühen Erfolge heraufbeschwört: Bevor er Elba verlässt, denkt er an seine Rückkehr aus Ägypten (1799) (II, 354), in der Schlacht bei Waterloo will er den Kampfgeist von Lodi (1796) zurückrufen (II, 449-450 und 453), und selbst im Augenblick der Einsicht in die unvermeidliche Niederlage bezieht er sich auf einen früheren Sieg: „Der Strahl war nicht von der Sonne von Austerlitz.“ (1805) (II, 452)

Dabei besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Dramen darin, dass nur Ottokar diesem naiven Glauben an die Wiederholbarkeit der Vergangenheit anhängt, während bei Grabbe viele Figuren wie Napoleon von ihren Erinnerungen an eine besondere Vergangenheit zehren und an deren Wiederkehr glauben. Dabei machen sie sie besonders an Gegenständen fest: Es gilt sowohl für die Monarchisten im Anblick des königlichen Nef (II, 340) als auch für die Vorstädter von Saint-Antoine, die ihre alten Jakobinermützen aufsetzen und deren rote Farbe sie im Blut ihrer neuen Opfer auffrischen. Chassecoeur hütet unter dem Mantel einen Adler der Garde, der bei der Rückkehr der kaiserlichen Sonne zu ihr auffliegen soll – wobei hier das Motiv vom Sturz des Ikarus¹² mitschwingt, der bei Waterloo eintritt, als die Sonne sich nicht als die von Austerlitz erweist. Auch die alte Putzhändlerin lebt in der Erinnerung an die große

Szene ihrer Jugend, als sie an ihrem Tisch Camille Desmoulins am Vorabend der Revolution eine flammende Rede halten hörte, und so müssen an ihrem „morschen, alten Brett“, das ihr ein „klassischer“ Tisch geworden ist, die wichtigsten Nachrichten gelesen werden. (II, 332) Ein solcher Fetischismus ist charakteristisch für die moderne und schnelle Zeit seit dem Ende vom Ancien Régime, in der sich nach der gewaltigen Erschütterung der Gesellschaftsordnung Orientierungslosigkeit breit macht.¹³

An Requisiten fehlt es bei Grillparzer ebenfalls nicht, in erster Linie als Insignien der Macht, ob königlicher Mantel, Herzogshüte, Kronen und Schilde, und sie erfüllen eine dramatische Funktion etwa als vorausweisende Motive, wie die Verwechslung der beiden Schilde mit dem roten (Habsburger) Löwen anstatt des weißen von Böhmen. (418-419) Doch sie besitzen meist eine symbolische, konventionelle und daher feste Bedeutung, während die Requisiten bei Grabbe zahlreicher und mit geschichtlichen Details gesättigt sind, was als ein Ausdruck seines Realismus gelten mag. Aber es sind eigentlich Reliquien, an denen eine hoffnungsvolle oder melancholische Erinnerung haften kann und die für die Rückkehr jeweiliger konkurrierender Goldener Zeiten zu bürgen scheinen.

Genauso wie Grabbes Drama eine größere Vielfalt an politischen Einstellungen vorweist (fanatische und kritischere Bonapartisten wie Labédoyère, Legitimisten und Orleanisten, gemäßigte und jakobinische Revolutionäre, sowie Manipulierte und Opportunisten), so wimmelt sein Stück von solchen reliquienartigen Gegenständen, die auf eine partielle und parteiische Erinnerung hinweisen. Die unterschiedlichen ideologischen Strömungen bekämpfen einander auf der Bühne in der Gegenwart, bilden aber auch einen unterschwelligem Konflikt der Vergangenheiten. Dagegen ist Grillparzers Welt von einem einfacheren Antagonismus geprägt, der auch in einen eindeutigeren Schluss mit einer fassbaren Lehre mündet.

Dieser grundlegende Unterschied in der Handhabung der Requisiten liegt natürlich auch an der unterschiedlichen Dramenästhetik beider Autoren, obwohl beide im freizügigen Umgang mit entfernten Schauplätzen an Shakespeares historische Dramen anschließen. Grillparzer steht noch unter dem Einfluss der Weimarer Klassik und bietet ein im Ganzen überschaubares Drama, das wenige Hauptfiguren kennt und auf altbewährte Techniken zurückgreift, etwa in den ersten zwei Szenen der Exposition, wie in Schillers *Maria Stuart*, in denen Ottokar zunächst nur Gegenstand der Gespräche von Vertrauten ist (393-406), bevor er selbst die Bühne betritt, oder in der Wiedergabe des Schlachtverlaufs als Mauerschau durch Ottokar selbst (502). Dagegen lässt Grabbe viel mehr Einzelfiguren zu Wort kommen, die das ideologische Spektrum breiter gestalten als das bloße „Duell“ zwischen Ottokar und seinem großen Gegenspieler Rudolf. Und er lässt auch die Massen die Bühne buchstäblich erobern: Das Volk tritt an sozial

und politisch unterschiedlich besetzten Orten von Paris auf (das Palais Royal als Vergnügungsort, der Pflanzgarten als vermeintliche zeitenthobene idyllische Insel, die Tuileries als Zentrum der Macht, der Grèveplatz und das Faubourg Saint-Antoine als Erinnerungen an die Revolution), und die Armeen in Belgien treten mit ganzen Bataillonen, Kavallerie und Artillerie aufeinander, bei Ligny und Waterloo.

Diese ästhetischen Unterschiede finden ihren Niederschlag auch im Verhältnis zur Religion und zum Mythischen: In *Ottokar* ist der Denkraum der Protagonisten vom Christentum geprägt, was der historischen Lage im 13. Jahrhundert entspricht, aber auch Grundüberzeugungen von Grillparzer. Beim modernen Ottokar kann man eine Art Säkularisation feststellen, die den eigentlichen Glauben verblasen lässt und schon sprachlich zum Vorschein kommt: Bis auf die letzte Szene der aufrichtigen Reue wird Gott im Grunde vornehmlich als Ausruf benutzt, der Ottokars Macht bekräftigen soll: „Gottes Donner!“ (410, 449) oder „Gottes Feuer!“ (410, 493). Er beruft sich somit auf einen harten, strafenden Gott, der gleichzeitig durch seine Nähe zu Zeus paradox archaisch wirkt und Ähnlichkeit mit sich selbst aufweist, da er, von sich in der dritten Person sprechend, sein Eingreifen in die Schlacht „wie Donnerwolken“ (464)¹⁴ bezeichnet – ein weiteres Zeichen von Selbstüberschätzung und Hybris. Als Machtmensch sieht er im christlichen Gott vor allem Attribute der Herrschaft, eine Auffassung, die ihn sogar verleitet, Gott bestrafen zu wollen, wie Kunigunde berichtet: Da das Wetter für die Jagd zu schlecht ist, rächt er sich an Gott durch die Verzögerung des Kirchenbaus in Guldenskrone. (475) In seinem ersten und letzten ernsthaften Gespräch mit Gott vor seinem tödlichen Duell mit Seyfried von Merenberg kehrt er allerdings in den Schoß der Kirche zurück und tut Buße, er gesteht, dass er „den Herrn der Welten frevelnd nachzuspielen“ suchte. (502)¹⁵ Ihm gegenüber steht mit Rudolf ein Gegner, der im Gegenteil ein Ausbund an christlichen Tugenden ist.

Christliche Vergleiche finden sich zur Kennzeichnung von Napoleon auch in Grabbes Stück, doch seine Welt ist schon lange nicht mehr eine rein christliche, und so nimmt der französische Kaiser seine eigene Mythisierung vor und instrumentalisiert, bei aller Verachtung für Jesuiten und Pfaffen (II, 387-388), die Leidensgeschichte Christi, um sich selbst als Opfer und Herr zu stilisieren, so in Bezug auf den Wiener Kongress: „Da streiten sie sich um den Mantel des Herrn, den sie hier am Kreuze wännen [...] Aber der Herr erstand!“ (II, 352) Doch Napoleon bedient sich auch anderer Elemente zur Selbstdarstellung, die er aus Geschichte und Mythologie bemüht: Er ist auf Elba wie „ein anderer Prometheus“, wobei das antike Motiv mit einem aus der neueren Literatur verschränkt wird: Nicht die Götter haben den Titan der Neuzeit „hingeschmiedet“, sondern eine „Überzahl der Schwachen und Elenden“ (II, 350) – Napoleon erscheint als Gulliver, der von Liliputanern gefesselt wurde. Gleichzeitig sieht er sich vor

seiner Übersetzung von Elba nach Frankreich mit Amphitrite verlobt, nachdem er von Bertrand mit „Erderschütterer“ (II, 350) angesprochen wurde, dem Beinamen von Poseidon, der eben der Gatte der Amphitrite ist. Aber ausgerechnet beim Anreden von Amphitrite bezeichnet sich Napoleon auch als „Sohn der Revolution“ (II, 354) und vermischt also für sich die mythische mit der historisch-politischen Genealogie.

Dieses Wuchern von Vergleichen und Anspielungen lässt sich auf die zahlreichen Versuche der Zeitgenossen zurückführen, dadurch Napoleons plötzliche Erscheinung einzuordnen, indem er etwa mit Alexander oder Dschingis Khan gleichgesetzt wurde. Byrons kritische *Ode to Napoleon* von 1814 weist so eine Reihe von Vergleichen mit grausamen Herrschern auf, um dem „dark Corsican“ am Ende eine Lichtfigur aus der jüngeren Geschichte entgegenzusetzen, Washington, den „Cincinnatus of the West“, der fähig war, freiwillig die Macht aufzugeben und auch schon geographisch im Gegensatz zur Tradition orientalischer Despoten steht.

Grabbe erweitert aber diese fast traditionelle Reihe mythischer Bezüge um eine deutsche Dimension, indem er Waterloo zu einer wahren Walpurgisnacht macht: Als ausgerechnet Harzjäger auf der Seite der Engländer kämpfen und unter ein heftiges französisches Artilleriesfeuer geraten, das Napoleon von der Anhöhe von Caillou aus befiehlt, sagt ein Obrist: „Es ist als rasselten alle Heerscharen der Hölle in eisernen Harnischen über unsre Häupter [...] das alles, weil dort bei Caillou der kleine Mann steht?“ (II, 443) – ja, weil oben das Brockenespens Napoleon Hexensabbat feiert.

Die Vielfalt der religiösen, mythischen und historischen Zuordnungen zeigt, wie sehr Napoleon seine Zeit durchdringt. Grabbe liefert in dieser Hinsicht eine dramatische Umsetzung von Hugos Gedicht *Lui*, das 1829 in *Les Orientales* erschienen war und in dem geographische, geschichtliche und mythologische Bezüge romantisch verschränkt werden und Napoleons Allgegenwart programmatisch im ersten Vers angesprochen wird: „Toujours lui ! lui partout !“ Hugo sieht das eigene lyrische Schaffen im Sog dieser schöpferischen Kraft, egal, woher sie kommt: „Ange ou démon, qu’importe !“

Solche Gleichsetzungen mit Menschen oder Naturkräften sind aber auch Ausdruck der Unsicherheit, die mit der offeneren Gesellschaft der nachrevolutionären Zeit einhergeht und die auch Napoleon heimsucht: Seine kontinuierlichen Vergleiche zeigen, dass auch er auf der Suche nach einer festeren Identität ist, wie der historische Kaiser durch seine Heirat mit Marie Louise Anschluss an die traditionellen europäischen Herrscherhäuser suchte und die Gründung einer „vierten Dynastie“ für Frankreich anstrebte. Diese Unsicherheit beherrscht das ganze Stück, die Vielfalt der Definitionen von Napoleon entspricht auch der Vielfalt seiner Gegner, ob Jouve, Wellington oder Blücher, und wirkt bis in das

doppelte offene Ende hinein, mit den zwei Schlussreden und Zukunftsvisionen von Napoleon und Blücher, die trotz des optimistischen „Vorwärts, Preußen!“ (II, 459) des deutschen Marschalls von Skepsis geprägt sind.

Demgegenüber hält Grillparzer an einer klareren Gegensätzlichkeit zwischen dem raschen und zornigen Ottokar und Rudolf, dessen Verhältnis zu Gott und Glauben ihm ebenfalls entgegengesetzt ist und in der Behandlung des Bergmotivs anschaulich gemacht wird. Für Ottokar geht es nur darum, immer höher zu steigen, ohne Rücksicht auf sein Volk bei der Erweiterung seiner Macht: „Hin auf des Berges Mitte stellt ich euch, / Und nun klimmt weiter oder brecht den Hals!“ (411)¹⁶ Sein Aufstieg erfolgt nur mit dem Blick vorwärts, nach oben, und seine Hybris besteht darin, dass er sich nach dem Sieg gegen die Ungarn keine Grenzen setzt, im räumlichen und politischen Sinne: „Von dort aus weiter; denn wer hielte mich?“ (408); „Ja, Karol Magnus Krone selbst / Sie dünkt mich nicht zu hoch für dieses Haupt.“ (415)¹⁷

Ottokar liefert hier aber die Kontrastfolie für die Entwicklung eines Gegenmythos, denn Rudolf verwendet auch die Bergmetaphorik, allerdings mit einer ganz anderen Lehre. Bei seinem Treffen mit Ottokar auf der Donauinsel Kaumberg erzählt er, wie er früher auch ein Ottokar war und sich verhielt „Als wär die Welt ein weiter Schauplatz nur / Für Rudolf und sein Schwert.“ (465-466) Seit der Kaiserwahl gleicht er aber nun „dem Waller, der den Berg erklommen, / Und nun hinabsieht in die weite Gegend“. (466) Trotz der Erhebung auf das höchste weltliche Amt weiß Rudolf den Blick nach unten und zurück zu werfen und sieht nicht starr nach vorn wie Ottokar, so dass sich ihm die ganze Vielfalt und Buntheit der Welt eröffnet: „So fiels wie Schuppen ab von meinen Augen / Und all mein Ehrgeiz war mit Eins geheilt.“ Rudolf ist damit ein Saulus, der zum Paulus wird und der Ottokar mit dieser neuartigen Bergpredigt zu bekehren sucht, um ihn den Blick nach unten, ins wahre Leben zu lehren, indem er ihn an ihre Gespräche über die Zukunft in einer ähnlich erhöhten Position erinnert, „Im Söller Eures Schlosses am Hradschin“. (466)

Während Ottokar in Konkurrenz mit Gott tritt und sein Unterfangen mit dem Turmbau zu Babel verwandt ist, erkennt Rudolf als Kaiser demütig seinen untergeordneten Platz: „Die Welt ist da, damit wir Alle leben, / Und groß ist nur der ein alleinge Gott!“ (466) Durch die Überwindung der eigenen jugendlichen Eitelkeit und Rücksichtslosigkeit, als Beschützer der Schwachen (Margarethe) und der Geistlichen (den zweiten Abgesandten vom Reich), wird Rudolf zu einem wahren Heiligen auf der Bühne, der der weiblichen Versuchung so weit widersteht, dass er zwei Söhne hat – ohne dass seine Ehefrau je erwähnt wird.¹⁸

Rudolf ist auch gegen eine andere Schwäche immun, die Fetischisierung der materiellen Zeichen der Macht, wie Kronen oder Mantel für Ottokar, weil er den rechten Glauben besitzt: Als in Aachen das Szepter zur Beleihung fehlt,

hält er nicht an dieser weltlichen Tradition fest und bedient sich pragmatisch und symbolisch eines Kreuzifixes. (451) Er trennt sich auch von seinem Kaisermantel, um die Leiche von Ottokar zu bedecken, in einer humanen Geste, die ihn zugleich in die Nähe des heiligen Martin bringt.

Rudolfs programmatische Rede zu Stand und Zukunft der Welt ist recht anachronistisch und zeugt von Vorstellungen eines allseitigen sozialen Fortschritts im Zeichen der friedlichen Zusammenarbeit und des Weltbürgertums, die eher ein optimistischer Mensch der Renaissance oder der Aufklärung hätte formulieren können: „Und nach den Zeichen sollt es fast mich dünken / Wir stehn am Eingang einer neuen Zeit“, und die sogar den aufkommenden Nationalismus und seine bedrohliche Naturgewalt des 19. Jahrhunderts schon überwunden hätte: „Nicht Völker stürzen sich wie Berglawinen / Auf Völker mehr“. (466)

Dabei werden die „Völker“ in Grillparzers Stück in erster Linie, trotz der Verankerung in der Geschichte, funktionalisiert und wirken ziemlich abstrakt: Steirer, Kärntner oder Österreicher gelten für Ottokar nur, weil sie ihm neue Kronen bringen, und über Tataren, Ungarn, Böhmen und Deutsche urteilt er abschätzig. Auch wenn Rudolf im Vergleich der große Friedensbringer und Emanzipator ist, werden die Völker in ihrer Eigenart und Eigenständigkeit nicht dargestellt. Sie werden von dem einen Herrscher ausgenutzt und laufen zum anderen über, der sie befreit, aber sie dienen vor allem der Verstärkung des Gegensatzes zwischen beiden Hauptfiguren.

Anders bei Grabbe: Schon die Franzosen werden in Paris in den ersten drei „zivilistischen“ Akten in all den Schattierungen ihrer politischen Einstellungen gezeigt, und zwar nicht nur durch einzelne Wortführer wie Duchesne, Orléans oder Jouve, sondern als Gruppen, ob die grausamen Vorstädter von Saint-Antoine, die ungebildeten Damen der Halle oder das leicht manipulierbare „Volk“. In den letzten zwei militärischen Akten erscheint der tatkräftige Bonapartismus in seinem Element, in voller und heldenhafter Montur, allerdings auch ideologisch differenziert, wie im Fall des verirrten Liberalen Labédoyère.

Die größere Vielfalt zeigt aber das Heer der Deutschen, mit Hannoveranern und vor allem Preußen, die wiederum aus Schlesiern, Pommern, Berlinern bestehen, wobei die regionalen Unterschieden auch um soziale ergänzt werden, wie die Gespräche zwischen dem intellektuellen Berliner Freiwilligen und dem ostpreußischen Feldwebel zeigen. So kann man in Bezug auf Blüchers Armee und in Anlehnung an Grillparzers späteres Radetzky-Gedicht von 1848 sagen: „In deinem Lager ist Deutschland.“ Dieses vielfältige, in der Armee geeinigte Deutschland ergreift selbst das Wort und besinnt sich auf seine Vergangenheit und seine Kräfte zwischen zwei Schlachten, anstatt dass wie beim großen Lob auf Österreich im 3. Akt von Grillparzers Drama mit Ottokar von Hornek ein Einzelner und Dichter diese Aufgabe übernimmt.

Die individuelle, elitäre Literaturpraxis wird bei Grabbe verworfen: Im Lager liest der Berliner gerade *Isabella von Mirando oder die Kürassierbeute* (II, 406), eine humoristische Abwandlung von *Isabelle von Miranda oder die durch Bosheit verfolgte Unschuld*, einem Liebesroman von Christoph Heinrich Korn (1773), als Blücher ankommt: Ähnlich wie Napoleon die Gebetsbücher des Königs sofort entfernte, befiehlt der preußische Marschall kurzerhand, das Buch ins Feuer zu werfen. Er selbst ist eine viel effektivere Quelle von Kampfgeist als ein bloßer Roman, sollte er auch durch den Zusatz „Kürassierbeute“ militarisiert werden: Nachdem der Berliner Blüchers Pfeife geraucht hat, brennt er vor Tatendrang, „als hätt ich mir an einem Vulkan vollgesogen“. (II, 436) Eine andere Form von Literatur ist Blücher später doch willkommen (II, 413-414), weil sie kollektiv und dynamischer, inhaltlich heroischer – und militärisch wirksamer ist (sie hält das Lager wach): Nach der Verwerfung von Korn gehen deutsche Jägersoldaten zur Steigerungsform Körner über und singen im Chor dessen *Lützows wilde Jagd*. Während Rudolfs Freiheits- und Friedensprogramm der ganzen Menschheit galt, findet hier eine Nationalisierung statt: Bevor die Jäger Körners Lied anstimmen, gedenken sie der anderen gefallenen Kameraden unter dem Motto „Die Toten sollen leben“ und verengen somit die aufklärerisch-universalistische Botschaft aus Schillers *Ode an die Freude* auf eine nationalistische Parole.

Durch Gesang ist der Text kein toter Buchstabe mehr, sondern wird von mehreren Stimmen belebt, die die Lage Deutschlands vorher im freien Dialog besprochen haben. Die Sehnsucht nach nationaler Einheit, die sie schon äußerlich durch die gemeinsame Uniform zur Schau tragen, wird wie bei den Franzosen von der Erinnerung an die Vergangenheit gespeist: „Ja, das ganze Heer war wie elektrisch, – Berliner und Schlesier, Pommer und Märker, alle Eine freudige, aber übergewaltige Glut, sowie es hieß ‚Auf den Feind!‘“ Doch schon der nächste Satz zeigt, dass die Hoffnung auf einen Einheitsstaat enttäuscht wurde: „Jetzt ists ziemlich anders“. (II, 411) Wie in Blüchers Schlussrede halten sich hier Begeisterung und Pessimismus die Waage und zeichnen ein komplexes, widersprüchliches, aber lebendiges Bild der zerrissenen nachrevolutionären Gesellschaft im Schatten des napoleonischen Zeitalters, im Gegensatz zu den klaren Fronten zwischen Gut und Böse, zwischen dem heiligen Rudolf und dem hochmütigen Ottokar – für Grillparzer ist es im Gegensatz zu Victor Hugo nicht gleichgültig, ob einer ein Engel oder ein Dämon ist!

Auch sprachlich stehen sich beide Dramenwelten gegenüber: Der Überschaubarkeit der Handlung und der Wertehierarchien bei Grillparzer entspricht die klassisch gehobene Sprache, wobei der Blankvers diese Sprache auch rhythmisch noch mehr vereinheitlicht. Bei Grabbe herrscht die natürlichere, realistischere Prosa, die aber auch den rhythmisch vielfältigen Liedern weicht, als Ausdruck des Volkstümlichen und Kollektiven: Nicht nur Körners *Wilde Jagd* bekommt man

zu hören, sondern auch das immer wieder auftauchende Murmeltier-Lied des kleinen Savoyardenknaben, das auf den ewigen Naturzyklus hinweist; das klassische Revolutionslied *Ça ira*, das zunächst im Pflanzengarten unschuldig von Elise angestimmt wird. In der Schlacht bei Waterloo ertönt das schottische Kriegslied *Clan Douglas*; dann auch die *Marseillaise*, die von Cambronne unterbrochen wird, weil Napoleon sie nicht mag und an deren Stelle später eines der Lieblingslieder der Großen Armee tritt, „Où peut-on être mieux, / Qu'au sein de sa famille!“ (aus der Oper *Lucile* von Grétry und Marmontel, 1769), das die Waffenbrüderschaft mit der eigentlichen Familie gleichsetzt. Die Garde geht schließlich ihrer Vernichtung entgegen, indem sie „Freuet euch des Lebens, / Weil noch das Lämpchen glüht!“ (II, 454) singt, aus einem Tischlied von Johann Martin Usteri und Hans Georg Nägeli (1793). Diese Lieder sind auch Identifikationszeichen, die aufgrund ihres kollektiven Charakters unterschiedliche Kulturen verkörpern. Sie bestehen eigenständig nebeneinander und charakterisieren das moderne, nicht mehr einheitliche Zeitalter. Die neue Tragweite des Liedes für das kollektive Gedächtnis erkennt Napoleon beim Anblick der Verwundeten wieder prophetisch: „Ihr Armen wißt auch nicht, weshalb ihr seufzet und stöhnt. – Nach vierzig Jahren kommentierten es euch Gassenlieder!“ (II, 450) Grabbe weiß ja wie Heine, wie der Liedermacher Béranger in Frankreich den Napoleon-Mythos verbreitet.

In Grillparzers Drama erklingen dagegen nur zwei Lieder, das eine privat und konventionell, die Serenade, die Zawisch für Kunigunde singt (445), während das andere ein christliches ist, das von Rudolf vor der Entscheidung befohlen wird: „Stimmt uns das Schlachtlied an: Maria, reine Maid!“ (499) – Doch das Lied hört man eigentlich nicht, nur die Unterstreichung der gerechten Sache durch den christlichen Bezug ist hier von Belang.

Grabbe hingegen bleibt nicht beim bloßen Herbeizitieren, sondern inszeniert das Kollektiv und seine Massen körperlich und akustisch (auch durch Kanonenschüsse!) und stellt deswegen die bisherigen dramatischen Konventionen in Frage. Um den Schlachtverlauf bei Soignies durch den Bericht eines Obristen wiederzugeben, greift er zwar scheinbar klassisch auf die Mauerschau zurück, kehrt sie aber um: Sie erfolgt nicht von einem erhöhten Punkt aus, wie es in Grillparzers Endschlacht der Fall ist, sondern aus der Froschperspektive, und vor allem erfolgt sie nicht aus sicherer Warte, denn plötzlich merkt der Obrist, dass der Adjutant, dem er das Chaos der Schlacht beschrieb (anstatt wie im Urmodell vom 3. Gesang der *Ilias* beim Gespräch zwischen Helena und Priamos Klarheit zu verschaffen), gerade getötet wurde (II, 443): Der Tod macht vor den klassischen dramatischen Konventionen keinen Halt, in der neuen Zeit ist kein Ort auf der Bühne und in der Welt sicher.

Noch radikaler wird das klassische Illusionstheater gleich am Anfang des Stücks angegriffen, als die beiden abgedankten Gardisten ihre eigenen Feldzüge

im Guckkasten dargestellt entdecken und seine lügenhafte Stilisierung kritisieren, aufgrund seiner Unfähigkeit, „Frost, Hunger, Durst und Geschrei“ (II, 326) abzubilden. Der Guckkasten steht aber auch für die klassische Darstellungsweise im Theater, für die Guckkastenbühne, die Realität nur vortäuscht und reduziert, aber nicht wirklich zeigt, was eben Grabbes Stück mit seiner sozialen Vielfalt und seinen Massenszenen zu vermitteln versucht. Es ist dann nur logisch, dass die Gardisten in gewohnter tatkräftiger Manier den Guckkasten zerstören und das klassische Theater von der Bühne jagen, wobei sie auf ästhetischer Ebene im Widerspruch mit ihrem geliebten Kaiser stehen, der um eine Wiedereinführung des klassischen Stils bemüht war und sogar den berühmtesten französischen Schauspieler der Zeit, Talma, bei seinen öffentlichen Auftritten zu Rate zog.¹⁹

Beide Stücke behandeln also den Napoleonstoff trotz der zeitlichen Nähe und der Wahl des Geschichtsdramas doch recht unterschiedlich, über die Grundentscheidung hinaus, den Kaiser direkt oder verschlüsselt darzustellen. Grillparzer zielt auf einen eindeutigen Gegensatz zwischen Ottokar und seinem einzigen Gegenspieler Rudolf sowie auf einen klaren Ausgang im Sinne des Sieges des Guten und des Christlichen. In Bezug auf das Bergmotiv in Rudolfs programmatischem Monolog könnte man *König Ottokar* als ein vertikales Stück bezeichnen, dessen tragende Säule eine feste (christliche) Wertehierarchie bildet.

Grabbes Drama wäre im Gegenteil ein horizontales Stück, in dem anstelle des Bergmotivs das Meer und die Wassermetaphorik überwiegt: Sie ergibt sich schon aus der Biographie Napoleons, des Korsen mit der „meerumbrausten Wiege“ (II, 350), der sich aber auch als Damm gegen die „empörten Wogen der Revolution“ begreift, die sonst „die morschen Throne [...] hinweggeschwemmt“ hätten (II, 349). Das Meer vereinigt zwei Eigenschaften, die für Grabbes Drama charakteristisch sind: Seine unendliche Oberfläche ermöglicht das bloße Nebeneinander sehr unterschiedlicher Gruppen, die als ideologische Inseln in keinem strengen hierarchischen Verhältnis stehen müssen. Und das Meer ist auch das unbeständige Element schlechthin, das sich jederzeit schlagartig verändern, und zu einem „sturmempörten Ozean“ (II, 443) werden kann, so dass, wie von den Gardisten eingangs festgestellt, die Woge „den einen trägt, den andern ersäuft“ (II, 328).

Die Zweideutigkeit Napoleons in Grabbes Drama, dessen Bild zwischen genialer Tatkraft und menschenverachtender Diktatur schwankt, das offene Ende mit den beiden Reden von Napoleon und Blücher, die Selbständigkeit von Einzelszenen und -gruppen auf der Bühne, diese ganze Erweiterung der dramatischen Sphäre²⁰ bis zur vermeintlichen „Unspielbarkeit“²¹ – das alles macht sicherlich das Stück moderner, innovativer und zeitkritischer als Grillparzer. Dessen Tragödie wirkt im Vergleich fast lehrhaft, indem sie es einem heiligen Rudolf zu leicht macht, über einen schließlich eher schwachen und allzu menschlichen Ottokar zu siegen.

Doch auch hier muss man sich eines zu raschen Urteils erwehren und kann bei Grillparzer andere Dimensionen entdecken: Sein nicht ganz so napoleonischer Ottokar ist Teil seines Programms, der schon im Titel angesagt wird. Dass Napoleon nicht direkt genannt wird und als eine historische Figur aus der Vergangenheit auf der Bühne steht, soll eben der so oft heraufbeschworenen Einzigartigkeit des französischen Kaisers widersprechen: Er ist bloß ein neuer Ottokar. Durch den großen Auftritt des Reue empfindenden Ottokar zeigt Grillparzer, dass selbst die großen Weltherrscher die Allmacht Gottes erkennen müssen, wie es Roth mehr als hundert Jahre später mit seinem Exilroman *Die Hundert Tage* (1935) vorhatte, in dem er Napoleon im Augenblick seiner Überfahrt nach Sankt Helena angesichts der Weite des Ozeans die eigene Nichtigkeit erkennen lässt: „il s'agit pour moi de le *transformer*: un Dieu redevenant un homme [...]. Je voudrais faire un *humble* d'un *grand*“.²²

Außerdem ist Rudolf vielleicht nicht so heilig, wie er zu sein scheint – im Entwurf eines Schulaufsatzes von 1807 hatte ihm der junge Grillparzer sogar einen (positiven) napoleonischen Zug verliehen, der eine deutliche Ähnlichkeit mit dem Mythos der Selbstschöpfung bei Grabbe aufweist: „sein Geschlecht hat nicht ihn, er hat sein Geschlecht bis ins entfernteste Glied das sich in des grauen Altertums unentschleierte Dunkel verliert, geadelt, er war nicht der Erbe von Königreichen, [...] nicht das Glück er selbst setzte sich die Königskrone auf“.²³ Er ist außerdem laut Ottokar zwar „ein gar stiller Mann, / Doch wenn er angreift, wie der böse Teufel“ (409), und zur Antreibung seiner Truppen im Endkampf greift er auf ein zwar österreichisches und aus den Kreuzzügen übernommenes, aber auch brutales Motiv zurück: „So will ich sehen Östreichs weiße Zeichen / Die Gasse ziehn durch blutgefärbte Leichen.“ (499)²⁴

Vor allem muss die menschenfreundliche, optimistisch-aufklärerische, josephinische Rede des 3. Akts relativiert werden.²⁵ Rudolf konnte doch nicht Ottokar überreden und bekehren und ist mit seinem modernen Friedensprogramm gescheitert: Der Krieg findet doch statt, die Völker stürzen doch noch aufeinander wie Lawinen, und das Ende mit dem gewaltsamen Tod Ottokars kann sich auch wie eine Art Rückfall in eine realpolitische Haltung ausnehmen. Anstatt der idealistischen Einigung der Menschheit baut Rudolf seinen Sieg auf historisch richtige, aber recht irdische Weise aus, indem er seine Söhne mit Ländern belehnt. Dieser realistische Rückschritt entspricht der Geschichte des Josephinismus, mit der teilweisen Rücknahme der Reformen am Ende der Herrschaft von Joseph II. und unter Leopold II.

Zudem läuft Grillparzers Stück wohl nicht auf eine restlose Bejahung der Restauration der bestehenden Ordnung hinaus, nachdem der hochmütige Störfried Ottokar bzw. Napoleon gestürzt ist. Genauso wie Ottokar dem historischen Napoleon nicht ganz ähnlich ist, ist Rudolf mit Franz I. nicht identisch:

Der ideale anachronistische josephinische Herrscher auf der Bühne wirkt durch seine fortschrittlichen Eigenschaften vielmehr als eine Kritik an der konservativen Herrschaft des realen österreichischen Kaisers, als ein erhabenes Vorbild, das Franz nicht zu erreichen fähig ist – im Schulaufsatz von 1807 betonte Grillparzer bereits diese Funktion Rudolfs für die Gegenwart: „inbrünstig steigt jedes Biedermanns Gebet zum Allvater, ‚Schenke uns mehr Fürsten noch die ihm gleichen‘.“²⁶

Die Auseinandersetzung mit Napoleons Auftritt auf der Weltbühne im historischen Drama gibt den beiden Autoren Anlass, sich mit der jüngsten Geschichte zu beschäftigen, die sie als Österreicher oder Deutscher anders wahrnehmen, weil Napoleon für das habsburgische Vielvölkerreich eindeutiger eine Gefahr der Zerspaltung darstellte, während der Rheinbund von Deutschen nicht nur als Abhängigkeit von Frankreich gedeutet wurde, sondern auch als die mögliche Vorstufe zu einem eigenen Einheitsstaat.

Die Aufführungsgeschichte zeigt allerdings, dass beide Stücke im Laufe der Zeit eine Vereinseitigung bzw. Erstarrung im Sinne der Nationalisierung erfahren haben: Grabbe ist vom Nationalismus des Wilhelminismus vereinnahmt worden, als lange nach seinem Tod die Uraufführung seines Stücks in Frankfurt am Main am 2. September 1895 erfolgt, am Sedanstag, zur glorreichen Erinnerung an den Sieg über einen anderen Napoleon, einen Sieg, der mit der Gründung des Kaiserreichs das Versprechen von Blücher am Ende des Stücks zu lösen schien. Eine politisch-kulturelle Neugründung hat auch Grillparzers Drama unterstützt, als es zur Wiedereröffnung des Burgtheaters am 14. Oktober 1955 gespielt wurde,²⁷ im Jahr vom Ende der alliierten Besatzung und der Wiedererlangung der staatlichen Souveränität Österreichs.

Doch der Reichtum der Beziehungen in und zwischen beiden Stücken lässt ahnen, dass diese Geschichtsdramen auch allgemeinere Fragen nach dem Verhältnis zwischen Herrscher und Völkern, zwischen Macht und Menschlichkeit, nach der Verblendung des Einzelnen und den Bedingungen des Machtmissbrauchs aufwerfen. Sie enthalten ein Reflexions- und Kritikpotenzial, das sie auch jenseits des Nationalen immer noch aufführbar machen.

Anmerkungen

- 1 Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München 1960-1965, Bd. 2, S. 79.
- 2 Grundlegend und ausführlich zu den Wandlungen des Bildes von Napoleon in der deutschsprachigen Literatur Barbara Beßlich: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 – 1945. Darmstadt 2007.
- 3 Grillparzer: Sämtliche Werke (Anm. 1), S. 146.

- 4 Ebd., S. 145.
- 5 Zitiert wird im fortlaufenden Text mit der Seitenzahl in runder Klammer nach: Franz Grillparzer: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Helmut Bachmeier. Bd. 2. Dramen 1817-1828. Frankfurt a. M. 1986.
- 6 Zum Napoleon-Bezug und zur Entstehungsgeschichte von Grillparzers Stück siehe Mark G. Ward: Some Notes on Grillparzer's *König Ottokar* and the „Entfernte Ähnlichkeit.“ In: German Life and Letters 34 (1981), 2, S. 214-222.
- 7 „Und so mit mir! Auf Weidwerk! In den Wald! / (*Ab, die Übrigen folgen ihm tumultuarisch nach.*)“ (445).
- 8 Diese Geschwindigkeit ist auch ein Zeichen von Hochmut, so Edgar W. Yates: *König Ottokars Glück und Ende und Der Traum ein Leben: Realitätsbezug und Rezeptionsproblematik.* In: Études Germaniques 47/2, Nr. 186, 1992, S. 206.
- 9 Siehe auch die Bemerkung eines Piqueurs: „Unter dem Kaiser sind die Stunden tausendmal kleiner als die Geschäfte.“ (II, 403).
- 10 Eine Skizze von 1823 bestätigt diese Deutung. In: Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von August Sauer. Fortgeführt von Reinhold Backmann. 1. Abt., 18. Bd., Wien 1939, S. 173: „Ottokar, der Übermuth, der Wahnsinn des Glücks; der nur sich sieht und in der ganzen Welt das Werkzeug. / Menschenverachtung.“
- 11 „*Ein Tisch mit einem Aufriß der Gegend im Vordergrund.*“ (449).
- 12 Belüch: Der deutsche Napoleon-Mythos (Anm. 2), S. 253.
- 13 Dorothea Kraus: „Statt an Taten denkt man jetzt an Erinnerung“. Genie und Historismus in Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage.* In: Sprache und Literatur 37 (2006), 1, S. 61: Die „Zeitgenossen [sind] einseitig auf die bloßen Bilder der Vergangenheit fixiert und reduzieren die Gegenwart auf ein bloßes Zitat des Vergangenen.“
- 14 Das Machtmotiv der „Donnerwolken“ wird wenig später von Rudolf als Grund für Ottokars Blindheit umgedeutet: „Schaut um Euch her! Die Wolken sind entflohn / Und klar seht Ihr nun alles wie es ist.“ (465) Zum Motiv der Verblendung siehe Mark G. Ward: Reflections and Refractions: An Aspect of the Structure of Grillparzer's *König Ottokars Glück und Ende.* In: Forum for Modern Language Studies 25 (1989), 3, S. 216.
- 15 Auch Kunigundes Schachspielmotiv wird zurückgenommen: Ihr „Das Leben Tausender in seiner Hand, / Es hinsetzt“ (474), wird nun von Ottokar mit denselben Worten selbstkritisch abgewandelt, denn er habe die Menschen „hin zu Tausenden geworfen“, „sie Schockweis hingeschleudert“ (503).
- 16 Ottokars Verhältnis zur Höhe wird bereits im Winter 1822 in Grillparzers Vorarbeiten festgehalten. Grillparzer: Sämtliche Werke (Anm. 10), S. 154: „Die Idee des Ganzen soll seyn: Ersteigen der Höhe, Schwindeln auf der Spitze; und Fall.“
- 17 Auch bei Grabbe sind die Karolinger für Napoleon ein Vorbild: Er will die Zusatzakte „auf einem Maifelde, ähnlich jenem der fränkischen Kaiser, publizieren lassen.“ (II, 392).
- 18 So fragt Heinz Politzer: Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Wien, München, Zürich 1972, S. 169: „Ja, wo ist denn die Mama?“

- 19 Dazu Jean-Marie Valentin: L'Empereur et le comédien: Histoire et théâtralité dans *Napoleon oder Die hundert Tage* de Ch. D. Grabbe. In: *Études Germaniques* 67/2, Nr. 266, 2012, S. 330: „le ‚Guckkasten‘ [...] ne symbolise pas le modèle théâtral que Grabbe appelle de ses vœux“, und S. 331: „Le geste du grognard consiste à rejeter, dès le début de la pièce, toute idée de retour à la dramaturgie symbolisée précisément par le modèle de scène que Talma, approuvé et encouragé par Napoléon, s'attachait à faire renaître“. Im Stück spottet Jouve über dieses Bündnis zwischen dramatischer Kunst und Kaiser: „Geht er aus, so überlegt er, wenn er im Zweifel ist, erst mit dem Komödianten Talma Mienenspiel und Faltenwurf. / *Für sich* / 's ist ja doch alles Komödie“ (II, 398).
- 20 Harro Müller: „Der Krieg ist nicht zu Ende“. Bemerkungen zu Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. In: Lothar Ehrlich, Detlev Kopp (Hrsg.): *Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner*. Bielefeld 2016, S. 72: Grabbe schreibt „einen polyperspektivischen, widersprüchlichen Text [...], der keine Lehre transportiert [...]. Er verzichtet auf metaphysische Annahmen, auf geschichtsphilosophische Absicherungen, auf kausale, auf teleologische Konstruktionen, auf starke anthropologische Prämissen“.
- 21 Zur Relativierung dieses Gemeinplatzes siehe Peter Schütze: Eigentlich gut spielbar... Grabbe auf deutschen Bühnen. In: *Grabbe-Jahrbuch* 28/29 (2009/10), S. 37: „Die Wortblase ‚eigentlich unspielbar‘ dringt aus den Mündern von Theaterleuten ohne Phantasie, von den Eins-zu-eins-Ausführern und Naturalisten, von Germanisten, die tun, als müssten sie die Kulissen schieben, und von Papageien.“
- 22 Joseph Roth: Briefe 1911-1939. Hrsg. und eingel. von Hermann Kesten. Köln, Berlin 1970, S. 395 (Brief an seine französische Übersetzerin Blanche Gidon vom 17. November 1934).
- 23 Rede zum Lobe Rudolfs von Habsburg. In: Grillparzer: *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 3, S. 970. Rudolf verhält sich hier wie Napoleon bei dessen (Selbst-) Krönung am 2. Dezember 1804.
- 24 Dagmar C.G. Lorenz: Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts. Wien, Köln, Graz 1985, S. 125, geht mit Rudolf scharf ins Gericht: „Dies sind die Worte eines die Religion pervertierenden Fanatikers. [...] Er wirkt asexuell, ein sachlicher Herrscher, der kaum mehr an menschlichen Instinkten teilzuhaben scheint, der Typ eines Robespierre.“
- 25 Harald Steinhagen: Grillparzers *König Ottokar*: Drama, Geschichte und Zeitgeschichte. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), S. 475: „Da die Rede nicht das letzte Wort ist, hat sie nur eine relative Gültigkeit.“
- 26 Rede zum Lobe Rudolfs von Habsburg (Anm. 23), S. 973. Steinhagen: Grillparzers *König Ottokar* (Anm. 25), S. 485, merkt zu Recht an, dass Grillparzer sie „keineswegs als Lob des Hauses Habsburg, sondern im Sinne eines kritischen Gegenbildes als Warnung verstanden wissen wollte“.
- 27 Yates: *König Ottokar* (Anm. 8), S. 206-214, kommt mehrfach auf die politisch nicht unbedeutenden Kürzungen der Fassung von 1955 zurück.

GÉRARD LAUDIN (PARIS)

„den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln“
Wie geht Grabbe in *Hannibal* mit historischen Quellen um?

I.

Im Paratext der zweiten Fassung seiner „römischen“ Tragödie *Marius und Sulla* (1827) skizziert Grabbe die Aufgabe desjenigen Dichters, der historische Themen aufgreifen will:

Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln. Solange er diesen nicht verletzt, kommt es bei ihm auf eine wörtliche historische Treue nicht an. Der Verfasser von *Marius und Sulla* hat zwar mehr wie der größte Teil der übrigen historischen Dramatiker sich genau an die Geschichte zu halten gesucht, und dennoch ganze Jahre versetzen müssen. (I, 409)

Die Formulierung *ex negativo* („nicht verletzen“) und der Gebrauch eines semantisch vagen Begriffs („Geist“) lassen erkennen, dass der verborgene Sinn der Geschichte (bzw. deren Begreifbarkeit) sich notgedrungen („versetzen müssen“) aus anderen dramatischen Prozeduren ergibt als der „wörtliche[n] historische[n] Treue“ und der korrekten Chronologie. Grabbe scheint damit dem Verlangen einer Rekonstruktion der Geschichte „wie es eigentlich gewesen“¹ zu widersprechen, das in denselben Jahren Leopold von Ranke an die Historiker herangetragen hat. Bei ihm lassen sich andere Traditionsstränge der historischen Reflexion erkennen, denen der Begriff „Geist“ zentral ist und die hier zunächst kurz zusammengefasst werden sollen.

Neben der christlichen, später in die Psychologie eingegangenen Bedeutung von ‚Geist‘ als *anima* ist das Wort ‚Geist‘ seit dem 16. Jahrhundert in der Alchemie präsent, die sich „bemüht, die *geister* der erreichbaren dinge aus ihnen heraus zu gewinnen“, ihre „*essenz*“ oder „das wesen der dinge, die *quintessenz*“ (so wie man auch von Weingeist oder von Kornspiritus spricht).² Verbreitet sind in Frankreich Werke wie *Esprit de Sénèque* (1709), *Esprit de Fontenelle* (1753), *Esprit de M. de Voltaire* (1759), die die wesentlichen Gedanken des jeweiligen Denkers darstellen wollen; in Lüttich erscheint auch ein *Esprit des journaux*, der von 1772 bis 1818 die Presse kompiliert – all das sind *abrégés*, über die sich schon Herder mehrfach mokiert.³ Seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sind daneben – vornehmlich bei Herder, aber auch bei Hamann, Goethe, Schiller, Schlegel, Creuzer oder Immermann – Ausdrücke wie ‚genius des volkes‘,

‚nationalgeist‘ oder ‚geist der zeit, des jahrhunderts‘ (als Übersetzung des französischen ‚esprit du siècle‘)⁴ zu finden. Im Jahre 1835 betitelt Wolfgang Menzel ein Werk *Geist der Geschichte*.

Grabbes Haltung zur literarischen Gestaltung von Geschichte knüpft u. a. an Überlegungen an, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts einen neuen Zugang zur Geschichte und Geschichtsschreibung eröffneten, nachdem der historische Pyrrhonismus der *Frühaufklärung*, der zunächst eine Epistemologie der *ars historica* definiert hatte, sich in der Überprüfbarkeit und richtigen Wiedergabe der Fakten erschöpfte.⁵ Einen ausschlaggebenden Einschnitt markiert die von Martin Chladni (Chladenius) herausgearbeitete „Sehe-Punct“-Perspektive,⁶ die namentlich Johann Christoph Gatterer, einer der wichtigsten Vertreter der ‚nouvelle histoire‘ an der Universität Göttingen, etwa 15 Jahre später aufgreift.⁷ Zugleich fügt Gatterer seiner epistemologischen Reflexion eine Dimension der Kommunikationsästhetik hinzu: Soll die Geschichtsschreibung ihre pädagogisch-gesellschaftliche Aufgabe als *magistra vitae* weiterhin erfüllen, dann müssen die Historiker ein breiteres Publikum ansprechen können.⁸ Dabei fungiert Voltaire etwa bei dem Theologen Thomas Abbt zugleich als Zielscheibe der Kritik und als Modell der Nachahmung: „Ich betrachte ihn [Voltaire] immer als meinen Lehrer, nicht in der Geschichte, sondern in der Kunst dabei zu denken. Er hat mir die Logik der Geschichte beigebracht.“⁹ Wenig später fragt sich Herder, ob die Deutschen Geschichte „mit oder ohne Voltäres Geist“ schreiben sollten: „Mit ihm wird die Historie verunstaltet; ohne ihn noch mehr verunstaltet.“¹⁰

Um *magistra vitae* zu sein, darf Geschichte nicht nur *eruditio* und *narratio*, sondern muss auch Gegenstand der Reflexion sein. Im gleichen Kontext und mit gemeinsamem Ziel entsteht eine Philosophie der Geschichte: Immer geht es darum, wie – in der Terminologie der Göttinger – das „Aggregat“ der Fakten zum „System“ verbunden werden kann, damit sich „Zusammenhänge“ konstruieren lassen. Das entsprechende Anliegen äußert Schiller in *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789): Die Weltgeschichte ist zwar an sich „nie etwas anders als ein Aggregat von Bruchstücken“, doch indem der philosophische Verstand „diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen“.¹¹ Aus Chladnis und Gatterers Standpunkt-Perspektive ist insofern – in Kombination mit anderen Faktoren – das Bewusstsein vom Diskurscharakter der Geschichtsschreibung entstanden, die notwendigerweise Interpretation ist und keineswegs ein Abbild oder gar eine ‚Auferstehung‘ des Geschehenen bieten kann. So heißt es bei Goethe:

Daß die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unseren Tagen wohl kein Zweifel übrig geblieben. Eine solche Notwendigkeit

entsteht aber nicht etwa daher, weil viel Geschehenes nachentdeckt worden, sondern, weil neue Ansichten gegeben werden, weil der Genosse einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte geführt wird, von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen lässt.¹²

II.

In *Hannibal* (1835) lassen sich mehrere Passagen als literarische Umgestaltung der von den 1750er Jahren an entstandenen historiographischen Reflexionen verstehen. Bereits 1982 wurde festgestellt, dass Grabbe in diesem Stück viel mehr als in den *Hohenstaufen* oder in *Napoleon oder die hundert Tage* der eigenen Perspektive hinsichtlich des „Geist[es] der Geschichte“ gerecht wird.¹³ Mehrfach klingen einzelne Äußerungen von Figuren wie historiographische Kommentare im Sinne von Schillers Formel „die Weltgeschichte ist das Weltgericht“:¹⁴ wenn etwa der karthagische Machthaber Gisgon die ethische Größe der Scipionen entlarvt („O der großen Scipionen, wie hoch sie über aller Heuchelei, Falschheit, allem Laster stehn!“ [III, 141]) oder Hannibal eine kontrastive Geschichte Roms und Karthagos skizziert (verglichen mit Rom, „prangend mit Helden, die nur vom Ruhm und Eisen, nichts vom Gold wissen“ [III, 121], seien die unpatriotischen und habgierigen karthagischen Machthaber selbst schuld an ihrer Niederlage). Viel einschlägiger sind in *Hannibal* jedoch vier Stellen, in denen Geschichtsschreibung selbst zum Gegenstand des Dialogs wird.

Die Szene, in der der Pfortner der Residenz eines karthagischen Machthabers seinem Sohn die Schlacht bei Zama kommentiert, zeigt, wie Ereignisse in Augenzeugen-Berichten deformiert wiedergegeben werden: Der Sohn, der die Schlacht mit den ‚naiven‘ Augen eines Kindes verfolgt, erkennt viel schneller als sein Vater, dass Hannibal in Schwierigkeiten gerät und bald erliegen wird, während der von Hannibals Größe überzeugte Vater den Verlauf der Schlacht nicht einmal richtig wahrnimmt, da die sich abzeichnende Niederlage gegen sein „heroisches Geschichtsverständnis“¹⁵ verstößt. Deswegen muss der Vater – wie Kutzmutz richtig erkennt – in seinem Vorhaben scheitern, seinem Sohn eine Geschichtsstunde *in vivo* zu geben. Grabbe fügt eine politisch-kritische Note hinzu: Ein wahres Entsetzen erfüllt den Vater, wenn sein Kind fragt, ob die Söhne der „angesehensten Familien“ Karthagos deswegen als „die Unsterblichen“ bezeichnet werden, weil sie vor der Gefahr in den Schlachten immer rechtzeitig „weglaufen“. (III, 136)

In drei weiteren Passagen wird das Ineinandergreifen von Politik bzw. Geschichte und Theater thematisiert.

Scipio macht sich über den Dichter Terenz lustig, den die Zerstörung der Stadt Numantia durch die Römer anwidert: „Wärmst Dich an Numantias Kohlen?

Das wäre Stoff zu einem Lustspiel, besser als eines der Atellanen“, denn so ein Stück könnte ein „Scherz mit einem großen Hintergrunde“ sein. (III, 104) Mit dieser Definition, die auf eine „Haupt- und Staatsaktion“ passt, von denen viele geschichtliche Stoffe als Hanswurstiade bearbeitet haben, füllt Grabbe eine theatergeschichtliche ‚Lücke‘: Von den Atellanen weiß man lediglich, dass sie eine Vorform des Volkstheaters waren. Terenz’ Antwort rückt das „wahre“ Leben in die Nähe des Theaters: „Ihr schufet den Stoff so tragisch, daß ich doch zu schwach bin, ihn zu einem lustigen umzudichten.“ (Ebd.) Scipios Antwort greift wiederum den Umschlag von Komik zu Tragik und zugleich das Verhältnis von Theater/Fiktion und „echtem Leben“ auf. Mit der sozialen Arroganz des Patriziers gegenüber dem ehemaligen afrikanischen Sklaven Terenz, aber auch des Geschichte gestaltenden Kriegshelden gegenüber dem Geschichte nur erzählenden Literaten belehrt ihn Scipio der Ältere: „Eh, Freigelassener, was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden.“ (Ebd.)

Die Pförtner/Knabe-Szene ist ebenso eine Erfindung Grabbes wie die um Terenz und Scipio, doch hat letztere immerhin einen historisch belegten Hintergrund: Terenz war zur Zeit der Zerstörung Numantias zwar schon gestorben, aber tatsächlich ein Freund Scipios gewesen. In den zwei folgenden Szenen werden die hier aufgeworfenen Thematiken variiert, doch hier lässt sich untersuchen, wie Grabbe seine Quellen benutzt, d. h. wie er die entsprechenden Stellen des Livius und der von ihm gelesenen Historiker des 18. Jahrhunderts umschreibt.

Ein makabres Echo der in der Numantia-Szene besprochenen Thematik von Lust- und Trauerspiel erfolgt im Auftritt „Weite schöne Flur bei Cajeta“. Während die Weinlese mit Satyrspielen gefeiert wird, erscheint ein Römer, der Hannibal den Kopf seines Bruders Hasdrubal vor die Füße wirft. (III, 118) Grabbe steigert die Brutalität der bei Livius überlieferten Tat: Bei Livius wird der Kopf nicht Hannibal vor die Füße geworfen, sondern „ante hostium stationes“,¹⁶ und der römische Soldat erscheint vor dem karthagischen Lager, nicht während der Aufführung eines Satyrspiels. Bei Grabbe ruft Hannibal aus: „Das Schauspiel endet, wie es muß! Mit einem Theaterstreich!“ An der entsprechenden Stelle heißt es bei Livius hingegen: „Hannibal tanto simul publico familiarique ictus luctu, adgnosceret se fortunam Carthaginis fertur dixisse“. Bei Grabbe steht somit „Theaterstreich“, wo Livius „ictus“ benutzt, ein Wort, das bei Cicero in Ausdrücken wie „ictus fortunae“, „ictus calamitatis“, aber auch „ictus sententiarum“ belegt ist. Den „Schlag des Schicksals“ immanentisiert Grabbe als „Theatercoup“. So wie für Scipio den Älteren Tragisch und Komisch in einander übergehen, erfolgt in Grabbes Stück der Wechsel vom Fest zur Trauer Übergangslos. Mit einem anderen Theaterstreich endet *Hannibal*. Der landesverwiesene Hannibal hält sich am Hof des bithynischen Königs Prusias auf, der bei Grabbe als Möchtegern-Dichter figuriert und

damit als skurriles Pendant zu Terenz erscheint. Als Prusias nun Hannibals Leiche entdeckt, spricht er grotesk hochtrabende Worte, die auf von ihm verfasste Stücke hindeuten: „*Mit sehr gedämpfter und feierlicher Stimme* Jetzt ist der Moment in das Leben getreten, wo es das zu tun gilt, was ich in mancher Tragödie ahnungsvoll hingeschrieben: edel und königlich sein gegen die Toten! (III, 154) Er freut sich, jetzt in Wirklichkeit erleben zu können, was er zuvor schon geschrieben hat. Mit feierlicher Geste wirft er seinen eigenen roten Mantel auf Hannibals Leiche und sagt: „Grad so machte es Alexander mit Dareios!“ (Ebd.)

Mehrfach ist in der Forschung darauf hingewiesen worden, dass Grabbe sich den Dramatiker Friedrich von Üchtritz, den Verfasser eines *Alexander und Darius*, zum Vorbild seines Prusias genommen hat. Damit kann Grabbe in Prusias gleichzeitig eine Konzeption des edelmütigen Helden, wie sie Üchtritz in *Alexander* verklärt,¹⁷ und einen das idealistisch-klassische Kunstverständnis parodierenden, weil sinnentleerten Ästhetizismus¹⁸ karikieren.

Bemerkenswert ist, wie Grabbe für diese Szene den Quellen eine gewisse „wörtliche historische Treue“ erweist, indem er den „Geist der Geschichte“ nicht „verletzt“, ohne sich doch an echte, weil „wörtliche historische Treue“ zu binden. Das lässt sich zunächst an einem Detail beobachten: Die von Grabbe benutzten Quellen berichten zwar nicht, dass Prusias auf der „Hirschjagd“ war, erwähnen jedoch seinen entsprechenden Beinamen („Cunegos oder den Jäger“).¹⁹ Viel relevanter ist demgegenüber, dass Guthrie und Gray, die Herausgeber der 12 Bände von *A General History of the World* (London, 1764-67), in Anlehnung an Polybius das Groteske der Prusias-Figur erwähnen: Nach Hannibals Tod sei er nach Rom gereist und habe „die königliche Würde durch seine niederträchtige und slavische Schmeicheleien“ verunehrt. Überdies ließ er sich sogar „den Kopf abscheren, setzte den Hut oder die Mütze, welche Slaven nach Erhaltung ihrer Freiheit trugen, auf“, ging auf den Markt und sagte: „Ich habe [...] die Tracht und Gestalt eines eurer Freigelassenen angenommen, und bin in der That nichts bessers als ein römischer Slave, der durch eure Gunst in Freiheit gesetzt worden.“²⁰ Guthrie und Gray betonen zudem auch sein komödiantisches Benehmen: „Seine wichtigste Arbeit war [...] sich auszuschmücken, die Heslichkeit seines ungestalten und verstellten Leibes zu verbergen. Er schämte sich nicht, öffentlich in der Tracht eines Weibes zu erscheinen.“²¹ Grabbe erscheint als der einzige Dramatiker, der dieses Motiv aus den Quellen aufgreift: Luigi Scevola (*Annibale in Bitinia*, 1806) und Firmin Didot (*Annibal*, 1820), die zu Beginn des 19. Jahrhunderts ebenfalls Hannibal-Dramen verfasst haben, machen – wohl um den tragischen Ton nicht zu brechen – aus Prusias eine bloß kleinmütige, aber nicht groteske Figur.

Aus diesen Materialien, die lediglich einen partiellen Einblick in Prusias' Charakter eröffnen, entwickelt Grabbe den Gedanken eines grotesk-politischen

Welttheaters, der dadurch verstärkt wird, dass die Höflinge dem König mit ihrem Applaus schmeicheln, und ihre Lobhudelei („DAS GEFOLG Hoch Prusias, größter der Könige!“ [III, 154]) schließt das gesamte Stück. Im Sinne Manfred Schneiders, der in *Hannibals* letzter Szene einen für das offene Drama charakteristischen Flucht- und Integrationspunkt erkennt, worin alle Stränge der Handlung konvergieren,²² dient das Ende dazu, eine Quintessenz von Prusias' Regierung hervorzuheben, die der historischen Wahrheit nicht zuwiderläuft, ohne den Quellen wortwörtlich zu folgen: Ein überheblicher Schwachsinn wird deutlich, der als Demontage des Heroischen fungiert.

Dabei läßt aber Grabbe erkennen, was eine andere mögliche literarische Behandlung dieser Episode sein könnte. Prusias' flüchtig ins Auge gefasstes Dilemma („Mein braves Volk wegen des Heimatlosen in Krieg stürzen?“ [III, 149]) ließe sich auch als Staatsklugheit eines Herrschers inszenieren, der in Anwesenheit eines ihm drohenden römischen Gesandten einen Gastfreund verraten muss, um sein Volk zu beschützen. Diese Lösung wäre dann allerdings entschieden geschichtswidrig.

III.

Auffällig ist auch Grabbes Einschreibung in die Literaturgeschichte des Hannibal-Stoffs. Insgesamt weniger präsent als Cäsar oder Alexander, erscheint Hannibal im 17. und 18. Jahrhundert nur in wenigen Stücken, die die Vergeblichkeit menschlichen Ruhmstrebens thematisieren und den Heroismus mit einem Liebesmotiv kombinieren wie etwa Thomas Corneilles *La mort d'Hannibal* (1669) oder Marivaux' *Hannibal* (1720). Wohl im Zusammenhang mit Napoleon lässt sich ab dem frühen 19. Jahrhundert jedoch eine höhere Frequenz von Hannibal-Stücken feststellen, deren Verfasser nun auf die Liebeshandlung verzichten: sowohl Luigi Scevola (*Annibale in Bitinia*, 1806) als auch Firmin Didot (*Annibal*, 1820) und Johann Ferdinand von Huschberg (*Hannibal*, 1820). Dies gilt ebenso für Grillparzers Bruchstück *Hannibal und Scipio* (1835), das – wie im 4. Aufzug von Grabbes *Hannibal* (III, 132-133) – vom Treffen beider Feldherren vor der Schlacht bei Zama handelt. Wie ein Echo auf seine Quellen, die Hannibals Mäßigung betonen, nimmt auch Grabbe Abstand von der traditionellen Verbindung von heroischer und amouröser Thematik und lässt seinen Hannibal in der Kapua-Szene entsprechend ausrufen: „Ich, der nie ein Weib, nie einen Weinbecher berührte!“ (III, 109)

Im ersten Auftritt unterhalten sich Hannibals Nichte Alitta und ihr Geliebter Brasidas, und das Stück beginnt mit der Frage „Du liebst mich?“ Alitta will ihren Geliebten dazu motivieren, sich Hannibal in Italien anzuschließen, und

dieser Erwartung ist sich Brasidas durchaus bewusst: „Bin ich Deiner nicht wert, wenn ich nicht kämpfe?“ (III, 90) So zitiert Grabbe die Liebesthematik-Tradition auf raffinierte Weise, indem er ihren Ausschluss zugunsten des patriotischen Kampfes für das Vaterland als strukturbildende Komponente der Handlung betont. Seine Entscheidung für diese Eröffnungsszene rechtfertigt Grabbe in einem Brief an Immermann: „Carthagos Mädchen waren berühmt wegen ihrer Schönheit, sie waren die ersten, welche die ungeheure Stadt anzündeten, deshalb durft’ ich mit Alitta anfangen.“²³

Somit antizipiert Alittas exponierte Präsenz am Anfang die spätere Brandstiftung durch die Frauen Karthagos, von der Hannibals Bote Turnu dann im letzten Aufzug berichtet.

IV. Polaritäten und Verwandtschaften

Die drei anschließenden Szenen zeigen das alltägliche Leben in Karthago (Verkäufer auf dem Gromarktplatz) sowie die Formen der politischen Entscheidung: in Karthago mit einer im Geheimen stattfindenden Unterredung der drei wichtigsten punischen Machthaber, in Rom hingegen mit einer öffentlichen Sitzung des unter der Drohung „Hannibal *ante portas*“ tagenden Senats, in der auch die das Volk vertretenden Tribune den Entscheidungen der Patrizier zustimmen.

Das im Frankfurter *Ph nix* 1835 vorveröffentlichte Bruchst ck²⁴ beginnt mit einer Vorform der jetzigen 5. Szene, die Hannibal in seinem Lager zeigt. Die endgültige Fassung markiert schließlich eine deutliche Akzentverschiebung: Steht im Fragment der tragische Held (und mit ihm das Heroisch-Militärische) im Vordergrund, so jetzt in der Endfassung die politische Praxis, das Verhältnis zwischen Machthabern und Bürgern, die politische Organisation der Gesellschaft sowie die Vaterlandsliebe. Alittas Patriotismus sowie das gemeinnützige Anliegen der römischen Machthaber kontrastieren gleichermaßen mit dem engstirnigen Krämergeist der geldgierigen Händler, die die Nachricht von Hannibals Sieg gleichgültig oder verärgert aufnehmen (III, 93), und dem selbstsüchtigen Machtgerangel der Politiker in Karthago.²⁵ Der „Ökonomisierung aller Lebensbereiche“²⁶ in einer „heterogenen, in ihren Interessen und Gesinnungen tief gespaltenen Gesellschaft“ mit einer „korrupten Führungsschicht“²⁷ in Karthago steht der allmächtige römische Staat entgegen, und die Senatssitzung in Rom zitiert offensichtlich die Deklaration der Nationalversammlung am 11. Juni 1792 in Paris: „la patrie est en danger“. Auch die Kriegsführung folgt in Karthago partikularen Interessen: Im Unterschied zu den Scipionen, die für ihr persönliches Prestige und zugleich für das Interesse des Staates kämpfen, opponiert Hannibal in seinem eigenen Namen gegen die karthagischen Machthaber.²⁸

Damit werden die Gründe von Roms Sieg über Karthago veranschaulicht, bevor Hannibal wiederholt die Uneinigkeit der karthagischen Führungsschicht als Ursache des bevorstehenden Untergangs des Staats benennt: „das Vaterland geht sonst unter in Familienzwisten und die Familien mit ihm!“ (III, 101) Die gleiche Idee findet sich schon in Grabbes Quellen: „Its destruction [Carthago’s] ought to be attributed more to the intrigues of the abandoned faction, composed of the most profligate part of its citizens, that to the power of its villainous rival.“²⁹ Dies wird auch durch Rollin bestätigt: „La véritable cause de la chute des affaires d’Annibal, c’est le défaut de secours et de recrues de la part de sa patrie.“³⁰

Werden die punische Oligarchie und die römische Republik, die auf die die westeuropäische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erfassende Polarität Liberalismus vs. Staatsnation verweist,³¹ auch als polare Idealtypen perspektiviert,³² sind dennoch zahlreiche Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zu erkennen: in erster Linie eine unergründliche, zynische Menschenverachtung. In beiden Gesellschaften erscheint der Mensch als Ware: Dem Sklavenhandel in Karthago entspricht der Verkauf von keltiberischen Gefangenen auf dem Sklavenmarkt bei den Scipionen: „jedes Rudel dreißig Stück“. (III, 104) Kann der Bote aus Cannae in Karthago dank eines einfachen, von Drahtfedern gesteuerten Mechanismus – d. h. einer ‚sauber‘ und keine Spuren hinterlassende Tötungsmaschine – beseitigt werden, (III, 96) so kennen die Römer in ihrem Umgang mit den von ihnen unterjochten Völkern keine Achtung: Kommen Gefangene nicht auf den Sklavenmarkt, so lassen sie sich als Kriegsmaschinen verdinglichen und instrumentalisieren. Wenn Scipio der Ältere die ihm zu Verfügung gestellten keltiberischen Soldaten mit einem „Haufen großer Enten“ vergleicht und sich „solcher Bundsgenossen“ schämt, erwidert ihm sein ‚Bruder‘: „Warum? Im Kriege ist alles zu verbrauchen“. (III, 106) Und Terenz kommentiert: „V e r brauchen! Das arme Gesindel füllt bald die Gräben mit seinen Leibern und die Römer g e brauchen es dann zur Brücke!“ (Ebd.)

Den eigenen Mitbürgern gegenüber schreibt Grabbe den Römern ebenfalls eine gefühllose Härte zu, die insbesondere bei Kato Zensor zum Vorschein kommt. Als Frauen auf der Straße weinen, weil „bei Kannä sechzigtausend ihrer Söhne“ fielen, verbietet ihnen Kato in der Öffentlichkeit zu jammern, damit sie stattdessen dafür „sorgen, sechzigtausend ehelich dafür wieder zu gebären.“ (III, 97) Hinsichtlich der Römer kann von „institutioneller Rücksichtslosigkeit“ und „kalkulierter Mißachtung menschlicher Werte“ gesprochen werden: „Das republikanische Rom kennt anscheinend keine menschliche Würde, aber sehr wohl den im Krieg gefragten Materialwert des einzelnen.“³³ Grabbes Rom-Bild ist insofern deutlich von der Sichtweise geprägt, die Gelehrte wie Montesquieu in den *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734) in Umlauf gebracht haben (die Römer verdanken ihre „Größe“ ihrer Eroberungs- und

Unterjochungspolitik des ganzen Mittelmeerraums, wobei eben diese Politik ihren Verfall nach sich ziehen wird). Zugleich folgt Grabbe beim Porträt Hannibals eher Polybios und Plutarch als Livius, der die Grausamkeit des punischen Feldherrn häufiger hervorhebt. Es findet sich bei Grabbe jedenfalls keine Spur der legendären *fides punica*, die Rollin (eine seiner Quellen) noch erwähnt.³⁴ So werden bei Grabbe zwei Varianten von hochzivilisierter Barbarei inszeniert, und Hannibal betont, dass er mit den römischen gefallenen Feldherren anders umgegangen ist als die Römer mit seinem Bruder, dessen Kopf sie ihm vor die Füße geworfen haben: „Rom, du tröstest mich: sinkst du von deinen sieben Hügeln so niedrig, daß du deinen Feind mit grausamem Spott bekämpfst, so sinkst du bald noch tiefer. Ich habe deine gefallenen Feldherren ehrenvoll bestatten lassen.“ (III, 118)

Mit diesem Hinweis auf die überlieferte Bestattung der römischen Feldherrn durch Hannibal wird die auf Heroismus gegründete Kultur der Römer herabgewürdigt, und allein die Menschenopfer weisen auf eine niedrigere Stufe der karthagischen Kultur. Ansonsten sind Falschheit und Gier nach persönlichem Erfolg gleich verteilt.³⁵ Dieses Fehlen einer „strengen Polarisierung“ in *Hannibal* hat man mehrfach beobachtet: Vom „potentiellen Leitbild Rom“ präsentiert das Drama eher ein „fragwürdiges staatspolitisches Zerrbild“,³⁶ was umso weniger seltsam anmutet, als solch eine Leitbildfunktion der römischen Republik in den 30er Jahren bereits der Vergangenheit angehört.³⁷ Und schon Winfried Freund hat erkannt, dass Grabbe die klassische Geschichtstragödie zur absurden Tragikomödie verfremdet, indem er die überkommene Wertorientierung an der Staatsidee parodiert und das Sterben des Helden als sinnlos erscheinen lässt.³⁸ Die Geschichte erscheint Grabbe demgemäß als eine ununterbrochene Kette von Grausamkeiten bzw. als Abwechslung von Formen der Gewalt und Grausamkeit, die sich voneinander unterscheiden und doch ähneln.

Kann Grabbe Rom gegen Karthago nicht ausspielen, weil am Tiber die republikanische Tugend als „unmenschliche und betrügerische Staatsräson“ erscheint,³⁹ so muss er immerhin die größere Effizienz des römischen republikanischen Modells ansprechen.⁴⁰ Was aber als eine Art Staatsutopie bezeichnet werden konnte,⁴¹ bleibt eine Momentaufnahme, die lediglich die Vorzüge einer vorläufig besser funktionierenden Staatsverfassung zeigt: Grabbes erste „römische“ Tragödie *Marius und Sulla* zeigt, wie Entzweiung die römische Republik zugrunde richtet. In *Hannibal* wird das geschichtsphilosophische Modell von Aufstieg und Verfall nicht explizit thematisiert, bleibt aber im Hintergrund der damaligen Reflexion zu Rom und Karthago. Wie Bossuet im 17. Jahrhundert schreibt Charles Rollin über das Karthago zur Zeit des Zweiten Punischen Kriegs: „Carthage était sur le retour. Sa jeunesse, sa fleur, sa vigueur étaient déjà flétries [...] [elle] avait commencé de déchoir“; Rom habe währenddessen, „pour ainsi dire, dans la force & la vigueur de l'âge“⁴² gestanden.

Neben Grabbes vielfach von der Forschung hervorgehobenem Thema eines Verfalls des Heroischen ins Unheroische oder gar ins Groteske lässt das Ende des Stücks eine Entwicklung erkennen, die der Polarität patriotisch/unpatriotisch des Anfangs zuwiderläuft: Konnten die Römer angesichts unmittelbar drohender Gefahr eine unbegrenzte heroische Selbstvergessenheit beweisen, indem die Tribune auf ihr Vetorecht verzichten und dem weiteren Verlauf des Kriegs zustimmen, so herrscht auch im vierten Aufzug unter Gisgons und später Alittas Führung eine Stimmung des „la Patrie en danger“ im belagerten Karthago. (III, 142 und 151-152) Gisgons verspäteter, aber tatkräftiger Heroismus wird ebenso erfolglos sein wie Hannibals strategischer Sinn, weil er sich nicht zur rechten Zeit geltend macht. Es fehlt an der Übereinstimmung von Tat und Augenblick, aber die klare Polarität vom Anfang des Stücks löst sich in der Diachronie der Geschichte auf, so wie die römische Republik auch verfallen wird. Ähnliches behauptet Montesquieu, auf Roms späteren Niedergang hinweisend: „Carthage, devenue riche plus tôt que Rome, avait aussi été également plus tôt corrompue.“⁴³

Zahlreiche einzelne Motive und Gesamtperspektiven entnimmt Grabbe den Quellen, die aus seinem Briefwechsel bekannt sind.⁴⁴ Die Begrenzung der Dauer der Trauer nach Cannae ist bereits bei Livius erwähnt, und bei allen Historikern der Neuzeit wird sogar von einem Trauerverbot gesprochen. Montesquieu, der die Gleichgültigkeit der Karthaginer gegenüber dem Gemeinwohl brandmarkt,⁴⁵ behauptet etwa „Rome fut sauvée par la force de son institution“ und betont: „après la bataille de Cannes, il ne fut pas permis aux femmes mêmes de verser des larmes.“⁴⁶ Grabbes Präsentation der Reaktionen in der karthagischen Bevölkerung nach der Nachricht von Hannibals Sieg⁴⁷ stimmt mit der bei Bossuet überein: „Le sénat de Carthage était divisé par de vieilles factions irréconciliables; et la perte d'Annibal eût fait la joie de la plus notable partie des grands seigneurs. [...] Carthage, schreibt ebenfalls, „la faction Barcine“ habe einen „crédit immense“ beim Volk,⁴⁸ und erwähnt einen Hannon, „chef de la faction opposée“.⁴⁹ Sogar die Namen sind nicht frei erfunden: Bei Hannon, Melkir und Gisgon sowie Hannibal, Hasdrubal und Hamilkar handelt es sich um gängige karthagische Namen. Im Folgenden soll nun eingehender untersucht werden, wie Grabbe die in den Quellen befindlichen Berichte komprimiert, ohne „den wahren der Geschichte“ zu „verletzen“.

V. Zeitraffer 1: im Zweiten und Dritten Punischen Krieg belegte Motive

Schon die erste Rezension hat kritisch bemerkt, dass Grabbe willkürlich mit der Chronologie umgeht und „der zweite und der Dritte Punische Krieg zu Einem Krieg verarbeitet“ werden.⁵⁰ Obwohl die Handlung des *Hannibal* von Hannibals

Sieg über die Römer bei Cannae (216 v. Chr.) bis zu seinem Tod (183) reicht, fallen zwei Episoden aus diesem Rahmen heraus: Karthagos Zerstörung, die 37 Jahre nach Hannibals Tod den Dritten Punischen Krieg (150-146) abschließt, und Numantias Zerstörung (133) sogar erst 50 Jahre danach.

Da Grabbe eine Hannibal-Tragödie schreibt, hat das Einbeziehen der Zerstörung Karthagos zwar keine historisch-chronologische, aber doch eine thematische Legitimität. Dass Grabbe Scipio den Älteren (Scipio Africanus Major, 235 bis 183 v. Chr.), den Sieger von Zama, und Scipio den Jüngeren (Scipio Africanus Minor), der Numantia belagerte (185 bis 129), zu Brüdern macht, lässt sich ebenfalls motivisch rechtfertigen und könnte von Döring inspiriert sein, der von Scipio Africanus Minor, Adoptivsohn des Aemilius Paullus und somit Enkel des älteren Scipio, sagt: „Dieser große Mann, ganz das Ebenbild des ältern Scipio, machte sich durch seinen Namen fürchtbar, aber noch weit mehr durch seine Thaten.“⁵¹ Was Schierenberg darüber hinaus getadelt hat: Der Dichter Terenz (um 190 bis um 159 v. Chr.) unterhält sich mit beiden Scipionen vor den Trümmern Numantias, obwohl er zur Zeit der Einnahme und Zerstörung Numantia bereits gestorben war, doch ist er immerhin ein Freund des Scipio Aemilianus gewesen.

Dramaturgisch interessanter ist die Numantia-Szene (III, 103-107), in der Grabbe zwei Episoden zusammenzieht: zum einen die viel spätere Zerstörung Numantias, die Rollin als den Abschluss von „une guerre honteuse pour le nom Romain“⁵² bezeichnet und die von Döring als Beispiel der „Ungerechtigkeit der Römer gegen die Numantiner“ zitiert wird (obwohl sich die mehrfach siegreiche Stadt zum Vergleich mit Rom bereit gezeigt hatte, hat Scipio sie zuletzt verheeren lassen);⁵³ zum anderen die Eroberung Neu-Karthagos (Carthago Nova, gegründet um 230 an Stelle einer iberischen Siedlung)⁵⁴ durch Scipio Africanus im Jahre 210/209 v. Chr. – also vor Hannibals Abzug aus Kapua, der im Stück erst im 3. Aufzug erfolgt. In diesem Fall gewinnt Scipio, dessen „bon coeur“ Rollin mehrfach lobt,⁵⁵ bei Döring „durch seine Großmuth die Herzen der Celtiberier“. In die von Döring berichtete Allochlin-Episode führt Grabbe eine signifikante Änderung ein: Der ‚historische‘ Scipio hat sich in eine schöne Frau verliebt, jedoch „beherrscht er die in ihm aufsteigende Leidenschaft“, sobald er erfährt, dass es sich um die Braut des keltiberischen Fürsten Allochlin handelt; der „von Achtung und Freude durchdrungene“ Allochlin bringt daraufhin vor Dankbarkeit „seine Mitbürger auf die Seite der Römer“.⁵⁶ Bei Grabbe hingegen verzichtet Scipio aus Kalkül, um sich die militärische Beteiligung des Keltiberiers zu sichern (III, 105).

Werden in der Numantia-Szene zwei unterschiedliche Seiten von Scipios Verhalten vorgeführt, so komprimiert Grabbe in der Szene „Großer Marktplatz in Karthago“ Reaktionen des Volkes aus zwei Phasen des Kriegs, zwischen denen 14 Jahre liegen. Die unpatriotische Habsucht der Karthaginenser, die sich von Hannibals Sieg bei Cannae gestört fühlen (III, 93), weil der Krieg dem

Handel nachteilig ist, widerspricht zum Teil der Darstellung bei Rollin, der über die Freude des Senats und des Volkes, aber auch über den Verdross von Hannos Partei berichtet: Ausdruck der „division et de la jalousie entre ceux qui gouvernent“⁵⁷. Erst nach seiner Rückkehr in Karthago wird das Verhalten des kriegsmüden Volkes von Rollin kritisch betrachtet.⁵⁸

Antizipiert Grabbe in der Szene „Großer Marktplatz in Karthago“ eine Entwicklung der öffentlichen Meinung in Karthago, so ist der Zeitraffer im römischen Senat von anderer Art: Im Mittelpunkt steht der als Kato Zensor bekannte Politiker (234 bis 149 v. Chr.), der wegen seines Spruchs „delenda est Carthago“⁵⁹ berühmt geblieben ist, aber erst circa 10 Jahre später Quaestor wurde (205). Grabbes Figur ähnelt in ihrer Misanthropie dem Kato bei Döring, der ihm „viele Züge eines hämischen und mißgünstigen Herzens“ zuschreibt, weil er „fremdes Verdienst gewöhnlich zu beneiden pflegte“.⁶⁰ Rollin berichtet, dass die Senatoren „allèrent de maison en maison pour y rassurer les chefs de familles“,⁶¹ und verweist auf eine Stelle in Livius (XXII, 55-56), die sich als Anteilnahme am Unglück der in Trauer versetzten Mütter und Ehefrauen, aber auch als Sorge um die öffentliche Ruhe lesen lässt („ad sedandos tumultus“, § 56; „ut silentium per urbem faciant“, § 55).

VI. Zeitraffer 2: über das historisch Belegte hinaus

Die Polarität Rom/Karthago ist – wie bereits angedeutet – ein gängiges Thema bei vielen Historikern seit der Antike. Polybius, den Rollin zitiert, führt Karthagos Verfall auf das Gewicht zurück, das das Volk im Laufe der Punischen Kriege erlangt hat: „le peuple s’était emparé de la principale autorité dans les affaires publiques“, „tout se conduisait par cabales & par intrigues“.⁶² Ähnliches betonen Guthrie und Gray: „For during the second and third Punic wars, the populace at Carthage prevailed over the senate, whilst the senatorial authority at Rome was in its full bloom and vigour“.⁶³ Auch bei Döring wird eine „innere Zerrüttung Carthagos“ (Nr. 2/13, S. 215) erwähnt.

Diese Perspektive verbindet sich mit dem Lob, das seit Aristoteles der institutionellen Staatsstruktur gilt. So kann Rollin, indem er auf Aristoteles verweist (*Politika*, 2. Buch, Kap.11), die „profonde sagesse“ der punischen Regierungsform rühmen, die Aristoteles zufolge zu den „plus estimées de l’Antiquité“ gehört: Obwohl sie auf einer Teilung der Macht „entre le peuple et les grands“ beruht, weiß Rollin für den Zeitraum von 500 Jahren weder von einem Aufstand noch von einem Tyrannen, der „die Freiheit erdrückt hätte“.⁶⁴

Die staatlichen Institutionen, die seit Aristoteles und Polybius aufgezählt werden, nennt bei Grabbe Gisgon (III, 94): die Suffeten (hebräisch „Richter“),

deren Amt dem der römischen Konsuln ähnelte; ein Synedrion, das dem römischen Senat entspricht; ein Gericht von 104 Richtern, die Gisgon als die „Hundertm nner“ und Guthrie und Gray als *centumvirate* bezeichnen.⁶⁵ Rollin bedauert, dass einige Ämter in Tyrannei ausarteten und deswegen von Hannibal nach seiner Rückkehr aus Italien reformiert werden mussten.⁶⁶ Er übersieht dabei eine andere Einrichtung, die Guthrie und Gray in Anlehnung an Aristoteles erwähnen: ein Amt, das sie als *quinquevirate* bezeichnen und bei Aristoteles Pentarchia heißen wird, deren Befugnisse ihm unbekannt waren. Keine Quelle nennt aber die „Dreimänner“, die bei Grabbe als die modifizierte Form von Guthries *quinquevirate* erscheinen, von denen Aristoteles *expressis verbis* behauptet, sie wären „nicht ausgelost“ worden. Die Art, wie Gisgon dieses Amt bezeichnet – „Wir sind die Dreimänner, durch Kugeln erlost, und niemand weiß recht, daß wir es sind, wohl aber, daß drei Monde am Himmel stehen, unter denen Suffeten und Volk sich bewegen.“ (III, 94) – f llt insofern mit Geschick eine von Aristoteles bedauerte Wissenslücke. Diese Dreimänner haben im Stück echte Vollmacht, während das Synedrion hier ein bloßes Wort bleibt (lediglich einmal taucht ein Bote des Synedrions auf).

Vielleicht zitiert Grabbe mit diesen den Historikern unbekanntem „Dreimänner“, deren Name wörtlich mit „Triumvirat“  bersetzt wird, die Krise der römischen Republik, die vom Kampf zwischen Marius und Sulla eingeleitet wurde. Indirekt kann er jedoch auch auf das französische *Consulat* hinweisen, das ab 1799 aus den drei Konsuln Bonaparte, Cambac r s und Lebrun bestand. Eine weitere terminologische Kuriosität bleibt zu erwähnen: Es hat in Rom zwei Konsuln gegeben, die aber – anders als bei Grabbe – offenbar nie als „erster“ bzw. „zweiter Konsul“ figurieren. Bonaparte hingegen führte den Titel eines *Premier Consul*, der beinahe alle Macht auf sich versammelte und je nach „Standpunkt“ als Retter oder Totengräber der republikanischen Revolution angesehen wird. Grabbes frei erfundene, vom *quinquevirate* abgeleitete Einrichtung ruft insofern Assoziationen wach, die auf je unterschiedliche Art immer auf politische Krisenphasen verweisen.

VII. Gisgon als republikanischer Widerstandskämpfer: eine historisch belegte Episode

Im 4. Aufzug versetzt die Szene „Der große Marktplatz in Karthago“ (die zweite des Stücks unter dieser Überschrift) in die Zeit nach der Rückkehr Hannibals in die Heimatstadt. Angekündigt werden die von Hannibal getroffenen Maßnahmen: „Schiffahrt und Handel nach allen Teilen der Welt gibt er frei, nur die Ausländer zahlen von ihren gebrachten Waren Zoll. [...] Und jeder Freie,

der ein Mitglied des Synedrions vor ihn bringt, sei es tot oder lebendig, erhält zwölftausend Drachmen“. (III, 129) Diese Maßnahmen sollen „die Niederträchtigkeit des Synedrions und der Dreimänner, welche die Stadt an den Untergang gerissen“ (III, 128) bestrafen; da sie gemeinsam mit Zollgebühren den punischen Handel beschützen, tragen sie dazu bei, das Ansehen der Barkas im Volk zu fördern, zugleich aber auch die in der Szene „Karthago. Nachmittag“ (III, 125-128) ersichtliche Feinschaff der Dreimänner zu erregen. Dies entspricht genau Dörings Bericht: Als Prator in Karthago verwaltete Hannibal sein Amt mit „unparteyischer Strenge“ und „reizte seine Feinde“ (Nr. 2/19, S. 216).

In der Szene „In Karthago“ verlangt ein erster römischer Gesandter die Kapitulation der Stadt und stellt die Bedingungen: Die Punier sollen auf alle Besitzungen in Europa verzichten und 20 000 Talente bezahlen (diese Episode bezieht sich auf den Frieden am Ende des Zweiten Punischen Kriegs 202/201 v. Chr.). Beide Bedingungen akzeptiert Gisgon, von jetzt an der wahre Herrscher in Karthago (III, 139); wenn bald darauf ein zweiter Gesandter die Zerstörung der Stadt verlangt („Saal in Gisgons Hause“ [III, 141]), bezieht sich das auf das Ultimatum, das dem Dritten Punischen Krieg ein Ende setzen sollte. In diesem wiederum zwei historische Episoden verschmelzenden Passus folgt Grabbe mehreren aufeinander folgenden, einen Zeitraffer suggerierenden Absätzen Dörings, von dem er auch Schlüsselwörter wie etwa die Bezeichnung Karthagos als „Nebenbuhlerin“ Roms übernimmt (III, 139).⁶⁷ Die allmähliche Enthüllung der Bedingungen resultiert aus einer Stelle bei Döring: „Die Consuls wagten es nicht, den Befehl des Senats auf einmal bekannt werden zu lassen. Sie entdeckten ihn nach und nach“ und verlangten zuerst die Auslieferung der „Schiffe, Waffen und Kriegsmaschinen“. ⁶⁸ Erst nachdem die Waffen ausgeliefert sind, eröffnen die Konsuln „die letzten Befehle des römischen Senats“: Die Karthaginenser sollen eine neue Stadt bauen, „die über zehntausend Schritt weit vom Meer entfernt wäre“, und „Carthago müsse dem Erdboden gleich gemacht werden“. ⁶⁹ Die verzweifelten Bewohner reagierten hierauf mit großer Heftigkeit und misshandelten sogar ihre eigenen Gesandten,⁷⁰ was Grabbe in der Szene „In Karthago“ verarbeitet, in der das Volk die Dreimänner „zum Moloch“ schicken will. (III, 138)

Die bei Grabbe anschließende Passage (III, 142) spielt wohl auf Ereignisse der Französischen Revolution an (Säkularisierung der Kirchengüter vom November 1789 und deren Verkauf im Mai 1790, Kult des Höchsten Wesens vom 6. Juni 1794, Abschaffung der Sklaverei im Februar 1794), bezieht sich jedoch auch auf historisch belegte Maßnahmen. Bötticher berichtet, wie die Karthaginenser „in der Wuth der Verzweiflung selbst die Götter verwünschten“, ⁷¹ und bei Döring heißt es: Viele „gingen mit Hohngelächter in die Tempel der Götter, die, wie sie sagten, nicht einmal Kräfte genug zu ihrer eignen Vertheidigung hätten“. ⁷²

Turnus Erzählung von den Tempeln, von denen jeder „wie ein Wespennest“ summe, (III, 151) zitiert einen Passus Dörings: „Plötzlich wurden alle Tempel und öffentliche Gebäude in Werkstätte verwandelt. Alle, ohne Unterschied des Standes und Alters, arbeiteten Tag und Nacht an der Verfertigung der Waffen. Ueberall suchte man Eisen und Erz zusammen, und, wo dieses fehlte, nahm man das Gold und Silber vor den Bildsäulen der Götter“,⁷³ denn alle waren „entschlossen, ihr Vaterland zu vertheidigen“.⁷⁴ Die Freilassung der Sklaven, aus denen karthagische Soldaten werden, ist ebenfalls in allen Berichten erwähnt.⁷⁵

In einem Punkt aber weicht Grabbe von den Berichten der Historiker ab, die übereinstimmend am Anfang der zweijährigen Belagerung eine echte Volkserhebung schildern, die nach einiger Zeit einen Anführer namens Hasdrubal (nicht identisch mit Hannibals Bruder) findet, der den Widerstand organisiert.⁷⁶ Bei Grabbe erfolgt die Erhebung demgegenüber sogleich auf Initiative Gisgons, der damit zum echten Patrioten wird, seine politische Vergangenheit in der Gruppe der Dreimänner verflucht (III, 142) und gemeinsam mit Hannibal, Brasidas und Alitta zum Widerstand gegen Scipio rüstet. Bereits in der Szene „Kabinett in Hannos Palast“ (III, 94-96) hat Gisgon erkennen lassen, dass er weniger auf der Seite der anderen Dreimänner stand als Hannibal ablehnte, weil er diesen für einen primitiven „Haudegen“ (III, 126) hielt. Sein Erwachen als republikanisch gesinnter Bürger erfolgt also nicht *ex nihilo*, und sein Beispiel macht deutlich, wie eine erlittene Ungerechtigkeit zur Revolte anregen kann. Es zeigt zudem, inwiefern sich ein politisches System wie das punische ins Positive entwickeln kann. Wenngleich Gisgon und danach Alitta die Hauptakteure der Erhebung sind, tritt das Volk in einer Rolle auf, die das Einzelgängertum des rebellischen Kapuaners (III, 112) fortsetzt und erweitert, der „utopisch-revolutionären“ Tat⁷⁷ der den Tyrannen beseitigenden Sklaven aus Kapua (III, 119) eine andere Dimension gibt und mit dem Krämergeist der Punier bricht. Die Erhebung der Karthaginenser variiert im Positiven die Rolle, die das Volk in der „Moloch“-Szene spielt (III, 138-139), wo es zwar den Verlauf der Ereignisse bestimmt, dabei aber als Beispiel jener unbeständigen, manipulierbaren und somit gefährlichen Mengen erscheint, die wie in *Napoleon oder die hundert Tage* immer dem zuletzt Sprechenden zujubeln.

VIII. Sprung ins Mythische als „wahrer Geist der Geschichte“

Nach Gisgons vom Turnu erwähntem Tod (III, 151) übernimmt Alitta die Führung der Erhebung und somit diejenige Rolle, die bei den Historikern Hasdrubal zufällt. Wäre nicht der Brief vom 17. Dezember 1834 an Karl Immermann, in dem Grabbe behauptet, Karthagos Mädchen „waren die ersten, welche

die ungeheure Stadt anzündeten“ (VI, 114), könnte man diese Passage als eine *amplificatio* deuten. Eine Erhebung ins Mythische will Kutzmutz erkennen, der hier – als Echo auf das Hochzeitsmotiv der ersten Szene – eine „kollektive Vermählung mit dem Tod“ wahrnimmt.⁷⁸

Mit Alitta führt Grabbe nämlich eine allen Quellen gegenüber modifizierte Episode ein. Die Historiker übernehmen von Appianus die Geschichte einer Gruppe von Widerstandskämpfern, die unter Führung Hasdrubals in einem Tempel des Aesculap Zuflucht gefunden hatte. Nachdem Hasdrubal zu den Römern übergelaufen war, steckten die anderen Widerstandskämpfer den Tempel in Brand, und seine von Wut erfasste Gattin „spottete mit bitterem Hohn ihres verrätherischen Gatten, tödtete darauf die Knaben und stürzte sich in die lodernde Glut“.⁷⁹ Diese hochsignifikante Geste erscheint mehr als Verzweiflungstat einer einzelnen Frau denn als diejenige Erhebung des „Weibervolks“, auf die Turnu anspielt (III, 150); sie verhindert auch keineswegs die Plünderung der Reichtümer Karthagos, die zwar alle Quellen verzeichnen, Grabbe aber verneint (III, 151). Bedeutungslosigkeit des individuellen Heldentums ist bei Grabbe insofern nicht nur ein dramaturgisches, sondern auch ein geschichtsphilosophisches Prinzip. Mythisch überhöht erscheint zugleich Turnus Bericht von einem 27 Tage währenden Brand, da die Quellen nur von 10 oder 15 Tagen sprechen.

Im 5. Aufzug führt das Prusias-Motiv einen Anachronismus ganz anderer Art als die anderen Zeitraffer ein. Die ansonsten faktisch beinahe „worttreue“ Wiedergabe der bithynischen Episode ist gespickt mit Elementen, die auf den byzantinischen Hof verweisen: die Anwesenheit eines Protovestiars, das Zeremoniell bei Hannibals Empfang mit Teppich, Prusias' Erziehung am „byzantinischen Hof“ sowie der „byzantinische Stil“ des Gemäldes (III, 146-147). Eine Stadt namens Byzantion hat es zwar schon zur Zeit Hannibals gegeben; sie ist jedoch erst nach ihrer Umbenennung in Konstantinopel 330 n. Chr. Sitz eines Hofes geworden. Prusias' kurioser Satz bei der Ankunft der römischen Gesandten („Was wünscht das römische, so trotzig angekommene Bürgersubjekt?“ [III, 149]) scheint demgegenüber auf die Zeit nach der Abdankung des letzten römischen Kaisers hinzuweisen, als Ostrom/Byzanz Westrom als Vasallen betrachten wollte – allesamt Erwähnungen bei Grabbe, die als regelrecht grundlos erscheinen.

Prusias ist unbedeutender Machthaber, der Hannibals wegen in weltpolitisches Geschehen eingreift. Hat Grabbe alle diese Anspielungen wirklich gebraucht, um die prunkvolle Überheblichkeit, mit der Prusias Hannibal als „Schutzfliehenden“ (III, 144) empfängt, herauszustellen und den Kontrast zwischen Terenz und der skurrilen Pseudo-Dichterfigur des Prusias zu steigern? Und soll man glauben, dass diese Episode den „wahren Geist der Geschichte“ „nicht verletzt“, sondern zu dessen „Enträtselung“ beiträgt?

Prusias' Hof scheint die seit Gibbons *The decline and fall of the Roman Empire* (1776) gängige Vorstellung eines über 1000 Jahre hindurch in einem pompösen, unveränderlichen Zeremoniell befangenen byzantinischen Reichs zu pr figurieren, in dem zudem Höflinge dominieren. Gerade diese lobhudeln ihrem Operettenk nig im letzten Satz des Stücks; währenddessen hat sich Terenz zum schmeichelnden Chronisten bzw. Hofhistoriographen von Scipios *res gestae* degradiert (III, 152), indem er sich den (zum Glück dank Turnu verschollenen!) Mythos der Zerstörung Karthagos als Gegenstück zu Vergils Gründungsmythos um Dido von Scipio diktieren lässt.⁸⁰ Entstehen somit ironische Zukunftsbilder, die angesichts der Politik der 1830er Jahre die erwartbare Entwicklung der europäischen Geschichte suggerieren? Diese vage Vision wäre dann das Pendant zu einem im Stück nicht thematisierten Hintergrund. An Hannibals Tragödie scheint Grabbe jedenfalls eine Reflexion zur gesamten Entwicklung des Abendlands zu knüpfen, die möglicherweise vom Ausgang der Rivalität zwischen Rom und Karthago bestimmt ist: „Daß Carthago America kannte, Afrika umschiffte hatte [...] ist ohne Zweifel. Der Gottesdienst in Mexico war carthagisch. [...] H tte Carthago gesiegt, st nden wir vielleicht unter afrikanischer Herrschaft.“⁸¹

IX. „Geist der Geschichte“ und Historienmalerei

Prusias lässt sich auf einem Gemälde verewigen, das Hannibal im Kniefall zeigt (III, 147). Grabbe verweist damit auf die Häufigkeit der historischen Themen, die vornehmlich seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wichtige, die nationale Vorstellungswelt strukturierende Episoden fixieren; dazu zählt auch das seinerzeit besonders beliebte Motiv des „Marius auf den Ruinen Karthagos“⁸², das Grabbe in *Marius und Sulla* aufgreift und das bei D rning einem Kapitel den Titel gibt. Wie Gemälde fixieren Dörings Kapitel, denen Grabbe häufig folgt, nach Art damaliger Schulbücher wichtige Episoden der römischen Geschichte. Diese Momentaufnahmen sind aber jeweils Ergebnis von Ereignissen und Entwicklungen, d. h. sie manifestieren eine das Diachronische voraussetzende und verknüpfende Synchronie, eine Quintessenz bzw. *substantifique mo lle*, die aus Entwicklungslinien der Ereignisse herausgepresst wurde. Damit entsprechen sie der auf einen Vorschlag Immermanns zurückgehenden Betitelung der Aufzüge und Auftritte (die zu dieser Zeit auch in mehreren Dramen Victor Hugos vorkommt) nach Art von Romankapiteln,⁸³ die als „Zustandsdarstellungen“ definiert wurden.⁸⁴ Theatergeschichtlich ist diese Präsentation als Weiterentwicklung der *tableaux* zu verstehen, die ab 1757 von Diderot in die theater sthetische Reflexion eingeführt wurden (in Analogie zu Horaz' *ut pictura poesis*). In jedem Auftritt oder *tableau* kondensieren sich vorangegangene Spannungen,

die nicht selten aus der Retrospektive deutlicher zu erkennen sind. Dieser Effekt erklärt die Zeitraffer-Szenen, in denen Grabbe den chronologisch späteren Bezugsepisoden seiner Quellen den „wahren Geist“ der Momentaufnahme abzuverlangen sucht (wie in „Großer Marktplatz in Karthago“). Die Kondensate fungieren somit zumindest als teilweise „Enträtselfung des wahren Geistes“ gewisser Episoden. Entwickelt sich bei Grabbe die Geschichte auch nicht teleologisch, wird sie doch teleologisch rekonstruiert. Deswegen presst er die Substanz großer, zusammenfassender Gesamtdarstellungen, wie zu seiner Zeit die von Pölitz⁸⁵ oder Schlosser⁸⁶, für die er eine Vorliebe hatte, in tableauartige Szenen. Die kaleidoskopische Reihung von Szenen mit ständigem Ortswechsel sowie offensichtliche Anspielungen auf spätere Entwicklungen (wie in den Szenen mit dem kapuanischen Despoten, worin man sowohl die „Maulkorbpolitik“ im Restaurationsdeutschland⁸⁷ als auch Napoleons *Cent Jours* erkennen kann) sollen in Ermangelung eines Hegelschen „Geistes“ dazu beitragen, den „wahren Geist“ dieser Episoden zu „enträtselfen“.

Anmerkungen

- 1 Leopold von Ranke: Geschichten der romanischen und germanischen Völker. 1495-1535. Vorrede der ersten Ausgabe (1824). In: Sämtliche Werke, Bd. 33. Leipzig²1874, S. VII.
- 2 Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 4, 1. Leipzig 1897, Sp. 2651, Art. „Geist“, II, 12.
- 3 Journal meiner Reise im Jahr 1769. In: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. 4. Berlin 1878, S. 365, und Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit, Bd. 5. Berlin 1891, S. 537 und 566.
- 4 Auch eine Philosophie der Geschichte, S. 540. Zahlreiche Belege in Grimm: Deutsches Wörterbuch (Anm. 2), Sp. 2733-2735, „Geist“, II, 29.
- 5 Siehe hierzu Carlo Borghero: *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*. Milano 1983.
- 6 Allgemeine Geschichtswissenschaft, worin der Grund zu einer neuen Einsicht in alle Arten der Gelehrtheit gelegt wird (1751), Leipzig²1752, S. 93-110.
- 7 Zum ersten Mal in: Abhandlung vom Standort und Gesichtspunct des Geschichtschreibers oder der teutsche Livius. In: Allgemeine historische Bibliothek, Bd. 5, 1768, S. 3-29.
- 8 Siehe hierzu Gérard Laudin: Nur wissenschaftliche Belange? – Die Kritiken deutscher Geschichtsschreiber an den französischen Historikern. In: Wolfgang Adam, York-Gothart Mix, Jean Mondot (Hrsg.): *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung / Gallotropisme entre attraction et rejet*, Heidelberg 2016, S. 13-27.
- 9 Thomas Abbt: Briefe, die neueste Literatur betreffend, Brief Nr. 296, Bd. 20 (1764), S. 3.

- 10 Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Sämtliche Werke (Anm. 3), Bd. 4, S. 417.
- 11 Friedrich Schiller: Werke und Briefe, Bd. 6. Historische Schriften und Erzählungen. Hrsg. von Otto Dann. Frankfurt a. M. 2000, S. 427.
- 12 Johann Wolfgang Goethe: Geschichte der Farbenlehre. In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche [Artemis-Ausgabe]. Hrsg. von Ernst Beutler. Zürich 1958-1954, Bd. 16, S. 413.
- 13 Detlev Kopp: Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M., Bern 1982.
- 14 Friedrich Schiller: 1784 im Gedicht „Resignation“. In: Werke und Briefe, Bd. 1. Gedichte. Hrsg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 420.
- 15 Olaf Kutzmutz: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld 1995, S. 171.
- 16 Ab urbe condita, lib. XXVII, 51.
- 17 Kutzmutz: Grabbe (Anm.15), S. 172.
- 18 Dirk Haferkamp: *Hannibal* – Tragikomödie des Willens. In: Grabbe-Jahrbuch 34 (2015), S. 115-134, hier S. 131.
- 19 Zitiert wird nach der Übersetzung Baumgartens, die Grabbe benutzte: *Uebersetzung der Allgemeinen Welthistorie die in Engeland durch eine Gesellschaft von Gelehrten ausgefertiget worden*, Bd. 8, Halle 1749, § 641, S. 514. Prusias I, der Hannibal aufnahm, und sein Sohn (Cunegos) werden in den damaligen zu einer einzigen Figur geschmolzen.
- 20 Ebd., § 643, S. 515-516.
- 21 Ebd., § 645, S. 517.
- 22 Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik der Dramaturgie des Heroischen im Werk Grabbes. Frankfurt a. M. 1973, S. 299.
- 23 Brief vom 17. Dezember 1834 an Karl Immermann. (VI, 114) Es konnte allerdings für diese Behauptung keine Quelle ermittelt werden. Dazu später mehr.
- 24 Zur Entstehung des *Hannibal* siehe Christian Dietrich Grabbe: Werke. Hrsg. von Roy C. Cowen. München, Wien 1977, Bd. 3, S. 218-221.
- 25 Winfried Freund: Die menschliche Geschichte und der geschichtliche Mensch in Christian Dietrich Grabbes „Hannibal“. In: Ders. (Hrsg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München 1986, S. 85.
- 26 Ebd.
- 27 Hans-Werner Nieschmidt: „Fechte der Satan, wo Kaufleute rechnen!“ Zur dramatischen Exposition in Grabbes *Hannibal* und ihrer Neufassung in Brechts *Hannibal*-Fragment. In: Grabbe-Jahrbuch 1 (1982), S. 25-41, hier S. 29.
- 28 Haferkamp: Hannibal (Anm.18).
- 29 Guthrie and Gray: A General History of the World. London, Bd. 3 (1764), 9. Buch „The Carthaginian History“, S. 243.
- 30 Charles Rollin: Histoire romaine depuis la fondation de Rome jusqu’à la bataille d’Actium. Paris 1740ff., Bd. 5, S. 191.
- 31 Kutzmutz: Grabbe (Anm. 15), S. 159.
- 32 Kopp: Geschichte und Gesellschaft (Anm. 13), S. 173ff.

- 33 Kutzmutz: Grabbe (Anm. 15), S. 163.
- 34 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 4, S. 22.
- 35 Nieschmidt: Fechte der Satan (Anm. 27).
- 36 Kutzmutz: Grabbe (Anm. 15), S. 159.
- 37 Kopp: Geschichte und Gesellschaft (Anm. 13), S. 178.
- 38 Freund: Die menschliche Geschichte (Anm. 25), S. 95
- 39 Peter Schütze: Wann ist Geschichte? Wo wohnt sie? Über Grabbes *Hannibal* und seine Stuttgarter Inszenierung. In: Grabbe-Jahrbuch 22 (2003), S. 47-75, hier S. 52.
- 40 Kopp: Geschichte und Gesellschaft (Anm. 13), S. 181.
- 41 Freund: Die menschliche Geschichte (Anm. 25), S. 86.
- 42 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 6, S. 489.
- 43 Montesquieu: Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur decadence (1734). In: Oeuvres completes. Oxford 2000, Bd. 2, Kap. 4, S. 110.
- 44 Eine vollständige Übersicht gibt Roy C. Cowen in: Grabbe: Werke (Anm. 24), Bd. 3, S. 221-224.
- 45 „indifférence pour le bien commun“ (Anm. 43), S. 110.
- 46 Ebd., S. 117.
- 47 Die punischen Machthaber bedauern Hannibals „ungeheure[n] Sieg“ bei Cannä, der ihre eigene Macht schwächt und Barkas „zu bedeutend“ macht; „einige im Volk bewundern sie schon“ (III, 94).
- 48 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 4, S. 353.
- 49 Ebd., S. 356.
- 50 Heinrich Schierenberg in: Lippisches Magazin für vaterländische Cultur und Gemeinwohl, 12. August 1835. Zitiert nach: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1963, Bd. 4, S. 99.
- 51 Friedrich Wilhelm Döring: Anleitung zum Uebersetzen aus dem Deutschen ins Lateinische, 4., vermehrte und verbesserte Auflage. Jena, Leipzig 1803, hier Nr. 2/30, S. 230.
- 52 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 8, S. 484. Rollin schreibt auch: „[elle] mit le comble aux exploits militaires de Scipion“.
- 53 Döring: Anleitung (Anm. 51) erklärt diese unbarmherzige Härte folgendermaßen: „Mit dem Fall Carthagos sank auch die alte Geradheit der Römer“, da sie sich „von der Furcht vor einer Nebenbuhlerin“ befreit fühlten, Nr. 2/32-33, S. 231-234.
- 54 Dieses Faktum gibt Grabbe wieder, indem Scipio dem keltiberischen Fürsten sagt: „Karthago ist euch mehr Urfeindin als uns Römern“ (III, 105).
- 55 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 5, S. 629-631; Bd. 6, S. 177-178 und 220.
- 56 Döring: Anleitung (Anm. 51), Nr. 2/10-11, S. 205-207.
- 57 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 5, S. 176 und 179-180.
- 58 Ebd., Bd. 6, S. 470-490. Döring (Anm. 51) berichtet nicht über die Reaktionen der Punier nach der Schlacht bei Cannae, Nr. 2/7, S. 202, und kaum mehr nach Hannibals Rückkehr nach Karthago 14 Jahre später, Nr. 2/12, S. 207.
- 59 Von Döring (Anm. 51) zitiert: „Überdieß bin ich der Meynung, daß Carthago zerstört werden muß“, Nr. 2/23, S. 222.

- 60 Ebd., Nr. 2/23, S. 221 und Nr. 2/15, S. 212.
- 61 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 5, S. 121.
- 62 Ebd., Bd. 6, S. 490.
- 63 A General History of the World (Anm. 29), S. 129.
- 64 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 4, „Avant-propos“, S. 5.
- 65 A General History of the World (Anm. 29), S. 118.
- 66 Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 4, S. 9.
- 67 Döring: Anleitung (Anm. 51), Nr. 2/23, S. 220 bis Nr. 2/31, S. 230.
- 68 Ebd., Nr. 2/26, S. 225.
- 69 Ebd., Nr. 2/27, S. 226.
- 70 Wilhelm Bötticher: Geschichte der Carthager nach den Quellen. Berlin 1827, S. 444.
- 71 Ebd., S. 443.
- 72 Döring: Anleitung (Anm. 51), Nr. 2/28, S. 227.
- 73 Ebd., Nr. 2/29, S. 228.
- 74 Ebd., Nr. 2/29.
- 75 Vgl. Bötticher: Geschichte (Anm. 70), S. 445; Döring (Anm. 51), Nr. 2/29, S. 228.
- 76 Vgl. Guthrie und Gray (Anm. 29), sowie auch Döring (Anm. 51), Nr. 2/31, S. 230.
- 77 Schütze: Wann ist Geschichte? (Anm. 39), S. 62.
- 78 Kutzmutz: Grabbe (Anm. 15), S. 169.
- 79 Bötticher: Geschichte (Anm. 70), S. 463. Vgl. auch Guthrie und Gray: A General History (Anm. 29), S. 243; Friedrich Christoph Schlosser: Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung, 1. Bd. Alte Geschichte bis zum Untergang des Weströmischen Reichs. Frankfurt a.M. 1815, S. 345; Charles Rollin: Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens. Paris 1730-38, zitiert nach der Ausg. 1748, S. 295.
- 80 Damit spielt Grabbe auf die Vermutung an, dass Scipio der eigentliche Verfasser einiger Stücke des Terenz sei, vgl. Rollin: Histoire (Anm. 30), Bd. 8, S. 487-488.
- 81 Grabbe an Karl Immermann, 17. Dezember 1834 (VI, 115).
- 82 Döring: Anleitung (Anm. 51), Nr. 2/59, S. 264. Siehe auch Gemälde von Pierre-Joseph Célestin François (1791-94); Skulptur von François Rude; Gemälde von Pierre Nolasque Bergret (1822) u. a. m.
- 83 Immermann an Grabbe, 20. Februar 1835 (VI, 164).
- 84 Wolfgang Hegele: Grabbes Dramenform. München 1970, S. 233-234.
- 85 Zu Karl Heinrich Ludwig Pölitz vgl. Alfred Bergmann (Hrsg.): Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold 1975.
- 86 Siehe Anm. 79; zu den Lektüren weiterer historischer Werke: Grabbe als Benutzer (Anm. 85).
- 87 Freund: Die menschliche Geschichte (Anm. 25), S. 87.

LOTHAR EHRLICH (WEIMAR)

Napoleon oder die hundert Tage und das Verbot der *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* durch die Zensur im August 1831

In den *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* erschien am 24. August 1831 – nur wenige Monate nach dem Erstdruck von Grabbes Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage* in der Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt am Main – die Eingangsszene des fünften Aufzuges: „Abend. Ein Hotel in Brüssel. Viele große Säle, prächtig erleuchtet“. ¹ Über sein Motiv für die Aufnahme dieses Textes schrieb der Herausgeber und Redakteur des Blattes, der Jurist und Schriftsteller Friedrich Karl Adolf von Vechelde (1801-1846), Auditor am Distriktgericht in Braunschweig²:

Das neueste Drama des zu Detmold lebenden Dichters Grabbe ‚Napoleon oder die hundert Tage‘ enthält im fünften Acte eine Scene, die vielleicht für den Braunschweiger nicht ohne Interesse sein dürfte. Wir sehen dort, in einer dramatischen Dichtung zum ersten Male, den Herzog Friedrich Wilhelm auftreten, geschildert oder vielmehr angedeutet, freilich nur durch Umriss, die indeß in vieler Hinsicht die Characteristik des verewigten Fürsten ziemlich treu bezeichnen, und welche Scene daher nicht unwerth ist, in diesen Blättern mitgetheilt zu werden. ³

Die positive Darstellung des „verewigten Fürsten“ Friedrich Wilhelm Herzog von Braunschweig-Lüneburg (-Oels) (1771-1815)⁴, der am 16. Juni 1815 im Gefecht bei Quatrebras, nahe Brüssel, den Heldentod fand, „in einer dramatischen Dichtung zum ersten Male“, wurde indessen von der Braunschweigischen Regierung nicht etwa honoriert, sondern im Gegenteil zum Anlass genommen, das Periodikum am nächsten Tag zu verbieten. Im Exemplar der *Annalen* in der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover ist eine spätere Abschrift der amtlichen Verfügung des Zensors von fremder Hand an den Redakteur am Ende des Bandes eingebunden, die hier erstmals ediert wird:

In Folge eines Höchsten Rescripts vom 24 d. M ist mir der Auftrag geworden, Ihnen anzuzeigen, daß die Ihnen unterm 13ten October v. J. ertheilte Erlaubniß zur Herausgabe der *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* Höchsten Orts zurückgenommen ist, weil Sie dieselbe mehrere Male und neuerdings in No. 65 der *Annalen* gemißbraucht und dadurch den Fall selbst herbei geführt haben, für welchen sich die Regierung bei der Ertheilung der Erlaubniß zur Herausgabe Ihres gedachten Blattes die Zurücknahme derselben vorbehalten hatte. Es erfolgen daher hierbei die

mir gestern Abend und heute Mittag zur Censur eingereichten und für die Annalen bestimmten Aufsätze uncensirt zurück.

Braunschweig d 25' August 1831.

Herzog! Braunschweig, Lüneburgische Censurbehörde.

Dedekind⁵

An

den Herrn Districts gericht. Auditor

v Vechede

hieße!bst⁶

Diese Zensurmaßnahme der Regierung des Herzogtums Braunschweig-Lüneburg stellt – neben zumeist anerkennenden Besprechungen in den national führenden und meinungsbildenden Zeitschriften, darunter den *Blättern für literarische Unterhaltung* und im *Literatur-Blatt zum Morgenblatt für gebildete Stände*⁷ – eines der frühen Dokumente einer zeitgenössischen Rezeption dar, eigentlich aber der Verhinderung einer produktiven öffentlichen Auseinandersetzung mit Grabbes Geschichte, und eben eine höchst aufschlussreiche.

Die spektakulären Vorgänge um die abgedruckte Szene aus dem *Napoleon* blieben Grabbe in Detmold nicht verborgen. Am 20. Oktober 1831 schreibt er seinem Verleger Georg Ferdinand Kettembeil: „Statt den N.[apoleon] zu recensiren, druckt man Scenen daraus ab – neulich die im Vt Acte mit Braunschweig sowohl im Frankf. Unterhaltungsbl. oder Wochenblatt als in Braunschw. selbst, wo Lärm darüber entstanden. Was bedeutet das?“ (V, 358-359)⁸ Ob Grabbe auf die Frage eine Antwort erhielt und der „Lärm“ in Braunschweig von ihm weiter reflektiert wurde, ist nicht zu klären, da die Briefe Kettembeils nicht überliefert sind und andere Quellen nicht zur Verfügung stehen.

Merkwürdig am Braunschweiger „Lärm“ war, dass die monierte Szene in den *Annalen der Haupt- und Residenzstadt*, die – wie aus dem Schreiben der Behörde hervorgeht – schon „mehrere Male“ Probleme mit der Zensurbehörde hatten⁹, zunächst überhaupt durchging. Es ist anzunehmen, dass der Zensor Dedekind den ausgewählten dramatischen Text von Grabbe ursprünglich gar nicht beanstandete, als der Redakteur ihn vorgelegte, und dass erst nach dem Druck ein Verbot durch ein „Höchstes Rescript“, wahrscheinlich des Fürsten oder seiner unmittelbaren Umgebung, erfolgte. Wie dem auch sei, die fiktionale literarische Gestaltung der Ballszene in dem Brüsseler Hotel, gegensätzlich dominiert durch ihre dramatischen Hauptfiguren des Herzogs von Wellington und des Herzogs von Braunschweig vor der Entscheidungsschlacht bei Belle-Alliance (Waterloo) am 18. Juni 1815, stieß auf die entschiedene Ablehnung durch die fürstliche Regierung, die das Verbot der Zeitschrift durchsetzte.

Den Anstoß des Ärgernisses bildete freilich nicht der sprachlich und szenisch wohlwollend und eindrucksvoll vermittelte Habitus des Braunschweigischen

Herzogs, den der Autor im Unterschied zum sich vergnügenden englischen tatsächlich als den jederzeit einsatzbereiten und tapferen Feldherrn im letzten Krieg der Alliierten gegen Napoleon heroisierte. Der theatralisch pointiert erfasste Kontrast innerhalb der internationalen militärischen Koalition, der sich im Verlaufe des fünften Aufzuges (in den Schlachtbildern) zu Gunsten des letztlich den Sieg herbeiführenden preußischen Heeres weiter entfaltet, konnte der Zustimmung des Braunschweigischen Adels eigentlich sicher sein. Das Bild Friedrich Wilhelms, der in den Kämpfen während der ‚Hundert Tage‘ den Tod seines Vaters, Karl Wilhelm Ferdinand Herzog von Braunschweig-Lüneburg (1735-1806)¹⁰, der als preußischer Feldmarschall am 14. Oktober 1806 bei Jena und Auerstedt tödlich verwundet wurde und am 10. November im dänischen Ottensen bei Hamburg starb, real und symbolisch revidieren wollte, entsprach durchaus der offiziellen Erinnerungsstrategie des Braunschweigischen Fürstenhauses. Friedrich Wilhelm, der in Trauer über den Verlust des Vaters und des Landes – Braunschweig gehörte nach dem Tilsiter Frieden von 1807 bis 1813 als „Oker-Departement“ zum Königreich Westphalen – 1809 mit seinen „Schwarzen Husaren“ durch Norddeutschland zog, dann mit dem englischen König, seinem Verwandten, in Spanien und Portugal und schließlich 1815 mit der preußisch-englischen Koalition gegen Napoleon kämpfte, figurierte nicht nur im kollektiven Gedächtnis des Herzogtums als einer der zu ehrenden militärischen Helden. Er gehört in Grabbes Drama – wie in der ihm zu Grunde liegenden zeitgenössischen Geschichtsschreibung – zu den herausragenden Führern der antinapoleonischen Befreiungskriege.

Die tragische Existenz des Herzogs von Braunschweig entdeckte Grabbe bei seinen umfangreichen historischen Studien zum *Napoleon* in Adolph Henkes nationalpatriotischer *Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahre 1815. Mit dem Plane der Schlachten bei Ligny und Belle-Alliance*.¹¹ Darin eingefügt ist eine „Erinnerung an Friedrich Wilhelm, Herzog von Braunschweig“, in der sich sowohl die von Grabbe aufgegriffene Reminiszenz an den bei Auerstedt tödlich verletzten Monarchen als auch der spontane Auszug der „Legion der Schwarzen“ aus Brüssel nach dem nächtlichen „Donner der Kanonen“ Napoleons findet, wobei Anlage und Verlauf der Ballszene freilich eine dichterische Erfindung Grabbes darstellt: „Als die Botschaft von dem Einfall der Franzosen in Brüssel anlangte und der Donner der Kanonen sich hören ließ, da brach in der Nacht der Herzog auf und führte seine Braunschweiger eilig vorwärts.“¹² Er führte um die 10.000 Soldaten in das „Treffen“ bei Quatrebras, „eine Zahl, die Alles übertrifft, was größere Staaten in Rüstung und Stellung von Mannschaft geleistet haben“¹³, wie Henke hervorhebt. Nach heldenhaftem Kampf „fiel der Herzog Friedrich Wilhelm, seines Vaters und seiner großen Ahnen würdig [...]“¹⁴

Im Gegensatz zur – der historischen Quelle folgenden – Glorifizierung der dramatischen Figur des „Schwarzen Herzogs“ zum „Heldenherzog“¹⁵ gestaltet Grabbe in der Szene V, 1 des Dramas zugleich eine extrem kritische Perspektive auf die Braunschweigische höfische Gesellschaft, die er mit sprachlichem Sarkasmus geißelt, und dies im Einvernehmen mit seinem treuen Diener, dem „Schwarzen Becker“¹⁶, der sein volles Vertrauen genießt, wenn er ihn etwa fragt: „[...] hast du alle meine Papiere in Ordnung?“ (II, 425) Ausgerechnet dieser volkstümlich charakterisierten Gestalt, dem „brave[n] Kerl“, gesteht Herzog Friedrich Wilhelm:

[...] du bist mir lieber als viele der Herrn, welche mich in Braunschweig bei meiner Rückkehr mit ihren nichtssagenden Fratzen und wohlfrisierten Perücken devotest empfangen, und dennoch mit – und mit den – unter einer Decke spielen möchten. Schwarzer Becker, vernichte jedes Papier, von dem es dir nicht gut scheint, daß es an das Licht komme – die alten Korrespondenzen mit – – – , und Gott weiß, mit wem sonst noch – fort damit! 's ist alles Lumpenzeug. (II, 425)¹⁷

Und er bezieht sich auf seinen „unmündigen ältesten Jungen“ (Ebd.), seinen Sohn Friedrich August Wilhelm (1804-1873)¹⁸, der nach der Regentschaft des Prince of Wales Georg (später Georg IV., König von England und Hannover), seit 1826 als Karl II. in Braunschweig regierte, der „dann den ganzen Spuk der ausheimischen, einländischen und persönlichen Interessen erblickt, er glaubt, noch toller werden zu dürfen, als die, [...]“ (II, 426)¹⁹ Am Ende dieser satirischen Sequenz empfiehlt er seinem Diener daher, „laß dich nicht im Braunschweigischen nieder“ (Ebd.), was in der Residenz als staatsbeleidigende Provokation aufgefasst werden musste.

Während also der Herzog von Braunschweig, obwohl privilegierter Gast des Balles, nicht im Zentrum des festlichen Geschehens steht, sondern lediglich am Rande platziert ist und die Tänze der englischen Offiziere und der Damen mit besorgter Distanz verfolgt und zugleich über die sozialen, politischen und militärischen Ereignisse nachdenkt, dringt das anfangs noch ferne Kriegsgeschehen immer nachdrücklicher in den dramatischen Raum ein. Die akustischen Signale nimmt zunächst aber allein Friedrich Wilhelm wahr, der sich erinnert: „Es sind die Klänge unter denen mein Vater fiel!“ (II, 428) Dadurch wird die familiäre Verbindung zwischen Napoleons Sieg über das preußische Heer zu Beginn seiner europäischen Eroberungszüge und seiner Niederlage im letzten Krieg 1815 assoziiert, der in den Schlachten bei Ligny und Belle-Alliance, die Grabbe in den folgenden Szenen des fünften Aufzugs in einem episch angelegten Panorama monumental widerspiegelt, auf seinen triumphalen historischen Höhe- und Endpunkt gelangt: „Ein schlechter Sohn, der sie [die Klänge] hört und verbeißt, statt rachedurstend ihnen entgegenzustürzen.“ (Ebd.)

Die Ballszene wird abgeschlossen, als das „Volk auf der Straße“ die überraschend bedrohlich anrückenden Napoleonischen Truppen ankündigt: „Der Feind! der Feind! er kommt! er kommt!“ (II, 429) Zuvor sind Friedrich Wilhelm und sein Corps bereits mit der „Alarmmusik der Braunschweiger“ (Ebd.) ins Feld gezogen. Dieser von Grabbe beispielhaft gestaltete militärische Impetus hätte dem Braunschweigischen Hof sicher gefallen können, wenn er nicht sogleich durch die satirische Kritik am politischen und ethischen Verhalten seiner „nichtssagenden Fratzen und wohlfrisierten Perücken“ konterkariert worden wäre. Daher bot der Abdruck dieses wegen des europageschichtlichen Bezugs auf das Herzogtum ausgewählten dramatischen Textes aus *Napoleon oder die hundert Tage* für die Regierung des kleinen deutschen Staates einen Anlass, das weitere Erscheinen der *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* zu verbieten – und das ausgerechnet in jener Stadt, in der Grabbe, ausgestattet mit einem Empfehlungsschreiben von Ludwig Tieck, im August 1823 vergeblich versucht hatte, vom Direktor des Nationaltheaters Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831)²⁰ als Schauspieler oder Autor ein Engagement zu erhalten.²¹

Die Publikation der Szene aus *Napoleon oder die hundert Tage* und das daraufhin erfolgte Verbot der *Annalen* am 25. August 1831 beendeten die Kontroverse um Grabbes Werk im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg jedoch keineswegs. Am 13. und 15. Dezember dieses Jahres erschien in der von Eduard Brinkmeier (1811-1897), einem Privatgelehrten der Residenzstadt²², redigierten *Mitternachtzeitung für gebildete Stände*²³ eine politisch opportune Besprechung des Geschichtsdramas durch einen anonymen Autor, der auch die wahrgenommene gesellschaftskritische, antihöfische Tendenz der in den *Annalen* abgedruckten Szene attackierte und sie absichtsvoll sogar auf die Darstellung des Herzogs erweiterte. Gerade jener volkstümliche Charakterzug Friedrich Wilhelms, den Grabbe als einen positiven würdigend nachzeichnete, sein Umgang mit dem Diener Becker, der „zu einer Art vertrauten Gesellschafter umgeschaffen“ sei, ist für den Berichterstatter ein Grund, um – gegen die Intention des Dramatikers gerichtet, der den Braunschweiger aus der Reihe der genannten großen Feldherren eben nicht ausgeschlossen hat – festzustellen: „Blücher und Wellington [dieser in der Szene V, 1 gerade nicht] sind die einzigen an denen die poetische Abgötterei etwas Gutes lässt.“²⁴ Für den Journalisten, der im übrigen Grabbes innovative ideelle und ästhetische Leistung nicht zu erkennen vermag, bleibt die heroische Gestaltung des Herzogs unvollkommen, denn er sei – in lokal motivierter Überschätzung überzogen ausgedrückt – ein „Held, welcher zu einer Zeit, wo Alles vor dem Weltyrannen kroch, der Einzige war, dessen hochherziges Beispiel, teutschen Rittersinn und Muth zu erwecken geeignet war, und dem schon deshalb Teutschland einen unvergänglichen Eichenkranz

weiht.²⁵ Der angemahnte patriotische Verweis auf die Aktionen des Herzogs in Europa zwischen 1807 und 1815 mag zwar aus der dynastischen Perspektive Braunschweigs verständlich sein, Grabbe hingegen wollte ihn in der Brüsseler Ballszene biographisch jedoch nicht erinnern und akzentuierte vielmehr dessen ausgeprägten Kampfswillen vor der Entscheidungsschlacht bei Belle-Alliance.

Im Fürstentum Braunschweig-Lüneburg, wo im September 1830 ein vom Bürgertum und vom Volk geführter, von Teilen des Adels unterstützter Aufstand gegen den seit 1826 willkürlich und politisch unklug regierenden Herzog Friedrich August Wilhelm (als Karl II.) stattgefunden und die Machtübernahme durch dessen Bruder Wilhelm (1806-1884)²⁶ zur Folge hatte²⁷, gab es also zwischen August und Dezember 1831 zwei signifikante mediale Resonanzen auf Grabbes Geschichtsdrama *Napoleon oder die hundert Tage*, die auf unterschiedliche Weise belegen, dass die Impulse der französischen Juli-Revolution von 1830 zwar die feudalen Machtverhältnisse erschütterten, aber nur allmählich eine Liberalisierung in Politik und Kultur, z. B. im Hinblick auf die Pressefreiheit, einleiteten. Während auch unter dem neuen Monarchen einerseits die *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* wegen der Veröffentlichung einer Szene aus Grabbes Stück durch die Zensurbehörde verboten wurden, erschien andererseits in der *Mitternachtzeitung für gebildete Stände* eine Besprechung, die vom Adelstandpunkt den satirisch zugespitzten gesellschaftskritischen Gehalt des Dramas im Ganzen als oppositionell ablehnte und dadurch ein Verständnis für die aktuelle Brisanz der thematisierten dramatischen Konflikte ausschloss. Insofern scheint die politisch und sozial motivierte Polemik gegen Grabbes kritischen Realismus und die Aburteilung seines Theaterstückes die Voraussetzung dafür gewesen sein, dass der Text die Zensur passieren und erscheinen konnte. Dass *Napoleon oder die hundert Tage* unter den obwaltenden gesellschaftlichen Verhältnissen der zu Ende gehenden, aber noch nicht überwundenen Restaurationsepoche, in der sich politisch und kulturell nur allmählich vormärzliche Tendenzen durchsetzten²⁸, keine Chance hatte, auf einer deutschen Bühne – auch nicht im Herzoglichen Hoftheater in Braunschweig – aufgeführt zu werden, dürfte evident sein.

Anmerkungen

- 1 *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig*, Nr. 65 vom 24. August 1831, S. 291-293. Die Wiedergabe des Textes ist geringfügig um zwei Passagen gekürzt. Nachdem der Herzog von Braunschweig die Szene verlassen hat, fehlen: II, 430, Z. 25-41; 431, Z. 1-34. – Die nach dem erfolgreichen Aufstand gegen Herzog Karl II. im September 1830 (Vgl. Anm. 26) von seinem liberaleren Nachfolger

- Herzog Wilhelm (Vgl. Anm. 25) erlaubte, seit dem 16. Oktober zweimal wöchentlich erscheinende historische Zeitschrift ist heutzutage selten nachzuweisen. Mir lag ein Exemplar der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover (mit Stempel: Bibliotheca Regia Hannoverana), C 215, vor. Dr. Heinz Härtl, Weimar, machte mich auf den Abdruck des Textes von Grabbe in diesem Periodikum aufmerksam, wofür ich ihm herzlich danke.
- 2 Vgl. Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 19. und 20. Jahrhundert. Im Auftrag der Braunschweigischen Landschaft e.V. hrsg. von Horst-Rüdiger Jarck und Günter Scheel. Hannover 1996, S. 623-624.
 - 3 Annalen (Anm. 1), S. 291. Alfred Bergmann bietet in der historisch-kritische Ausgabe immerhin diesen Text – sowie weitere – unter „Nachdrucke“ des Dramas (II, 617-618), ohne allerdings auf den Kontext der Publikation und speziell auf das Verbot der Zeitung durch die Zensurbehörde einzugehen. Vgl. dazu Ernst-Hermann Grefe: Gefährdung monarchistischer Autorität im Zeitalter der Restauration. Der braunschweigische Umsturz von 1830 und die zeitgenössische Publizistik (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte, 27). Braunschweig 1987, S. 103.
 - 4 Vgl. Braunschweigisches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 92. Zur Politik der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg in dieser Periode vgl. generell: Die braunschweigische Landesgeschichte. Jahrtausendrückblick einer Region. Hrsg. von Horst-Rüdiger Jarck und Gerhard Schildt. Braunschweig 2000, bes. „Die Franzosenzeit“ (1806-1815), S. 691-712.
 - 5 Es handelt sich um Julius Levin Ulrich Dedekind (1795-1872), zu dieser Zeit Professor am Collegium Carolinum in Braunschweig (Freundliche Auskunft von Dr. Norman Pingel, Niedersächsisches Staatsarchiv, Standort Wolfenbüttel, vom 6. April 2017). Vgl. Grefe: Gefährdung monarchistischer Autorität (Anm. 3), S. 181, Anm. 182, sowie Braunschweigisches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 136, wo Dedekinds Tätigkeit als Zensor jedoch nicht erwähnt wird.
 - 6 Annalen (Anm. 1), nach S. 293.
 - 7 Vgl. Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Alfred Bergmann. Detmold 1961, Bd. 3, S. 104-161.
 - 8 In seinen Anmerkungen vermochte Alfred Bergmann den Braunschweiger „Lärm“ nicht aufzuklären (Vgl. V, 656-667). Bei dem anderen Blatt handelt es sich um die „Wöchentlichen Unterhaltungen“ („Extra-Beilage zum Frankfurter Journal“), in denen die Brüsseler Szene am 9. Oktober 1831 erschien.
 - 9 Im Rahmen dieser Studie kann die Zeitschrift, die vor allem über Ereignisse aus Geschichte und Gegenwart des Fürstentums Braunschweig-Lüneburg, vereinzelt über Kultur, Literatur, Theater und Biographisches, berichtete, im Hinblick auf ihre Wirkung im Spannungsfeld von Pressefreiheit und Zensur nicht verortet werden. Vgl. dazu einzelne Hinweise bei Grefe: Gefährdung monarchischer Autorität (Anm. 3), S. 102-103. Obwohl sich eine „grundsätzlich regierungsfeindliche Tendenz des Herausgebers und seines Blattes“ nicht feststellen lässt, dürften dennoch einige Texte „für die Regierung eine unerträgliche Herausforderung“ (S. 103) dargestellt haben,

- was letztlich zum Verbot führte. Erstaunlich ist, dass Vechelde einmal sogar mit souveräner Ironie folgende Formulierung einrücken ließ: „Von der Zensur gestrichen. [...] +) Wird noch oft vorkommen. Anmerk. d. Setzers.“ *Annalen* (Anm. 1), Nr. 3 und 4 vom 20. Oktober 1830, S. 16. Unter dem 17. Mai 1831 steht in der „Chronik des Tages“, die eine Auseinandersetzung zwischen Bürgertum und Adel im Herzogtum aus dem Jahre 1374 erinnert, als erster Satz: „Sieg der Democratie über die Aristocratie zu Braunschweig“ (Nr. 39 vom 17. Mai 1831, S. 167).
- 10 Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 93.
 - 11 [Adolph Christian Heinrich Henke:] Darstellung des Feldzuges der Verbündeten gegen Napoleon Bonaparte im Jahre 1815. Mit dem Plane der Schlachten bei Ligny und Belle-Alliance. Erlangen 1816. Der Dichter entlieh diesen Band bereits am 21. Dezember 1825. Alfred Bergmann: Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold 1965, Nr. 324, S. 183. Zu Grabbes umfassenden geschichtlichen Studien siehe Alfred Bergmann: Quellen des Grabbeschen „Napoleon“. Detmold 1969. Bergmann konzentriert sich auf die Ermittlung von Anregungen durch Napoleons „Unternehmungen“ in Paris vor 1815 (S. 50-54); den Herzog von Braunschweig erwähnt er beim „Treffen“ von Quatrebras nicht. *Napoleon oder die hundert Tage* entstand zwischen Dezember 1829 und Februar 1831.
 - 12 Henke: Darstellung des Feldzuges (Anm. 11), S. 299-302, hier S. 301. Die *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* erinnerten in der Ausgabe vom 15. Juni 1831 (also exakt am Jahrestag) an den Abend vor der Schlacht bei Quatrebras: Demnach erhielt der Herzog um 10 Uhr den Befehl, sich am nächsten Morgen mit seinem Corps dem französischen Heer zu stellen. Er fertigte die Ordres für seine Truppen an und nahm dann am Ball beim Herzog von Richmond teil: „Nachdem der Fürst Alles selbst unterzeichnet, fuhr er nach dem Ball, nicht sowohl des Vergnügens wegen, als um sich über die wirkliche Lage der Dinge zu unterrichten.“ *Annalen* (Anm. 1), Nr. 45, S. 207-208, hier S. 207.
 - 13 Henke: Darstellung des Feldzuges (Anm. 10), S. 301.
 - 14 Ebd. Das „Gefecht“ bei Quatrebras am 16. Juni 1815 auf S. 296-299.
 - 15 Vgl. Helmut Trunz: Die Beverns. Geschichte einer Fürstenfamilie. Hameln 2007, S. 119-122.
 - 16 Die Annahme, dass „der im Braunschweigischen wohlbekannte Becker“, so in einer Rezension in der *Mitternachtzeitung für gebildete Stände* vom 15. Dezember 1831 behauptet – vgl. Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik (Anm. 7), S. 144 –, tatsächlich eine historische Gestalt sei, vermochte Alfred Bergmann mit einer Recherche in Braunschweiger Archiven nicht zu verifizieren (Siehe II, 752).
 - 17 Im der historisch-kritischen Ausgabe zu Grunde liegenden, von Grabbe eigenhändig korrigierten originalen Druckmanuskript finden sich ursprünglich noch schärfere gesellschaftskritische Formulierungen, z. B. „alle die Herren“ statt „viele der Herrn“; bei denen, „die unter der Decke spielen möchten“, werden namentlich die diplomatisch agierenden Staaten „Hannover, Preußen“ sowie verschiedene „Stände“ genannt; bei „die alten Korrespondenzen mit – – –“ steht für die Gedankenstriche erst „mit Oesterreich, mit England, mit den ehemals westfälischen Offizieren mit

- einigen meiner Untertanen.“ (II, 695) Auch hier spielt Grabbe auf die divergierenden politischen Bestrebungen der deutschen Staatsmächte an. Weitere frühere und dann gestrichene Texte: II, 696-697. Diese – und andere – Passagen sind literarische Dokumente einer Selbstzensur des Autors, die im Briefwechsel mit seinem Verleger Kettembeil eine Rolle spielt. Eine systematische Untersuchung des Themas „Grabbe und die Zensur“ ist immer noch ein Desiderat der Forschung.
- 18 Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 92-93. Friedrich August Wilhelm wird als „Diamantenherzog“ bezeichnet, weil er es nach seiner Vertreibung aus Braunschweig durch Spekulationen zu einem beträchtlichen Juwelenvermögen brachte. Vgl. Trunz: Beverns (Anm. 15), S. 133-134.
- 19 Die verkehrten Präfixe bei „ausheimischen“ und „einländischen“ finden sich in den handschriftlichen Lesarten und im Erstdruck und sind daher kein Versehen, sondern bewusster Gestaltungswille.
- 20 Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 323-324.
- 21 Vgl. Ludwig Tieck an August Klingemann, Dresden, 24. Juni 1823. Klingemann antwortete Tieck, Braunschweig, 8. September 1823: „Ich habe mich bemüht dem jungen Manne nach Kräften nützlich zu sein, obgleich es mir zunächst für die Bühne selbst mit ihm nicht hat passen wollen. [...] Als Dichter ist mir Herr Grabbe merkwürdiger gewesen; es ist viel Eigenthümlichkeit und Phantasie in seinen Werken, doch aber verkehrt auch hier ein heimlicher böser Geist oft recht tückisch und zerstört nicht selten eben das Schönste und Zarteste in der Blüthe. [...] Hier konnte ich ihn nicht ohne Nachtheil auftreten lassen, da es ihm an aller äußern Haltung mangelt.“ Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Hrsg. von Alfred Bergmann. Stuttgart 1968, S. 44 bzw. S. 49. Spätere Äußerungen Klingemanns über Grabbes seit 1827 gedruckt vorliegende Werke sind nicht überliefert. – Zur Zeit des Verbots der *Annalen der Haupt- und Residenzstadt Braunschweig* lebte Klingemann nicht mehr, er war – 1829 von Herzog Karl II. seines Amtes als Generaldirektor des Herzoglichen Hoftheaters enthoben, von seinem Nachfolger Herzog Wilhelm nach dem Umsturz im September 1830 wieder eingesetzt – am 25. Januar 1831 verstorben. Vgl. Braunschweigische Landesgeschichte (Anm. 4), S. 860-863. – Grabbe verkehrte 1823 in Braunschweig mit seinem Berliner Studienfreund Karl Köchy (1799-1880), der dort inzwischen als Advokat und Schriftsteller lebte. Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 333. Köchy, der sich als „Mittelsperson“ anbot, hatte am 24. Juli 1823 an Grabbe geschrieben: „Ich glaube wohl, dass im Ablauf dieses Jahres hier bei der Bühne mehrere Stellen vakant werden, eine Empfehlung Tiecks würde Sie sogleich in Engagement und anständiges Gehalt bringen. Was wollen Sie thun? Soll ich mit Klingemann aufs neue verhandeln?“ (V, 87) Vgl. dazu Grabbe an Tieck, Detmold, 29. August 1823 (V, 91-92).
- 22 Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 100-101.
- 23 X – y: [Napoleon oder die hundert Tage]. In: Mitternachtzeitung für gebildete Stände. Braunschweig und Leipzig 6 (1831), Nr. 198 und 199, S. 790-91 und 795. Zit. nach: Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik (Anm. 7), S. 142-145. Welcher Autor sich hinter dem Signum verbirgt, ist nicht zu ermitteln.

24 Ebd., S. 144.

25 Ebd.

26 Wilhelm Herzog von Braunschweig-Lüneburg (-Oels) regierte offiziell erst seit dem 20. April 1831. Vgl. Braunschweigesches Biographisches Lexikon (Anm. 2), S. 95-96.

27 Vgl. Grefe: Gefährdung monarchistischer Autorität (Anm. 3), S. 61-77; Braunschweigische Landesgeschichte (Anm. 4), S. 753-772. Den Höhepunkt stellten Erstürmung, Brand und Plünderung des Welfenschlosses am 7./8. September 1830 dar. Karl II. floh daraufhin aus dem Land.

28 Ebd., S. 772-777. Am 12. Oktober 1832 wurde eine liberale Verfassung für das Fürstentum beschlossen.

HANS HERMANN JANSEN

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung –
Oper von Detlev Glanert am Stadttheater Fürth

Roots – gewagte Verbindungen

Vom legendären Song der Rolling Stones *Sympathy for the devil* aus dem Jahre 1968 kennen manche Literaturfreunde eine direkte Verbindung zu Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*, und obwohl die Konstruktion etwas gewagt erscheinen mag, gibt es von hier durchaus eine Brücke zu Christian Dietrich Grabbes 1822 entstandener Komödie *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. Dieses frühreife und vorlaute Meisterstück hat ein nahezu Volljähriger in seiner Freizeit niedergekritzelt, und in seiner jugendlichen Revolte rechnet es u. a. mit Goethes *Faust* und seinem personifizierten Teufel als Mephistopheles ab. Bei Grabbe und den Rolling Stones ist der Teufel der Bessere unter den Schlechten, schließlich wagt er auszudrücken, was ist. Wollte man diese Gedankengänge fortführen, so steckt der Teufel im Detail, besonders, wenn es um eine vergleichende literaturwissenschaftliche Forschung zum Sujet des Teufels in der europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts gehen soll.

Sympathie mit dem Teufel zeigt auf jeden Fall Detlev Glanert mit einer seiner großen Opern im Libretto von Jörg W. Gronius, die 2001 in Halle uraufgeführt wurde und inzwischen mehr als zehn bemerkenswerte Inszenierungen in der gesamten Bundesrepublik aufweisen kann. Diese Oper teuflischen Inhalts wurde nun im Frühjahr des Jahres 2018 in Fürth in einer Koproduktion von Stadttheater und Hochschule für Musik Nürnberg mit insgesamt 5 Aufführungen zu neuem Leben erweckt: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, und wie immer frei nach Christian Dietrich Grabbe.

Die Vorlage – das Sujet

Glanert verarbeitet gern Stoffe der Weltliteratur, und das macht diesen zeitgenössischen Komponisten zu einem vielschichtigen Kulturspeicher. Ebenso Grabbe, indem er Goethe aufs Korn nimmt, wenn aus Werther ein Mollfels wird oder aus Faust ein schmieriger Schulmeister oder Margarete zu einem Gottliebchen mutiert. Grabbes Vorlage für die komische Oper bietet immer genügend Anarchie im Stile der Commedia dell'Arte. *Scherz Satire ...* ist in der opernhafte Adaption ein gelungenes Libretto des Absurden und hätte es auch nicht

nur zum Dauerbrenner des Laien-Literaturtheaters verdient, es müsste über das Schultheater hinaus zu einem Klassiker der Bühnen werden. Doch: Kommt Zeit, kommt Grabbe! Glanert komponiert in seiner Grabbe-Oper einen wagnerischen Rausch in Klängen und Wellen. Farben, Motive und Rhythmen sind in einen üppigen Orchesterklang mit vollendeter Hand hingeworfen, ein echter ‚Baselitz‘ in Tönen. Glanerts Musiksprache ist zugleich eine Herausforderung für Geist und Ohr. Wer den Anschluss an die moderne Musik verloren hat, ist in diesen opernhafte Verdichtungen ziemlich verloren. Und während sich also im Spielplan der Theater tendenziell ein Verständnisverlust für moderne Musik durch ein Übergewicht an populären Klängen einschleicht, müssen hochkarätige Produkte wie Glanerts Werke immer neu bangen, in ihrer beziehungsreichen Komposition allgemein verstanden zu werden, denn die Kontinuität des Verständnisses kann längst nicht mehr vorausgesetzt werden.

Eine Chance allerdings bietet das Komische gerade im Umgang mit dem Teufischen: Es erhöht die Aufmerksamkeit und Akzeptanz und macht die fremde Tonsprache im spielerischen Bühnenkontext leicht verdaulich. Glanert selbst bemerkt dazu im Programmheft zur Aufführung in Fürth: „Das ‚Komische‘ im heutigen Musiktheater ist eine seltene und schwierige Angelegenheit geworden: Bei Abwesenheit von linearen Erzählstrukturen lässt sich kaum mehr Ironie, und bei nicht mehr unmittelbar zu erinnernden Klängen auch kaum mehr Parodie herstellen. Doch vom Schnellen, Kurzen, von der Verzeichnung, Ver-Rückung, auch des Eigenen, lebt das Komische.“

Umso mehr ist der Ansatz der Hochschule zu loben, eine moderne komische Oper mit ganz unterschiedlichen Entwicklungsstadien der Darsteller als *opus maximum* zu einem Fest von Farben, Themen und Szenen werden zu lassen. Professionelle Hauptdarsteller, allen voran der Teufel, agierten lebendig und voller Spielwitz mit den jungen Studierenden, und im Orchestergraben zähmte GMD Johannes Guido Rumstadt (in weiteren Aufführungen dann Michael Konstantin) die sinfonische Besetzung des Hochschulorchesters.

Wie der Rektor der Nürnberger Musikhochschule, Prof. Christoph Adt, Intendant Werner Müller und Dramaturg Matthias Heilmann in den dankerfüllten Ansprachen nach der gelungenen Premiere im Foyer betonten, ist die Kooperation von Ausbildungsinstitut und Theater in alle Richtungen ein Garant für Exzellenz. Das kann nach einer solch gelungenen Premiere nur bestätigt werden, denn die Aufführung der Glanert-Oper wurde zu einem Festabend für die Hochschule, die nun zum zweiten Mal (nach 2012/13) mit einem zeitgenössischen Werk den Studierenden einen anspruchsvollen Übergang ins zeitgemäße Berufsleben bereitet.

Die vielen Darsteller hatten allesamt neben der Realisierung des äußerst anspruchsvollen Notentextes besondere Aufgaben: Die Bühne verengte und



„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“

Oper von Detlev Glanert am Stadttheater Fürth. Foto: Thomas Langer

verkleinerte die Theaterwelt in einem bildhaften Diminuendo in eine komische und zuweilen äußerst schräge Ausgangslage, in der die Proportionen aus dem natürlichen Zusammenhang in eine Karikatur übersetzt wurden. Das ist kein Zufall, denn das Bühnenbild stammte von einem Karikaturisten: Peter Engel. Engel zeichnet mutig und drückt durch andere Sichtweisen viel aus – das ist halt sein Metier. Das Hyperbolische setzte sich in den Kostümen fort, Entwürfe von z. T. atemberaubender Weite, ein Größenwahn – das muss auf einer komischen Bühne durch schauspielerische Leistung erst einmal realisiert werden. Sandra Münchow wagte viel und entsprach damit der Grundidee der übertriebenen Welt, an der einzig der Teufel und seine Großmutter noch einigermaßen normal erscheinen. Im Programmheft schreibt Dramaturg Matthias Heilmann: „Die Gesellschaft braucht den Teufel gar nicht, um sich selbst zu ruinieren. Das besorgen sie schon selber. Das Böse ist unter uns. Darüber kann man nur lachen.“

Farbenrausch und Szene – dankbarer Applaus

In Fürth passte alles: Farbe, Bewegung, Bühnenbild und der ‚Drive‘ der Inszenierung. Neben schnellsten Aktionswechseln wurde auch auf die bizarre Komik des Mechanischen Wert gelegt. Das Inszenierungskonzept von Dominik Wilgenbus war facettenreich aufgebaut. Gespannt durfte man sein, wie die Ermordung der dreizehn Schneidergesellen auf die Bühne gebracht wird, eine Herausforderung für jeden Regisseur. Das gelang mit Humor in luftiger Höhe auf den Zinnen des Hauses. Die Szene wurde zu einem Kabinetstückchen an Präzision und Ausdrucksvielfalt. Bravo!

Sympathie für den Teufel konnte das Publikum entwickeln, da sich der wendige Nicolas Haradiades in der Titelrolle mit Netzstrümpfen auf nur einem hohen Damenschuh mit Lack, Leder und kahlem Kopf ganz an die RTL-Travestieformate anpasste und somit eine erheiternde Karikatur bot.

Die Wissenschaft führt Grabbe genauso wie die vermeintlichen Helden ad absurdum. Die Herren des Wissens verunglücken in ihrer Ernsthaftigkeit, Höhepunkte gab es bis zur Schlusszene. Dort liegt Grabbe ganz bei seinem Shakespeare, wenn das letzte Bild wie im *Sommernachtstraum* im dunklen Wald stattfinden darf. Das wurde in Fürth leider nur angedeutet, es gab viel Licht im vermeintlichen Dunkel. Die unheimliche Spannung entsteht im Dunkeln. Entzauberung der Romantik durch Licht und Lautstärke hatte aber hier bestimmt auch eine tiefere Bedeutung.

Dankbarer Applaus mit vielen Vorhängen galt allen Akteuren und zeigte, dass sich der Mut der Hochschule Nürnberg und des Theaters gelohnt hatten. Grabbe bleibt unverwüstlich, auch wenn in der Opernadaption durch Detlev Glanert viel an grabbeskem Wortwitz und subtiler Komik den hohen Zielen der Oper als Gesamtkunstwerk geopfert wird. Übertitel versuchten zwar, der Sprache mehr Präsenz zu geben, sie lenken aber immer ab. Grabbe ist Theater in Reinkultur, seine Werke atmen das Theater, sicher auch das Teuflische im Theater.

KATHARINA GRABBE (MÜNSTER)

Blumen-Rhetorik und Konstituierung von Öffentlichkeit

Georg Weerths *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter*
in der Zeitschrift *Gesellschaftsspiegel*

Georg Weerths *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* ist 1845 im fünften Heft der Zeitschrift *Gesellschaftsspiegel* erschienen. Der Autor hat den Text zudem – leicht überarbeitet und um den Schlussabsatz gekürzt – in seine zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Zusammenstellung *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* aufgenommen, die unterschiedliche, neu redigierte Arbeiten aus den Jahren 1843 bis 1847 über England¹ versammelt, von denen ein Teil zuvor in periodischen Medien gedruckt worden war.² Die Werkausgabe von Bruno Kaiser (Ost-Berlin 1956/57) wie auch die von Jürgen-W. Goette, Jost Hermand und Rolf Schloesser herausgegebene Werkauswahl (Köln 1975) präsentieren *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* nach dem Prinzip der ‚letzten Hand‘ im Zusammenhang der *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* in der überarbeiteten Fassung. *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter*, wie es dem zeitgenössischen Lesepublikum vorlag, wird in diesen Ausgaben nicht zugänglich, denn die Anmerkungen beider Ausgaben weisen zwar auf den gekürzten Schlussabsatz hin, weitere Änderungen zwischen Journal- und geplanter Buchfassung werden jedoch nicht vermerkt. Die editorische Entscheidung prägt die Rezeption des Textes, beziehen sich doch die meisten der zum *Blumen-Fest* vorliegenden Forschungsbeiträge auf die Werkausgabe oder die Werkauswahl und fassen *Das Blumen-Fest* als Teil oder auch „Kern des England-Buchs“³ auf.⁴ So begünstigt die Editionspraxis autor- und werkbiografisch ausgerichtete Forschungsfragen⁵ und folgt einer Prämisse, die Literatur an das Medium Buch gebunden denkt. Daraus ergeben sich Folgen etwa für die gattungstheoretische Einschätzung, denn der Kontext der Anthologie ordnet den Text über den Titel des Buchprojekts als ‚Skizze‘ ein.⁶ Diese Aufnahme in der Forschung, die den Text im Kontext der vom Autor projektierten, jedoch nicht veröffentlichten Anthologie betrachtet, nimmt *Das Blumen-Fest* nicht als den Text in den Blick, den das zeitgenössische Lesepublikum rezipiert hat. Den Erstpublikationskontext stärker beachtend rücken hingegen andere Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit und es lassen sich anders gelagerte Fragen an den Text stellen.

Der Publikationszusammenhang des Journaldrucks gibt etwa konkrete Hinweise auf Weerths Netzwerke, innerhalb derer und im Austausch mit denen sich seine schriftstellerische Tätigkeit entwickelt. Der *Gesellschaftsspiegel* ist eines von vielen Zeitschriftenprojekten des Vormärz. Er wurde von Mai 1845 bis Juli 1846 in zwölf Heften in Elberfeld herausgegeben.⁷ Neben Julius Bädecker war

als verantwortlicher Redakteur Moses Heß, frühsozialistischer Philosoph und Schriftsteller, beteiligt. Edmund Silberner stellt heraus, dass zu den Mitarbeitern des Zeitschriftenprojekts „eine Reihe bekannter deutscher Sozialisten“⁸ gehörte, darunter Heinrich Bürgers, Karl Marx, Rudolph Matthai, Hermann Püttmann und Friedrich Schnake. Zudem war Friedrich Engels beteiligt, der die ersten Hefte mitkonzipierte und Beiträge beisteuerte.⁹ Dieses Umfeld des Textes berücksichtigend, rückt weniger der Charakter des *Blumen-Festes* als literarische Skizze, sondern vielmehr sein Stellenwert im Zusammenhang der Entwicklung der Sozialreportage in den Fokus.¹⁰

Der *Gesellschaftsspiegel* erschien mit dem Untertitel *Organ zur Vertretung der besitzlosen Volksklassen und zur Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart*. Wie Patrick Eiden-Offe in seiner Untersuchung zur Erfindung des Proletariats im romantischen Antikapitalismus des Vormärz herausstellt, liegt in dieser Verbindung von ‚Vertretung‘, also Repräsentation, und ‚Beleuchtung‘, also Erforschung, der besitzlosen Klassen die „dezidiert aktivistisch-aktivierende Grundausrichtung“¹¹ des *Gesellschaftsspiegels* begründet. Eiden-Offe, dem es darum zu tun ist, zu zeigen, wie der *Gesellschaftsspiegel* an der Konstituierung eines proletarischen Klassenbewusstseins beteiligt ist, stellt heraus, dass der *Gesellschaftsspiegel* nicht nur die sozialen Verhältnisse beobachten und darstellen, sondern durch Politisierung und Aktivierung ihrer Subjekte – der Proletarier, an deren ‚Erfindung‘ Eiden-Offe die Zeitschrift beteiligt sieht – explizit in diese eingreifen möchte. Der *Gesellschaftsspiegel* wirkt nicht nur an der Herausbildung eines neuen Kollektivsubjekts der Arbeiterbewegung mit, sondern etabliert „Räume einer ‚proletarischen Öffentlichkeit‘ in Deutschland“, die Wolfgang Eßbach als das Ideal von einer „umfassenderen Kommunikationsgemeinschaft“¹² benennt. Das Zeitschriftenprojekt *Gesellschaftsspiegel* tritt also mit dem Ziel an, eine Öffentlichkeit mitzugestalten, die politisch wirksam wird.¹³ Diese Konstituierung und Aktivierung einer Öffentlichkeit geschieht bereits durch die Ansprache im Text des die Neuerscheinung ankündigenden Prospekts, der auch in der Funktion eines Editorials in die erste Heftnummer aufgenommen wurde.¹⁴ Die Adressierung lautet: „An die Leser und Mitarbeiter des Gesellschaftsspiegels“.¹⁵ Es bleibt nicht bei der Adressierung; an die Leserschaft richtet sich auch ein ganz expliziter Appell zur Beteiligung. Die Redaktionsmitglieder bitten „Jedermann“ um Mitarbeit und gehen davon aus, dass „jeder Menschenfreund sich von selbst aufgefordert fühlen wird, den ‚Gesellschaftsspiegel‘ durch geeignete Mitteilungen zu unterstützen.“¹⁶ Das Lesepublikum¹⁷ wird hier angesprochen und als aktive Öffentlichkeit vorausgesetzt. Deutlich wird in diesem Ankündigungstext zudem bereits, dass für das Erreichen des selbstgesetzten Ziels die Wahl der Darstellungsmittel entscheidend ist. Sehr genau und umfassend widmet sich das programmatische Editorial bzw. der Prospekt den im *Gesellschaftsspiegel*

vorgesehenen und geeignet erscheinenden Textformen und Schreibweisen,¹⁸ denn die projektierte Wirkmächtigkeit des neuen „Centralorgan[s]“¹⁹ ist offensichtlich von den gestalterischen Mitteln und der konkreten sprachlichen Umsetzung abhängig:

Um die Mittel aufzufinden und anzuwenden, welche die vielfach verzweigten und obendrein noch künstlich verhüllten Umstände unseres socialen Lebens gründlich und nachhaltig beseitigen sollen, ist es vor allen Dingen nöthig, diese Umstände selbst kennen zu lernen. Der „Gesellschaftsspiegel“ wird daher alle Krankheiten des gesellschaftlichen Körpers vor sein Forum ziehen; er wird allgemeine Schilderungen, Monographien, statistische Notizen und einzelne charakteristische Fälle veröffentlichen, welche geeignet sind, die socialen Verhältnisse aller Klassen in ihr rechtes Licht zu stellen und den zur Abhülfe gesellschaftlicher Uebel sich bildenden Vereinen an die Hand zu geben; er wird sich durchaus auf den Boden der Thatsachen stellen, nur Thatsachen und das unmittelbar auf Thatsachen beruhende Raisonement bringen – ein Raisonement, dessen Schlußfolgerungen selbst wieder evidente Thatsachen sind.²⁰

Benannt werden die Textsorten und Schreibweisen, die das mit aufklärerischer Metaphorik angekündigte Vorhaben des Offenlegens, Beleuchtens und Aufdeckens unterstützen sollen. Neben „Schilderungen, statistische[n] Angaben, einzelne[n] schlagende[n] Facta“²¹ möchte die Redaktion auch Literarisches aufnehmen:

Der „Gesellschaftsspiegel“ [...] wird sich in seiner Darstellung nicht allein auf statistische Notizen und wirkliche Historien aus dem Leben beschränken, er wird auch Dichtungen in Prosa und in Versen, aber nur solchen, die das Leben getreu schildern, seine Spalten öffnen. Schilderungen *n a c h* dem Leben werden ihm nicht minder willkommen sein, als Schilderungen *a u s* dem Leben.²²

Als eine solche Dichtung in Prosa, die zwischen dem dokumentarisch-realistischen Anspruch einer Schilderung aus dem Leben und der Gestaltung nach dem Leben changiert, kann Weerths Beitrag im ersten Heft des *Gesellschaftsspiegels*, *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter*, angesehen werden. Dass Weerth als Autor und Journalist die Maxime der *Gesellschaftsspiegel*-Redaktion teilt, lässt sich auch in seinen Briefen nachvollziehen, etwa wenn er 1843 an seine Mutter, Wilhelmine Weerth, schreibt: „Was ich über meine Reise [...] mitteilte (in der Zeitung), ist doch so ziemlich alles wahr, da ich mich stets an Wahrheit und Einfachheit halte. Es versteht sich, daß man hin und wieder ausschmücken muß.“²³

Mit Weerths *Blumen-Fest* lässt sich, so soll im Folgenden gezeigt werden, dieses Verhältnis von dokumentarischem Anspruch und literarischer Ausschmückung und damit zusammenhängend das Verhältnis des Ästhetischen zum Politischen

in den Blick nehmen. In der Analyse von Weerths Skizze/Reportage soll im Weiteren gefragt werden, ob sich die Beobachtung, dass der *Gesellschaftsspiegel* als Zeitschriftenprojekt an der Konstituierung einer neuen Öffentlichkeit beteiligt ist, auf das darin erschienene *Blumen-Fest der englischen Arbeiter* übertragen lässt. Dabei wird zu untersuchen sein, wie sich dies – wie es das Editorial nahelegt – anhand konkreter Textstrategien zeigen lässt: Welche Verfahren sind es, mittels derer sich der Text an einer solchen Konstituierung von Öffentlichkeit beteiligt?

Adressierung, Aktivierung

Der aktivierende Gestus, der das Editorial des ersten Hefts des *Gesellschaftsspiegels* prägt, lässt sich auch für das darin erschienene *Blumen-Fest der englischen Arbeiter* konstatieren. So ist bereits der Anfang durch allerlei Aktion gekennzeichnet:

Die alte Thurmglöcke rief eben mit vernehmlicher Stimme, daß es acht Uhr sei, und die sinkende Sonne setzte hinzu: „Acht Uhr abends“ – da klopfte es recht tüchtig an meine Tür und herein trat Freund Jackson.²⁴

Dieser Textanfang ist auffallend lebendig gestaltet: Die Personifikation von Glocke und Sonne stattet sie mit Eigenleben und Stimme aus; der Text beginnt mit deutlichen akustischen und optischen Signalen (Glockengeläut, Sonnenlicht, tüchtiges Türklopfen) und dem an die dramatische Gattung erinnernden Auftritt der Figur Jackson.²⁵ Jackson, der hier die Textbühne betritt, wird dann der solchermaßen als Publikum eingesetzten Leserschaft vor Augen gestellt:

Ein stattlicher Mann; etwa vierzig oder fünf und vierzig Jahre alt. Er trug ungeheuer große Schuhe, mit Nägeln beschlagen, die Sohle einen Zoll dick. Ferner weiße baumwollene Strümpfe, die bis an's Knie reichten und sich dort in einer braunen Manchestert Hose verliefen. Die grüne Weste stand ihm vortrefflich, noch besser aber der schon etwas abgetragene schwarze Frak, mit einer rothen Tulpe im Knopfloch. (BF 180)

Die Blume im Knopfloch weist bereits auf das Ereignis des Blumenfestes voraus, das den zentralen Gegenstand des Textes darstellt. Dass es sich um eine rote Tulpe handelt, ist dabei sicherlich kein Zufall, sondern lässt sich als farbmotivisches Zeichen verstehen.²⁶ Jackson tritt auf, um das erzählende Ich des Textes sowie das Lesepublikum mitzunehmen: „Trinkt Ihr gerne Punsch?‘ fragte er mich; und ‚liebt Ihr die Blumen?‘ und; ‚wollt Ihr mit in die alte Hammelsschulter gehen?‘“ (Ebd.) Dass diese Einladung, die an den Erzähler adressiert ist, sich zugleich an das Lesepublikum richtet, zeigt sich durch die Wiederholung der

Anredeform wenige Zeilen weiter: „Um acht Uhr abends auf den Gassen – in einer Fabrikstadt! da könnt Ihr vielerlei sehen.“ (BF 181) Die Einladung in der dreifachen Frage ist in Anführungszeichen gesetzt und damit als direkte Rede Jacksons gekennzeichnet, in der er sich an das Ich des Textes wendet („fragte er mich“). Das ‚Ihr‘ wird wieder aufgenommen, jedoch ohne Anführungszeichen verwendet, so dass es unmittelbar die Leser adressiert. Für diese Lektüre der Passage ist es wichtig, die Journalfassung heranzuziehen. In der für die Buchausgabe überarbeiteten Fassung des *Blumen-Fests*, die sowohl die Werkausgabe von Kaiser als auch die Werkauswahl von Goethe, Hermand und Schloesser für die Edition des Textes zugrunde legen, fehlt diese Wiederaufnahme der Anredeform: Die Formulierung wurde in ein allgemeineres „Da kann man vielerlei sehen“²⁷ verändert. Eine ähnliche Veränderung findet sich zwei Sätze weiter: Im *Gesellschaftsspiegel* werden die Leserinnen und Leser direkt aufgefordert, die abendliche Szenerie der Industriestadt nach Fabrikschluss zu imaginieren:

Rechts und links öffnen sich die großen Thüren der Magazine, der Werkstätten, der Fabriken und in einem Augenblick sind die sonst so stillen Straßen voll von heimkehrenden Arbeitern. Denkt Euch aber keine lustige Menge [...]. (BF 180)

Für die Buchfassung wurde auch hier der Adressat in ein allgemeineres und unpersönlicheres ‚man‘ geändert: „Man denke sich aber keine lustige Menge [...]“²⁸ Im Rahmen einer Fragestellung, die sich für die Beteiligung des *Blumen-Fests* am Projekt der Herausbildung einer neuen Öffentlichkeit interessiert, ist also zu bemerken, dass die Journalfassung sehr viel stärker als die Buchfassung eine Adressierungsstrategie zeigt, die das Lesepublikum direkt anspricht und es somit an das, um was es dem Text zu tun ist, heranholt.

Teilnehmende Beobachtung mit allen Sinnen

Wozu wird das also auf diese Weise aufgeforderte und in der Rezeption angeleitete Publikum des Textes eingeladen? Jackson nimmt das Ich und die Leserschaft mit zu dem titelgebenden Blumenfest, einem Wettbewerb von Blumenzüchtern aus der Arbeiterklasse mit anschließendem Fest.²⁹ Der Modus, in dem das Fest präsentiert wird, lässt sich als teilnehmende Beobachtung beschreiben.³⁰ Die teilnehmende Beobachtung als sozialwissenschaftliche Methode sieht vor, dass zur Erforschung sozialer Zusammenhänge eine Interaktion und persönliche Teilnahme an den zu erforschenden Konstellationen und Situationen erfolgt.³¹ Das Vorgehen des erzählenden Ichs des Textes lässt sich in diesem Sinn als teilnehmende Beobachtung charakterisieren: Der Erzähler folgt Jackson zu dem

Fest, wird zum Mitfeiernden und in diesem Sinn zum Teilnehmenden, bleibt jedoch in der nötigen Distanz, um seine Beobachtungen – in Form der Reportage/Skizze – berichten zu können.³² Entscheidend ist, dass auch das Lesepublikum des Textes die Blickposition des teilnehmenden Beobachters einnimmt und es auf diese Weise ebenfalls beim Blumenfest dabei ist. Zunächst erfolgt jedoch der bereits angesprochene Rundgang durch die Stadt, durch den und währenddessen das Lesepublikum in die Beobachterposition aufgenommen wird. Neben den schon beschriebenen Anreden gibt es weitere Strategien, durch die die Leserin und der Leser in die erzählte Welt ‚hereingeholt‘ werden. Dazu gehört insbesondere im ersten Teil des Textes eine ausgeprägt sinnliche Dimension. Der Text arbeitet mit eindrücklichen visuellen, akustischen und olfaktorischen Aspekten, die die solchermaßen beschriebenen Dinge vor Augen stellen bzw. quasi ins Ohr bzw. in die Nase dringen lassen.³³ So finden sich etwa die vielen Reize wiedergegeben, die den Menschen, die nach Schichtende die Fabrik verlassen, begegnen. Dabei ist es kein Zufall, dass gerade die Schaufenster der städtischen Geschäfte zum Ort des sinnlichen Erlebens werden:

Vielleicht werfen sie einen Blick auf die Pracht der Kaufläden, in denen eben beim Glanz von tausend Lichtern alle Wunder der Industrie zu schimmern anfangen. O, die prächtigen Tücher! die feinen Spitzen, die schweren Atlasstoffe! Wie das flimmert und blitzt! Und dort die goldenen Uhren, die silbernen Schüsseln, und die weichen Sessel – und drei Schritte weiter: wie es dort dampft und duftet! (BF 181)

Indem diese sinnlichen Reize mitgeteilt werden, wird die Leserschaft an das Erleben der Menschen auf ihrem Nachhauseweg herangeholt. Es sind die spezifischen „Zeigegesten und Zeigepraktiken“³⁴ des Schaufensters, die der Text hier für die Beschreibung von Luxus und Opulenz nutzt und sie so zu einem sinnlichen Erlebnis werden lässt.³⁵ Der luxuriöse Überfluss wird rhetorisch durch die Auflistung und den Einsatz von Interpunktion für Unterbrechungen und Exklamationen evoziert.³⁶ In dieser Beschreibung teilt das Lesepublikum über die Fokalisierung die Blickposition der Arbeiter und schaut gemeinsam mit diesen auf die Waren. Hier ließe sich nun einwenden, dass das Lesen eines Textes ein sinnliches Erleben nicht möglich macht und das Lesepublikum trotz aller sinnlichen Darstellung davon abgetrennt bleiben muss. – Der Text zielt jedoch gerade auf diese Entzugsfigur ab: Die Reize werden ausgestellt³⁷ und die sinnliche Dimension angesprochen, der Konsum der Dinge, von denen der Reiz ausgeht, bleibt hingegen verwehrt:

O schmackhafte Welt! O, du zerlumpter, hungriger Arbeiter! – Rasch schreitest du vorüber. Die seidnen Tücher wehen – nur nicht für Dich! Die Schüsseln blitzen – nur nicht für Dich! Und Tücher und Schüsseln hast Du doch selbst geschaffen [...]. (BF 181)

Das Schaufenster erweist sich als „klassendifferenzierend“;³⁸ die Arbeiter, die die Waren gefertigt haben, sind vom Konsum derselben ausgeschlossen. Das Lesepublikum ist hier in dem Sinn teilnehmender Beobachter, als es an der Erfahrung des grundlegenden Entzugs dessen, von dem der sinnliche Reiz ausgeht, teilnimmt. Über die spezifische Adressierungsstrategie führt der Text seine Arbeiterfiguren und das Lesepublikum zusammen, denn die Anrede in der zweiten Person Singular spricht den Leser als einen der Arbeiter an („O, du zerlumpeter, hungriger Arbeiter!“).

Prospektion: das politische Potential der proletarischen Öffentlichkeit

Die Schilderung des Gangs durch die Stadt findet ihren Abschluss in einer Situation, die prospektiv das politische Potential einer proletarischen Öffentlichkeit vorführt. Der „Zug der Vorübergehenden“ (BF 181), dem der Erzähler und Jackson folgen, kommt an einer Straßenecke zum Stehen und bildet einen „dichten Haufen“:

Aller Augen richten sich nach einem Anschlag-Zettel, der von der Wand des nächsten Gebäudes herunterhängt. Es wird sehr still in dem ganzen Kreise. Da, mit einem Male entsteht ein Murmeln. Der größte Theil der Arbeiter kann nicht lesen, – die Gelehrteren theilen ihren Kameraden daher den Inhalt des Plakat's mit. Das Murmeln wird immer lauter; Männer und Kinder sprechen durcheinander, die Weiber flüstern und machen bedenkliche Gesichter. Manche der Lauschenden setzen ihre Töpfe oder Körbe, in denen sie das Mittagessen, den Thee oder Kaffee mit sich führten, zur Erde; und hin und wieder ballt sich eine kräftige Hand zur drohenden Faust; – auch die Augen werden lebendiger – sie blitzen, sie leuchten – man sieht, die Leidenschaft zieht plötzlich in jede Brust ein, – spät am Abend setzt sie die Geister jener Müden noch einmal in Flammen. – Wehe, wenn diese Geister erst zu vollem Bewußtsein erwachen! (Ebd.)

Was auf dem Anschlagzettel steht, wird nicht genannt.³⁹ Der Text arbeitet hier mit einer Erwartungshaltung, die er nicht erfüllt. Obwohl das Plakat und die Aufregung, die es hervorruft, ausführlich beschrieben werden, bleibt es eine Leerstelle: Die Aufschrift und damit der Gegenstand der Aufregung werden nicht mitgeteilt; die Frage „Wovon sprach wohl jener Anschlag-Zettel?“ (BF 181) beschließt die Passage. Zugleich wird hier deutlich: Um den Inhalt des Anschlagzettels und die Ursache des Menschauflaufes geht es nicht. Gegenstand der Darstellung und damit das, was hier im Zentrum steht, ist vielmehr die Menschenansammlung selbst sowie ihre Reaktionen. Beschrieben wird, wie aus vereinzelt und völlig ausgebrannten Individuen, die sich nach Schichtende

auf dem jeweiligen Nachhauseweg befinden, kurzzeitig ein Kollektiv entsteht und buchstäblich zum Leben erwacht. Die die Fabriken verlassende Arbeiterschaft – Männer, Frauen und Kinder – wird zuvor als „stumm und traurig“, „gelähmt“, „zerschlagen“ und „verwirrt“ (BF 180) beschrieben. Zwar werden Worte gewechselt, jedoch „keiner sieht den andern dabei an – die Köpfe sind gesenkt und die Augen starren auf das Pflaster der Gassen“. (BF 181) Angesichts des Anschlagzettels ändert sich das Verhalten der Menschen schlagartig und bekommt in der Synchronisierung von Wahrnehmung und Reaktion auf das Wahrgenommene etwas Gemeinschaftliches. Dies geschieht zunächst über das gemeinsame Schauen, wenn sich „[a]ller Augen“ (BF 181) auf das Plakat richten. Zur visuellen Wahrnehmung tritt ein akustisches Moment, indem sich das „Murmeln“ (ebd.) der gemeinsamen Lektüre erhebt.⁴⁰ Das Vorlesen und Weitertragen des Plakatinhalts führt zu einer medialen Übersetzung von Schrift zu Stimme und die Wiedergabe des Geschriebenen geht in einen Austausch dazu über. Die Menge wird somit lebhafter und vitalisiert sich zunehmend. Neben dem Lautwerden der Stimmen gehören zu den Zeichen neuer Lebendigkeit das Blitzen und Leuchten der Augen sowie Affektgesten wie das Ballen von Fäusten und eine sichtbare Leidenschaft. Waren es zuvor die Waren, die blitzen, flimmern und schimmern, während auf der anderen Seite der Schaufenster „die Gesichter [...] dunkel, schmutzig“ (BF 180) sind, werden die hellen und dynamisch-lebendigen Attribute nun der Arbeiterschaft zugeschrieben.

Deutlich wird jedoch: Obwohl hier so etwas wie eine proletarische Öffentlichkeit zum Leben erwacht und ihr politisches Potential buchstäblich aufblitzt, bleibt es zunächst bei einem kurzen ersten Lebenszeichen, bei einem auf die Zukunft gerichteten Versprechen. Denn es gibt zwar ein neues gemeinschaftliches Wahrnehmen und Fühlen, wenn „Leidenschaft [...] plötzlich in jede Brust ein[zieht]“ (BF 181), jedoch noch kein gemeinsames Handeln. Zwar wird es „immer lauter“ (ebd.), es bleibt jedoch beim Durcheinandersprechen, Flüstern und Murmeln und somit bei antirhetorischen Sprechweisen, die kein öffentliches Sprechen, keine rhetorische Situation entstehen lassen. So schnell sich die Ansammlung gebildet hat, so schnell löst sie sich auch wieder auf und „der Haufe stiebt auseinander“ (ebd.). Deutlich wird auch, es fehlt noch etwas, um aus dem „Haufe[n]“ (ebd.) eine organisierte und politisch handlungsfähige Öffentlichkeit zu gestalten. Dies betrifft offensichtlich mentale Aspekte, denn die Passage zeigt eine körperlich und emotional vitalisierte und aktivierte Menge, die sich – kurzfristig – als Kollektiv zusammenschließt. Es reicht jedoch nicht, dass neben der physischen Vitalisierung auch „die Geister jener Müden noch einmal in Flammen“ (ebd.) gesetzt werden, solange es sich dabei um ein kurzfristiges Strohfeuer handelt. Das prospektive Versprechen richtet sich auf den Zeitpunkt, „wenn diese Geister erst zu vollem Bewußtsein erwachen“ (ebd.).

Der erste Teil von Weerths *Blumen-Fest der englischen Arbeiter* endet also mit einer dezidierten Ausrichtung auf das, was kommen wird, und gibt zu lesen, dass es für die Erfüllung des Versprechens eine Ausbildung des geistigen Bewusstseins erfordert. Insofern kann dieser Ausblick auch als Vorausdeutung und Rezeptionsanweisung für den zweiten, längeren, den eigentlichen Haupt-Teil des Textes aufgefasst werden.

Bradforder Frühling

Das Blumenfest der englischen Arbeiter, um das es im Hauptteil von Weerths Text geht, ist also mehrfach gerahmt bzw. eingeleitet durch Bilder, die eine (neue) Öffentlichkeit ankündigen.⁴¹ Das Blumenfest löst dieses Versprechen nun ein.

Jeder Arbeiter, der aus dem Schmutz der Städte, aus dem Rauch der Fabriken, aus dem Dunst der Branntweinstuben – aber auch aus den Wogen einer Volksversammlung, aus der Wuth einer Emeute, den zarten Sinn, die Liebe zu einer Blume rettete, sucht entweder neben seiner Wohnung, oder in dem Garten irgend eines Freundes einen kleinen Platz, den er sorgfältig mit Hacke und Spaten bearbeitet, den er noch sorgfältiger düngt, den er mit Latten und Stöcken gegen alles Ungemach zu schützen sucht, und dem er seinen theuer erkaufen Blumensamen, seine Tulpen oder Hyazinthenzwiebeln anvertraut.

Kommt dann der Frühling heran, so verständigen sich diese blumenliebenden Arbeiter über einen Tag, an dem sie sich gegenseitig mit dem Resultate ihrer Gartenkunst bekannt machen wollen. [...] Diese Blumen-Ausstellungen oder Blumenfeste werden in vielen Theilen England's, namentlich aber in den nördlichen Provinzen, jährlich drei Mal von den Arbeitern gehalten. Sie stehen unter keiner höhern Protection. Diese Blumenliebhaberei hat sich rein aus dem Volke entwickelt. Die Bourgeoisie weiß, wie von so vielen andern Dingen nichts, so auch nichts von dieser poetischen Leidenschaft der Arbeiter. (BF 181-182)

Diese Erläuterung zur Praktik der englischen Blumenfeste enthält bereits eine soziale Einordnung des Brauchs. Der „zarte[] Sinn, die Liebe zu einer Blume“ kann vor den gesellschaftlichen Bedingungen gerettet werden und ist etwas, das „sich rein aus dem Volke entwickelt“. In diesem Sinn ist das Blumenfest nicht losgelöst von den gesellschaftlichen Zusammenhängen zu betrachten und eine Lesart, die es als Eskapismus interpretiert, geht fehl. Die Ausführungen schließen durch den Hinweis, dass die Blumenfeste im Frühling stattfinden, an den vorherigen Verkündungsgestus des Textes an: Wird zuvor auf die Zukunft gerichtet eine Erfüllung des bisher nur ansatzweise aufblitzenden Potentials, das mit der

Konstituierung einer proletarischen Öffentlichkeit, in Aussicht gestellt, scheint mit dem „Kontext des einziehenden Frühlings“⁴² nun der Aufbruch zum Neuen gekommen. Jürgen Fohrmann weist in seiner Untersuchung zu Weerths Lyrik darauf hin, dass sich in den Gedichten oftmals eine Figur der „Ermöglichung“⁴³ feststellen lasse, die etwa gegen religiöse Jenseitsvertröstung gerichtet ist und für die der Frühlingstopos verwendet wird, „um Aufbruch darzustellen“.⁴⁴ Vom Frühling gehe eine „soziale Ermunterung“⁴⁵ aus. Daran anschließend kann argumentiert werden, dass der Frühlingstopos im *Blumen-Fest der englischen Arbeiter* auf ähnliche Weise eingesetzt wird und ebenfalls mit ‚Aufbruch‘ und der „Ermöglichung“ des zuvor nur prospektiv Entworfenen konnotiert ist.

Der Frühling bringt nun das Blumenfest und dieses bringt die Menschen zusammen:

Aber welche Menschen! Prächtige Kerle, in Schmutz, Staub und Lumpen gewickelt [...] Leute, an denen die Noth schon lange Zeit still genagt hatte, die vielleicht eben erst gesenkten Hauptes aus den Fabriken schlichen. (BF 182)

Aus solchen bildet sich die ganze „Gesellschaft dieser Blumen-Genossen“. (Ebd.) Die Beschreibung der Teilnehmenden macht eine deutliche Unterscheidung zwischen ihrem äußeren Erscheinungsbild – „Sklassen, arme Teufel, Gassenbuben und Lumpen“ (ebd.) – und ihrem sozialen Auftreten. Denn in ihrem „Benehmen“ liegt „doch der Ausdruck jenes Bewußtseins [...] jenes Bewußtseins der guten Fäuste, des guten Rechts und des unerschütterlichen Willens!“ (Ebd.) Es geht also hier wieder um das Bewusstsein und damit den Bereich, der im Ausgang des ersten Textteiles angesprochen, als notwendig und bisher unzureichend eingefordert wurde. Solchermaßen mit Bewusstsein ausgestattet, ergeben sich, so soll im Folgenden gezeigt werden, für die Blumengenossen konkrete Möglichkeiten der Beteiligung und der Gemeinschaftsstiftung, die sich als politisch verstehen lassen. Dabei gilt es insbesondere den Zusammenhang zwischen Bewusstseinsbildung und Blumenfest in den Blick zu nehmen, denn die Politisierung des öffentlichen Bewusstseins erfolgt nicht zufällig im Rahmen der Blumenfeierlichkeiten. Verwiesen wird hier vielmehr auf die Verbindung von Politisierung und Poetisierung.

Wahl-Kampf: Repräsentation und Rhetorik

In der Kneipe Zur alten Hammelsschulter⁴⁶ werden die Tulpen auf einem Tisch ausgestellt. Die „blumenliebenden Arbeiter“ (ebd.) sind dabei zunächst in der Rolle der „Zuschauer“, (BF 183) denn es wurden – wie bei den histo-

rischen Blumenfesten üblich – „Blumen-Richter“ bestellt, die aus der „gemeinschaftliche[n] Kasse“ (BF 182) bezahlt werden. Zunächst betreten die beiden Blumenrichter den Raum in der Gastwirtschaft, wobei dieses Hineinkommen als wirkungsvoller und durchaus choreografierter öffentlicher Auftritt berichtet wird. Es bildet sich „ein freier weiter Raum“ (BF 183), die Türen öffnen sich und „herein spazierten würdig und freundlich die zwei höchsten Blumen-Autoritäten, die zwei berühmtesten Blumen-Kenner und Richter der Grafschaft York“. (Ebd.) Das Auftreten der Autoritäten wird mit „Scharren, Murmeln“, Ausrufen und „Getöse“ (ebd.) begrüßt. Sehr detailliert und umfangreich schildert der Erzähler im Weiteren die „Erscheinung“ (ebd.) der beiden Blumenrichter, die großen Eindruck auf ihn gemacht hat.⁴⁷ Bei aller Ausführlichkeit, Plastik und allem Detailreichtum entsteht jedoch keine realistische Figurenzeichnung. Die Männer werden nicht nur kontrastierend als das jeweilige Gegenbild zum anderen entworfen – der eine mit einer „unendlich langen, dünnen Figur“, der andere „groß und breit“ (BF 184) –, sie werden zudem als karikierende Typenzeichnungen lesbar, denn „[d]ie ganze Erscheinung hatte etwas lumpig-geniales, etwas rührend-lächerliches, was den Griffel eines Malers sofort in Bewegung gesetzt haben würde“. (Ebd.) Neben der deutlichen und explizit markierten Überzeichnung verdeutlicht auch die Intertextualität der Passage, dass hier kein realistisches Erzählen vonstattengeht. So erkennt Michael Perraudin in den beiden Blumenrichtern „ein Paar Dickens'sche Grotteskfiguren“⁴⁸ und stützt diese Diagnose mit biografischen Informationen zu Weerths Dickens-Lektüre. Mit viel Aufwand zeigt der Text die beiden Blumenrichter gerade nicht als realistische Figuren, sondern als Typen oder Modelle. Die Schilderung ist jeweils ganz auf die Eignung für das Amt des Blumenrichters zugespitzt. Deutlich wird so, dass hier keine Figuren ‚aus dem Leben‘ beschrieben werden; der erzählerische Aufwand scheint sich eher auf den Auftritt der beiden Figuren als Vertreter ihres öffentlichen Amtes zu richten. Die Blumenrichter werden als Typen, als repräsentative Vertreter gezeichnet. Betont wird damit das Modell der Repräsentation, das auch als politisches Modell aufgefasst werden kann. Dies wird dadurch unterstrichen, dass die Passage, in der die beiden Blumenrichter so eindrucklich in Erscheinung treten und die ausgestellten Tulpen besichtigen, für den Entscheidungsprozess selbst keine Rolle spielt, sondern eine rein repräsentative Funktion hat. Denn „[s]chon am Nachmittag hatten sie einzeln die Ausstellung prüfen müssen.“ (Ebd.) Die Wahl ist also schon getroffen und „es kam jetzt nur noch darauf an, daß sie sich über die schönste Tulpe mit einander verständigten.“ (Ebd.)

Die Entscheidung des Wettbewerbs erfolgt öffentlich „in Gegenwart der ganzen Gesellschaft“ (ebd.) und wird im Modus eines „Redeuell[s]“⁴⁹ ausgetragen. Durch eine zeremonielle Begrüßung zwischen den beiden Richtern werden

ihre rhetorischen Auftritte eingeleitet.⁵⁰ Den beiden Reden wird wiederum viel Raum eingeräumt. Wie die beiden Redner selbst werden auch die Redebeiträge unterschiedlich bzw. gegensätzlich dargestellt. Hier betrifft die Gegensätzlichkeit jedoch die erzählerischen Darstellungsmittel, denn die erste Rede wird im raffenden narrativen, die zweite Rede im nahezu zeitdeckenden dramatischen Modus berichtet. Der erste Beitrag ist eine „wunderbare Blumenrede“ (ebd.), von der das erzählende Ich behauptet, sie nicht wiedergeben zu können. Dies begründet sich weniger in dem „breiten, höchst komischen Yorkshirer Dialekt“ (ebd.), sondern vielmehr in dem „Zauber [...], der mir wie räthselhafter Blütenstaub auf jedem Worte“ (ebd.) lag.⁵¹ Der Erzähler bemüht hier also den Unsagbarkeitstopos, um die rednerische Leistung des ersten Blumenrichters – des langen, dünnen „Spazierstock[s]“ (BF 183) – zur Darstellung zu bringen. Die Rede wird folgendermaßen zusammengefasst:

[D]er große Richter [...] sprach von dem Herannahen des Frühlings, von rauschenden Linden, von duftenden Rosen, bis man zuletzt nicht anders meinte, als mitten in einer prächtigen Laube zu sitzen, auf dem Gipfel der lustigsten Terrassen, die von Wein und Efeu umrankt, hoch über lachenden Gärten schwebten; als raunten Einem sämtliche Büsche und Bäume ganz verzweifelt komische Geschichten in's Ohr, und als müsste man zuletzt laut aufjauchzen vor lauter Spaß, und – laut jauchzte auch die ganze Gesellschaft auf, als der Richter endlich mit einigen mystisch gemurmelten Worten seine Rede schloß und die blasgelbe Desdemona für die schönste Tulpe des Jahrhunderts erklärte. (BF 184-185)

Es fällt auf, dass der eigentliche Inhalt der Rede kaum wiedergegeben wird, sondern vielmehr die Wirkung des Redeauftritts beschrieben wird. Die Rede des ersten Blumenrichters steht ganz im Zeichen des *ornatus*, des Redeschmucks, und ist somit im buchstäblichen Sinn eine „Blumenrede“. In der antiken Rhetorik wird ‚Blume‘ bzw. ‚Blüte‘ (gr. *ánthos*, lat. *flos*) metaphorisch für Redeschmuck im Allgemeinen verwendet. Die Diminutivform *flosculus*, Blümchen bzw. Blütenchen, zunächst eine gelungene Wendung, ein Zitat bezeichnend, erhält später insbesondere im deutschen Sprachraum eine negative Bedeutung. Eine allgemeinere und pejorative Verwendungsweise von *flosculus* hat sich um 1800 etabliert und mit ‚Foskel‘ werden inhaltsleere, formelhafte und auf bloßen Eindruck ausgerichtete Redensarten bezeichnet.⁵² Die Rede des ersten Blumenrichters hat eine sinnlich-betörende und mitreißende Wirkung. Seine Rede-Blümchen entrücken die Zuhörer⁵³ in eine idyllische Situation, in der die Blumenrede sich von der Stimme des Redners löst und mit dem Lachen der Gärten und der Komik der Pflanzen ein Eigenleben bekommt. Sie erweist sich dabei zugleich jedoch als inhaltsleer und kann in ihrer Floskelhaftigkeit nicht wortwörtlich wiedergegeben werden. Im Gegensatz dazu wird die Rede

des zweiten Blumenrichters, des großen, breiten „Grobschmied[s]“ (BF 184) in direkter Figurenrede erzählt. In dieser bezieht der Grobschmied gegen die Tulpenwahl seines Gegners Position – jedoch unter Verwendung ausgesucht höflicher, „barock anmutende[r] rhetorische[r] Figuren“. ⁵⁴ So scheint sie ganz auf das *decorum*, das gesellschaftlich Angemessene, ausgerichtet. Kontrastiert finden sich hier in den beiden Reden also *ornatus* und *decorum* als leitende Prinzipien. Dementsprechend unterschiedlich fallen auch die Reaktionen des Publikums aus. Die Zuhörer werden von der „lustigsten“ ersten Rede, den „lachenden Gärten“ (BF 184) und „komische[n] Geschichten“ (BF 185) angesteckt und brechen ebenfalls „vor lauter Spaß“ in Jauchzen aus. Die Rede des zweiten Blumenrichters hingegen, die in der direkten Figurenrede im Text wie ein Zitat erscheint, ist mehrfach unterbrochen durch in Klammern gesetzte Wiedergaben der Zuhörerreaktionen: „(Allgemeine Sensation und „hört! hört!“)“, „(Allgemeine Aufregung, „hört! hört!“)“ (BF 185). ⁵⁵ Beide Reden erreichen also eine Aktivierung und Affizierung des Publikums, jedoch unterscheidet sich die Publikumsreaktion in ihrer Artikuliertheit und ihrer Beteiligung. Denn die Reaktion auf die erste Rede stellt ein anschließendes unartikulierte Jauchzen dar, das kein Eintreten in den Diskurs ermöglicht, wohingegen die Zuhörer *während* der zweiten Rede deren konzentrierte Aufnahme einfordern und sich als präsenste Diskursteilnehmende zeigen. Die Ausrichtung auf Schmuck (*ornatus*) bzw. das Überschmückte der ersten Rede produziert komische Effekte, die das Jauchzen und Lachen hervorrufen. Im Gegensatz dazu signalisiert die Gestaltung nach dem Prinzip der Angemessenheit (*decorum*) der zweiten Rede Relevanz und Ernsthaftigkeit.

Der Entscheidungsprozess kann also einerseits als politisches Modell ⁵⁶ verstanden werden, das nach bestimmten Regeln gestaltet ist und in dem die eingesetzten Repräsentanten das Volk vertreten. Zudem wird deutlich, dass der Text die Entscheidungsfindung als einen Wettstreit zwischen zwei sehr unterschiedlichen rhetorischen Konzepten gestaltet. Indem das Entscheiden als rhetorische Situation dargestellt wird, wird die Rolle der Zuhörer betont, denn das Publikum der Rede ist konstitutiv für jede rhetorische Situation. Für die Entscheidung des Blumenwettbewerbs ist also relevant, wie und durch welche Mittel die Zuhörer einbezogen und beteiligt werden. Die Rede, die am überzeugendsten ist, gewinnt, denn die eigentliche Entscheidung zwischen den zwei von den Blumenrichtern jeweils ausgewählten Tulpen erfolgt durch die „öffentliche[] Meinung“. (BF 185) So entscheidet sich der Wettbewerb in dem Moment, in dem „man darüber einig“ (ebd.) ist. Der Prozess der Einigung erfordert einige Zeit. Zunächst scheint es, als habe die Blumenrede des ersten Blumenrichters die öffentliche Meinung für sich eingenommen und die Wahl des zweiten Blumenrichters schien „gar keinen Anklang zu finden“. (Ebd.) Dennoch geht

schließlich die favorisierte Tulpe des zweiten Blumenrichters als klare Siegerin aus dem Wettbewerb hervor – und das, obwohl sie allem äußeren Anschein nach „etwas sehr gewöhnliches“ (ebd.) ist. Der Grobschmied ermahnt das Publikum: „Das Schöne blüht manchmal im Verborgenen. Töricht wäre es, sich stets an die äußere Erscheinung der Dinge zu halten. Man forsche nach, – da werden sich erst die rechten Wunder den Sinnen erschließen!“ (Ebd.) Das „Wunder“ der zweiten Tulpe besteht in einer ganz unerwarteten Konstellation: Die Tulpe duftet nach Veilchen, das Gewöhnliche ist mit dem Besonderen verbunden. Dieses ‚Wunder der Sinne‘ ist jedoch für das Publikum im Zuschauerraum gar nicht sinnlich erfahrbar und nur der erste Blumenrichter macht die Riechprobe. Der Grobschmied erweist sich hier wiederum als der überzeugendere Rhetor, denn er vermag es, den Veilchenduft der Tulpe auch ohne die olfaktorische Erfahrung evident zu machen, indem er die Unwahrscheinlichkeit zum „Ereigniß“ (BF 186) werden lässt:

Die Tulpe „Trafalgar“, unscheinbar von außen, beherbergte den süßen Duft eines Veilchens in ihrer Kehle. Dieses Ereigniß, dieser Zufall setzte die Blumengesellschaft in nicht geringes Erstaunen. „Veilchenduft! Veilchenduft!“ tönte es von allen Seiten, und in demselben Augenblicke war man darüber einig, daß der Tulpe „Trafalgar“ der Preis gebühre. (Ebd.)

Es gelingt dem zweiten Redner, den Veilchenduft der Tulpe als Ereignis (von ahd. *irougen*: vor Augen stellen) dar- bzw. vor Augen zu stellen und entsprechend wechselt das Erzählen hier in den narrativen Modus, wobei die Wahrnehmung des Duftes über keine einzelne Figur oder Instanz des Textes perspektiviert ist, sondern quasi auktorial verbürgt scheint. Das Vor-Augen-Stellen (*pro ommatôn poiein*) wird hier ganz in Aristoteles' Sinn als rhetorisches Stilmittel zum Einsatz gebracht, das dem rednerisch Dargestellten – dem Zusammenfallen von Tulpe und Veilchengeruch – präsentische Evidenz verleiht, indem „das je Dargestellte energetisch, als in Wirksamkeit (*enérgeia*) begriffen beschrieben wird“.⁵⁷ Es gewinnt somit die Rede, die ihre Redehalte den Zuhörern als evident vermitteln kann. Evidenz wird insbesondere dadurch erreicht, dass nicht der Grobschmied selbst das Geheimnis der duftenden Tulpe enthüllt, sondern seinen Gegner, den ersten Blumenrichter, die Riechprobe machen lässt, der daraufhin das Unwahrscheinliche öffentlich verkündet und es zugleich durch seine körperliche Reaktion („– eine Thräne rollte durch die halbgeschlossenen Augenwimper –“, ebd.) verbürgt. Die rhetorische Energie richtet sich hier auf die Vermittlung des Unerwarteten, das in der Koppelung des Gewöhnlichen mit dem Ästhetischen besteht.

Politik und Poesie: rhetorische Konstituierung von Öffentlichkeit

Auf die Entscheidung des Blumenwettbewerbs folgt der „mehr substanzielle[] Theil[] des Festes“. (Ebd.) Der prämierte Blumenzüchter – zufällig Freund Jackson – erhält praktischerweise als Preis einen Kupferkessel und das zuvor vorgeführte politische Modell kollektiver Entscheidungsfindung wird unmittelbar getestet und eingeübt, als der Vorschlag vorgebracht wird, im Siegerkessel einen Punsch anzusetzen und auszuschenken: „Diese Proposition wurde natürlich mit großer Stimmenmehrheit angenommen.“ (Ebd.) Mit dem gemeinsamen Trinken aus dem Kessel – einem Bild für Gemeinschaftsstiftung – zeigt der Schluss des Blumenfestes die englischen Arbeiter als ein Kollektiv, das – ganz anders als der „Haufe“ (BF 181) am Schluss des ersten Teils – zu gemeinsamen Entschlüssen und Beschlüssen fähig ist. Dies situiert der Text in einen zunächst vermeintlich unpolitischen Kontext – den des Blumenfestes. Das Blumenfest wird jedoch zu einer Modellsituation für politische Entscheidungsfindung und die Konstituierung von Öffentlichkeiten. Zugleich lässt es deutlich werden, was das Erwachen „zu vollem Bewußtsein“ (BF 181), das die prospektive Wendung im Schluss des ersten Teils verheißt, umfasst und befördert. Der Schluss des zweiten Teils und damit des Gesamttextes zeigt die Arbeiterschaft wiederum versammelt – diesmal jedoch im Rahmen eines „herrliche[n] poetische[n] Feste[s]“. (BF 185) Diese poetischen Feste sieht der Erzähler als

Beweis, daß der Arbeiter neben seiner politischen Entwicklung noch einen Schatz von warmer Liebe für die Natur in seinem Herzen bewahrt hat, eine Liebe, welche die Quelle aller Poesie ist und die ihn einst in den Stand setzen wird, eine frische Literatur, eine neue gewaltige Kunst durch die Welt zu führen. (BF 186)

Das, wozu das ‚volle Bewusstsein‘ den Arbeiter befähigt und was hier in Aussicht gestellt wird, ist kein explizit politisches Programm, sondern in erster Linie ein literarisches. Hier wird also insofern an das Ereignis der zweiten Blumenrede angeschlossen, als sich ebenfalls eine vermeintlich unwahrscheinliche Verbindung von Gewöhnlichem und Ästhetischem eingesetzt findet: Die Tulpe verhält sich zum Veilchenduft wie der Arbeiter zur Poesie. In der Forschung werden dem Text aufgrund der Abschlusspassage „romantisierend-idealisierende Tendenzen“⁵⁸ vorgeworfen und Weerth verdächtigt, „als zukünftige proletarische Literatur eine auf Harmonie und Naturschönheit basierende Poesie“⁵⁹ vorzuschlagen. Das Proletariat, das am Ende des Textes steht, wird auch als „Klasse mit wahrhaft romantischem Bewusstsein“⁶⁰ aufgefasst. Diese Lesart geht jedoch wiederum von der Textgrundlage aus, wie sie für die Buchausgabe verändert wurde. Im Journaldruck des *Gesellschaftsspiegels* endet *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* noch nicht mit

der vermeintlich romantisierenden „proletarischen Utopie“⁶¹, sondern konkretisiert diese in einem für die England-Anthologie gekürzten Schlussabsatz. So wird im abschließenden Absatz des Journaldrucks als Vorreiter „dieser poetisch-künstlerischen Entwicklung der englischen Arbeiter“ (BF 187) Freund Jackson genannt, „der im Jahre 1839 als Chartist von der Rednertribüne herunterdonnerte“ (ebd.), politische Streitschriften und ebenso Gedichte verfasst, die „sich an einfacher Schönheit mit dem Vollkommensten unsrer deutschen Lyrik messen“ (ebd.) können. Poesie und Politik, Kunst und Kampf werden hier gerade nicht oppositionell, sondern komplementär gedacht. Darin werden durchaus romantische Kunstkonzepte aufgegriffen, jedoch nicht in einem rückwärtsgerichteten Sinn. Die Blumen des Textes und auch Jacksons Attribut, das hier wieder im Schlussabsatz aufgeführt wird, die „rote[] Tulpe im Knopfloch“ (ebd.), können für diese Umgangsweise mit dem Romantischen herangezogen werden, lassen sie doch den Topos der ‚blauen Blume‘ anklingen, den sie verändernd fortschreiben.⁶² Denn nicht von der blauen Blume geht hier das Streben bzw. der Aufbruch aus, sondern – und das ist eine signifikante Verschiebung – von der roten Tulpe. Den Text vollständig lesend kann keine Rede davon sein, er würde einer „vormoderne[n] Ästhetik“⁶³ verhaftet bleiben. Vielmehr kann *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* als Beitrag zu den zeitgenössischen, öffentlich geführten Debatten um das Verständnis und Vermögen des Ästhetischen und sein Verhältnis zum Politischen verstanden werden. Hier gibt der Text zu lesen, dass Poesie und Politik insofern nicht zu trennen sind, als die Bildung einer handlungsfähigen Öffentlichkeit auf das Poetische als Experimentierraum angewiesen ist, genauso wie daraus konkrete Bilder und Bildsprachen gewonnen werden können, die für die Konstituierung einer politischen Öffentlichkeit grundlegend sind.

Anmerkungen

- 1 Georg Weerth (1822-1856) ging nach seiner kaufmännischen Ausbildung und Beschäftigungen als Buchhalter, Korrespondent und Privatsekretär 1843 nach Großbritannien. Dort nahm er eine Tätigkeit als Korrespondent in einer Kammgarn- und Wollfirma in Bradford auf. Vgl. Florian Vaßen: Kontrast und Kritik. Georg Weerths *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* – literarisches Experiment und politisches Engagement im Kontext von Heinrich Heine und Friedrich Engels. In: Angermion 8/1 (2015), S. 87-107, hier S. 88. Für eine ausführliche Darstellung zu Weerths Englandsaufenthalt vgl.: Uwe Zemke: Georg Weerth in Bradford. In: Georg Weerth. Neue Studien. Bielefeld 1988, S. 125-180; Uwe Zemke: Lehrjahre in England. Georg Weerth und Theodor Fontane: Zwei deutsche England-Reisende in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Michael Vogt in Verbindung mit Werner Broer und Detlev Kopp (Hrsg.): Georg Weerth (1822-1856). Referate des

- I. Internationalen Georg-Weerth-Colloquiums 1992. Bielefeld 1993, S. 109-127. Eine Kontextualisierung bieten: Udo Köster: Kontexte zu Weerths Berichten über Proletarier in England. In: Ebd., S. 85-108; Susan Price, Uwe Zemke: Fabrikbesitzer und Industrieproletariat in den Romanen der Brontë-Schwester und den England-Aufsätzen Georg Weerths. In: Michael Vogt, Detlev Kopp (Hrsg.): Literaturkonzepte im Vormärz. Bielefeld 2001, S. 261-290; Mary Kemp-Ashraf: Georg Weerth in Bradford. In: Georg Weerth. Werk und Wirkung. Berlin 1974, S. 44-59.
- 2 Vgl. zur Druckgeschichte das Vorwort in Georg Weerth: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Bruno Kaiser, Bd. 3. Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten. Berlin 1957, S. 5-8 sowie die Vorbemerkung in Georg Weerth: Vergessene Texte. Werkauswahl in zwei Bänden. Nach den Handschriften hrsg. von Jürgen-Wolfgang Goette, Jost Hermand, Rolf Schloesser. Köln 1975, Bd. 1, S. 185-189.
 - 3 Vorbemerkung in Weerth: Vergessene Texte (Anm. 2), S. 187.
 - 4 Hingegen arbeitet Köster: Kontexte zu Weerths Berichten (Anm. 1) mit der Fassung in *Gesellschaftsspiegel*. Dies begründet er damit, die Journalfassung biete eine größere Unmittelbarkeit der Anschauung, während die überarbeitete Fassung stärker theoriegeleitet und auf Kongruenz hin verändert worden sei (vgl. S. 94 sowie die Dokumentation der Diskussion). Florian Vaßen hat einen Vergleich zwischen den Zeitungsartikeln und der Buchfassung der *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* vorgelegt. Darin hebt er die Bedeutung der Presse für Weerth als „Medium seiner politischen Praxis“ (S. 110) hervor, Ziel des Aufsatzes ist jedoch insbesondere, die „neue Qualität der Buchfassung“ (S. 116) als „einmaliges Beispiel moderner Literaturproduktion“ (S. 124) herauszuarbeiten. Florian Vaßen: Georg Weerths England-Literatur. Von den Zeitungsartikeln zum Buchprojekt *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* (1842-1848). Anmerkungen zur Entwicklung von politischem Bewußtsein und literarischer Technik. In: Grabbe-Jahrbuch 7 (1988), S. 110-125.
 - 5 Durch eine solche Ausrichtung wurde verdienstvolle, grundlegende Forschung zum literarischen Schaffen Georg Weerths ermöglicht und vorgelegt, die seine Texte aufschließt und für weitere Beschäftigung anschlussfähig macht.
 - 6 Zum Gattungsbegriff ‚Skizze‘ im Zusammenhang mit Weerths *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* vgl. Vaßen: Kontrast und Kritik (Anm. 1), S. 91-92. Auch die aktuelle Studie von Patrick Eiden-Offe zitiert *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* nach der Werkauswahl und ordnet den Text als Skizze ein, vgl. Patrick Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats. Berlin 2017, S. 98. Als Teil der *Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten* findet sich Weerths *Blumen-Fest der englischen Arbeiter* zudem als Reisebericht eingeordnet. Vgl. Michael Maurer: Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten. Deutsche Englandreiseberichte des 19. Jahrhunderts. In: Peter J. Brenner (Hrsg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M. 1989, S. 406-433.
 - 7 Geplant war eine monatliche Erscheinungsweise, die jedoch unter anderem aufgrund von Schwierigkeiten mit der Zensur nicht regelmäßig eingehalten werden konnte.

- Vgl. Edmund Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ und der „Gesellschaftsspiegel“. In: Archiv für Sozialgeschichte 3 (1963), S. 87-107, hier S. 90. (http://library.fes.de/jportal/receive/jportal_lparticle_00013178, 15.05.2018)
- 8 Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ (Anm. 7), S. 94. Für Informationen zu den Mitarbeitern vgl. auch: Ernst Th. Mohl: Marginalien zum Nachdruck der von Moses Heß redigierten Zeitschrift *Gesellschaftsspiegel. Organ zur Vertretung der besitzlosen Volksklassen und zur Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart* (1845/46), nebst Fußnoten zur neueren Marx- und Heß-Forschung. Glashütten i.Ts. 1971.
 - 9 Vgl. Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse (Anm. 6), S. 119. Der Umfang der Beteiligung Engels am *Gesellschaftsspiegel* bzw. seiner Einflussnahme auf das Zeitschriftenprojekt ist umstritten. Vgl. Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ (Anm. 7), S. 88. Im *Gesellschaftsspiegel* finden sich zwei Artikel, die Engels („nach Fr. Engels“) zugewiesen sind (Heft 3: *Ueber die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Heft 4 und 5: *Die moralische und geistige Lage der arbeitenden Klassen in England*). Diese Artikel sind – leicht verändert – aus Engels' *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* entnommen. Ernst Th. Mohl bezeichnet den *Gesellschaftsspiegel* als „ein Parallelunternehmen zu Friedrich Engels' [...] Bericht über *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Mohl: Marginalien (Anm. 8). S. I. Zur Entwicklung des persönlichen Kontakts zwischen Weerth und Engels, der sich während des Engländeraufenthalts ergab, vgl. Bernd Füllner: „Gottlob mit der Romantik ist es aus.“ Romantik und Revolution in Georg Weerths Werken. In: Bingen Geschichtsblätter 22 (2002/03): Bingen und die Rheinromantik. Hrsg. von der Historischen Gesellschaft Bingen e.V., S. 130-149. Sowie: Vaßen: Kontrast und Kritik (Anm. 1).
 - 10 Vgl. zu der tragenden Rolle von Friedrich Engels für die Entwicklung der Sozialreportage in Eiden-Offes Studie *Die Poesie der Klasse* (Anm. 6) den Abschnitt des sechsten Kapitels *Engels und die Erfindung der Sozialreportage*, S. 237-246.
 - 11 Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse (Anm. 6), S. 119.
 - 12 Wolfgang Eßbach: Die Junghegelianer. Soziologie einer Intellektuellengruppe. München 1988, S. 179.
 - 13 Darin wurde offensichtlich durchaus wirkmächtiges Potential gesehen, denn die Zeitschrift war schon vor ihrem eigentlichen Erscheinen aufgrund des ankündigenden Prospekts Ziel politischer Repressionen und im Fokus zensurischer Eingriffe. Vgl. Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ (Anm. 7), S. 98-99. Ebenso Sibylle Obenaus: Literarische und politische Zeitschriften 1830-1848. Stuttgart 1986, S. 67.
 - 14 Egid. Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ (Anm. 7), S. 88.
 - 15 Editorial, *Gesellschaftsspiegel. Organ zur Vertretung der besitzlosen Klassen und Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart*, Bd. 1, Elberfeld 1845, ohne Paginierung.
 - 16 Ebd. Dass „Jedermann“ dann doch nicht ‚alle‘ bedeutet, wird im letzten Absatz des Editorials deutlich, in dem die Anrede präzisiert wird und „namentlich auch die Herren Pfarrer, Schullehrer, Aerzte und Beamten um freundliche Mitwirkung“ gebeten werden. Zu dieser Einschränkung, durch die deutlich wird, dass die eigentliche

- Arbeiterklasse hier nicht als Teil der Leserschaft, sondern vielmehr als „Gegenstand der Sorge“ betrachtet wird: Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse (Anm. 6), S. 125.
- 17 Angaben zum Vertrieb und zur zeitgenössischen Leserschaft des *Gesellschaftsspiegels* macht Silberner, der darstellt, dass der *Gesellschaftsspiegel* nicht nur in bürgerlich-gebildeten Kreisen gelesen wurde, sondern insbesondere bei der rheinländischen Arbeiterschaft populär gewesen sei. Vgl. Silberner: Der „Kommunistenrabbi“ (Anm. 7), S. 97.
 - 18 Darauf verweist auch Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse (Anm. 6), S. 120.
 - 19 Editorial (Anm. 15).
 - 20 Ebd.
 - 21 Ebd.
 - 22 Ebd.
 - 23 Georg Weerth an die Mutter, Köln, 11. November 1843. In: Weerth: Sämtliche Werke (Anm. 2), Bd. 5. Briefe, S. 98-99, hier S. 98.
 - 24 Georg Weerth: Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter. In: Gesellschaftsspiegel. Organ zur Vertretung der besitzlosen Klassen und Beleuchtung der gesellschaftlichen Zustände der Gegenwart, Bd. 1. Elberfeld 1845, S. 180-187 (Reprint: Glashütten i.Ts. 1971). Im Folgenden im Text mit der Sigle BF und der Seitenzahl in runder Klammer zitiert.
 - 25 Inge Rippmann liest den Textanfang als „deutsch-romantisches Entree“: Inge Rippmann: Das Schöne und das Nützliche. In: Literaturkonzepte (Anm. 1), S. 183-207, hier S. 199.
 - 26 Dabei handelt es sich jedoch nicht um einen „nostalgischen Code“ im Sinne eines „sentimentalen Paradigmas“ wie es Isabel Kranz für die Kulturgeschichte der Blumensprache beschreibt: Isabel Kranz: Sprache ohne Worte, Welt ohne Medien. Die Blumensprache als nostalgischer Code. In: Dies., Alexander Schwan, Eike Wittrock (Hrsg.): Floriographie. Die Sprachen der Blumen. Paderborn 2016, S. 132-147, hier S. 147. Dafür, dass der Text im Zusammenhang mit den Blumen „historische wie literarische Topoi“ zusammenführt: Rippmann: Das Schöne und das Nützliche (Anm. 25), S. 201.
 - 27 Sämtliche Werke (Anm. 2), Bd. 3, S. 232-247, hier S. 232, sowie: Vergessene Texte (Anm. 2), Bd. 1, S. 266-274, hier S. 266.
 - 28 Ebd., S. 233 (Sämtliche Werke) bzw. S. 266 (Vergessene Texte).
 - 29 Hinweise auf die Zusammenhänge des bei Weerth Dargestellten zu den historischen Blumenfesten in Großbritannien geben Rippmann: Das Schöne und das Nützliche (Anm. 25), S. 198, und Michael Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest der englischen Arbeiter* und andere England-Skizzen: proletarisches Heldentum. In: Michael Vogt unter Mitwirkung von Bernd Füllner und Fritz Wahenburg (Hrsg.): Georg Weerth und die Satire im Vormärz. Referate des internationalen Kolloquiums im 150. Todesjahr des Autors, 16.-18. Juni 2006 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Bielefeld 2007, S. 215-231.
 - 30 Florian Vaßen: Konstrast und Kritik (Anm. 1), S. 104, nutzt bereits die Bezeichnung der ‚teilnehmenden Beobachtung‘ im Zusammenhang mit den *Skizzen aus dem*

- sozialen und politischen Leben der Briten*, wendet sie aber in Bezug auf Weerths Aktivitäten in Großbritannien an, so dass die Texte als „Ergebnis von Weerths teilnehmender Beobachtung“ betrachtet werden. Im Unterschied dazu geht es mir um die Beschreibung des Textverfahrens als teilnehmende Beobachtung, an der die Leserschaft partizipiert. Vgl. auch: Florian Vaßen: Rhein contra Themse. Georg Weerths Beziehung zur Romantik. In: Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Ders. (Hrsg.): Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bielefeld 2003, S. 339-361, hier S. 355. Anschlussfähig ist hier Eiden-Offes Überlegung zur Position des beobachtenden Ichs in Friedrich Engels' Sozialreportagen. Für das Verfahren von Engels Sozialreportagen verwendet Eiden-Offe ebenfalls den Vergleich mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung, so dass das Reporter-Ich von Engels Texten als teilnehmender Beobachter beschreibbar wird. Dass Weerths Erzähler hier eine sehr vergleichbare Sprechposition einnimmt, spricht wiederum für die diskursive Vernetzung, innerhalb derer die Texte entstehen. Vgl. Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse (Anm. 6), S. 237-246.
- 31 Helmar Schöne: Die teilnehmende Beobachtung als Datenerhebungsmethode in der Politikwissenschaft. Methodologische Reflexion und Werkstattbericht. In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research 4/2 (2003): <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0302202> (15. Mai 2018).
 - 32 Dabei ist es jedoch – laut des Erzählerberichts – Jackson zu verdanken, dass die Voraussetzung der Distanzwahrung erfüllt bleibt, denn es ist Jackson, der das erzählende Ich rechtzeitig mahnt, den Genuss des alkoholreichen Punschs abzubrechen und das Fest zu verlassen.
 - 33 Vgl. zu Weerths Sensualismus auch Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 221-222.
 - 34 Gudrun M. König: Die Fabrikation der Sichtbarkeit: Konsum und Kultur um 1900. In: Heinz Drügh, Christian Metz, Björn Weyand (Hrsg.): Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Frankfurt a. M. 2011, S. 158-174, hier S. 158.
 - 35 Zum Warenhaus als sinnliches Erlebnis vgl. Gertrud Lehnert: Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Erlebnis. In: Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft 8 (2008): <http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=137> (21. Mai 2018).
 - 36 Die Journalfassung weist hier mehr Ausrufezeichen und Gedanken- bzw. Geviertstriche auf als die Buchfassung und wirkt dadurch lebhafter bzw. emphatischer.
 - 37 Und zwar werden sie im doppelten Sinn ausgestellt; durch die Inszenierung im Schaufenster und durch den Text. Die Betonung der visuellen Dimension weist bereits auf die Konsumkultur der Moderne voraus, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelt und insbesondere mit der Sichtbarkeit der Waren operiert. Vgl. König: Die Fabrikation der Sichtbarkeit (Anm. 34).
 - 38 Lehnert: Paradies der Sinne (Anm. 35), ohne Paginierung.
 - 39 Es gibt dazu in der Forschung unterschiedliche Vermutungen: Perraudin geht von einem „mutmaßlich bedrohlichen Anschlag des Besitzers am Fabrikator“ aus:

- Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 220. Nach Eiden-Offe, der in einer Fußnote auf die Textstelle Bezug nimmt, kann es sich bei dem Anschlagzettel „um ein chartistisches Agitationsplakat handeln [...] oder aber um die Bekanntgabe von polizeilichen oder unternehmerischen Gegenmaßnahmen“. Eiden-Offe: *Die Poesie der Klasse* (Anm. 6), S. 375.
- 40 Das Vermitteln des geschriebenen Inhalts erfolgt über eine Murmelmethode, die an die Methode des *human microphone* oder *people's microphone* erinnert, wie sie in den 1970er und -80er Jahren während bei Anti-Atomkraftkundgebungen und 1999 während der Proteste gegen die WTO-Konferenz in Seattle genutzt wurden und die zuletzt durch die *occupy*-Bewegungen Bekanntheit erlangt haben. Das *human microphone* kommt während öffentlicher Reden und Ansprachen zum Einsatz, um die Inhalte an entfernt stehende Menschen zu transportieren und soll – der Name weist bereits darauf hin – das Fehlen eines technischen Verstärkers ausgleichen. Statt fehlender Technik handelt es sich bei dem Mangel, den die hier genutzte Murmelmethode ausgleicht, um die unzureichende Bildung bzw. Lesefähigkeit der Fabrikarbeiterinnen und -arbeiter.
- 41 Dazu ist auch der intertextuelle Bezug auf die *secessio plebis* im antiken Rom zu zählen, auf den Eiden-Offe aufmerksam macht. Eiden-Offe liest die Passage, in der das erzählende Ich und Jackson aus der Stadt auf die Hügel ziehen, um sich mit anderen Arbeitern zu versammeln, als Reminiszenz an die *secessio plebis* und damit an ein Narrativ über erfolgreichen Protest der römischen Plebejer, in dem sich deren politische Repräsentanz und Teilhabe institutionalisierte. Vgl. Eiden-Offe: *Die Poesie der Klasse* (Anm. 6), S. 99-100. Auch wenn im *Blumen-Fest*, anders als es die Überlieferung über die römischen Plebejer berichtet, kein konkretes politisches Programm vorgelegt wird, lässt die strukturelle Analogie zwischen der *secessio plebis* und dem Zug der englischen Arbeiter zum Blumenfest dennoch die Frage formulieren, inwiefern gerade dieses Blumenfest politisch zu lesen ist und welcher Reform-Ansatz darin zum Ausdruck kommt. Denn der Anklang an das Narrativ über die *secessiones* lässt die blumenbewegten Arbeiter einem Muster folgen, in dem sich eine Gruppe (die Plebejer) politische Handlungsfähigkeit und gesellschaftliche Repräsentation erwirkt.
- 42 Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 219.
- 43 Jürgen Fohrmann: Die Lyrik Georg Weerths. In: Referate des I. Internationalen Georg-Weerth-Colloquiums 1992 (Anm. 1), S. 54-72, hier S. 61.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Perraudin weist darauf hin, dass The Old Schouler of Mutton ein historisch wie auch gegenwärtig gängiger Name für Kneipen und Gaststätten in der Region sei und gibt Hinweise, um welche konkrete Gaststätte es sich bei Weerths Zur alten Hammelsschulter handeln könnte. Vgl. Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 216.
- 47 „Ich meine, ich sähe die beiden Herren noch jetzt vor mir stehen.“ (BF 183)
- 48 Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 217.
- 49 Rippmann: Das Schöne und das Nützliche (Anm. 25), S. 201.

- 50 Vgl. ebd.
- 51 Perraudin verweist auf die „deutsch-romantisch[e]“ Provenienz dieser Passage, die „von Novalis über Hoffmann und Heine“ in Weerths Text gefunden habe und zieht vergleichend den Schluss von Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* heran. Perraudin: Georg Weerths: *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 218-219.
- 52 Vgl. Vera Binder: Floskel. In: Gerd Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3: Eup-Hör. Tübingen 1996, S. 371-375, sowie: Isabel Kranz: *Sprechende Blumen*. Ein ABC der Pflanzensprache. Berlin 2014, S. 7.
- 53 In Weerths *Blumen-Fest* gibt die bereits weiter oben skizzierte Beschreibung der „Gesellschaft dieser Blumen-Genossen“ (BF 182) und zudem die Erläuterung, dass die Tulpen im Anschluss an den Wettbewerb „an die Frauen und Töchter der Anwesenden verschenkt“ (BF 186) werden, die Blumen-Gesellschaft als rein männlichen Teilnehmerkreis zu lesen. Daher gehe ich in der Lektüre dieses Abschnitts von einer männlichen Zuhörerschaft aus.
- 54 Rippmann: *Das Schöne und das Nützliche* (Anm. 25), S. 201.
- 55 Damit erinnert die Präsentation der zweiten Rede in *Das Blumen-Fest der englischen Arbeiter* an die Berichterstattung über bzw. Wiedergabe von Reden in zeitgenössischen Zeitungen.
- 56 Der Blumenwettbewerb kann nach Eiden-Offe als Prozess „der kollektiven Diskussion und Entscheidungsfindung“ aufgefasst werden, denn die „Entscheidungsfindung muss [...] transparent und *coram populo*, wenn nicht gar kollektiv vonstattengehen“, so dass sich darin „vielleicht sogar ein politisches Modell“ sehen lassen könne. Eiden-Offe: *Poetik der Klasse* (Anm. 6), S. 102.
- 57 Ansgar Kemmann: *Evidentia, Evidenz*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Anm. 52), Bd. 3: Eup-Hör. Tübingen 1996, Sp. 33-47, Sp. 41. Vgl. zum Verhältnis von Metapher und Vor-Augen-Stellen: Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen*. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1997, S. 208-225. Zu Metapher und Vor-Augen-Stellen im Zusammenhang des Sprechens der Blumen vgl. Bettine Menke: *Wort-Blüten*. In: *Floriographie* (Anm. 26), S. 63-92.
- 58 Vaßen: *Kontrast und Kritik* (Anm. 1), S. 105. Ebenso Vaßen auch in den früheren Aufsätzen: *Der einsame Fremde – Heinrich Heines und Georg Weerths englische Reiseliteratur*. In: Bernd Füllner (Hrsg.): *Georg Weerth. Neue Studien*. Bielefeld 1988, S. 44-87, hier S. 77; *Rhein contra Themse* (Anm. 30), S. 356.
- 59 Vaßen: *Kontrast und Kritik* (Anm. 1), S. 105.
- 60 Perraudin: Georg Weerths *Das Blumenfest* (Anm. 29), S. 220.
- 61 Ebd.
- 62 Vgl. zum Wechselbezug und zur Verflechtung von Vormärz und Romantik: Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen: ‚Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Dies.: *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2003, S. 9-46.
- 63 Vaßen: *Kontrast und Kritik* (Anm. 1), S. 105.

PETER SCHÜTZE

Jahresbericht 2017/18

Die Vergabe des Grabbe-Preises, Literaturtage im Rahmen des Festivals *Literaturland Westfalen*, eine Grabbe-Tagung in der Pariser Universität Sorbonne, die Begegnung mit einem großen Theatermann, eine Theaterpremiere von Detlev Glanerts Grabbe-Oper *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, eine Exkursion nach Trier zum 200. Geburtstag von Karl Marx – das waren Höhepunkte eines erlebnisreichen Jahres in der Chronik unserer Gesellschaft.

Diese erfolgreichen Veranstaltungen und froh stimmenden Ereignisse überwogen und überdeckten zeitweise die Sorgen, die es der Grabbe-Gesellschaft gleichwohl schwer machen und ihren Aktionsradius einschränken. Die Überalterung des Vereins und der Rückgang unserer Mitgliederzahlen auf wenig über 200 lassen sich ja nicht leugnen, und so sinnvoll und lebendig sich auch unser Jahresprogramm mit all seinen Akzenten präsentierte, so bleibt es doch ein mühseliges Unterfangen, den Rückhalt unserer Aktivitäten in der Öffentlichkeit aufrechtzuerhalten. Das ist finanziell sehr spürbar. Daher spielte unsere pekuniäre Situation auch auf der Vorstandssitzung, die im September 2017 das Jahresprogramm 2018 und die Mitgliederversammlung vorbereitete, eine vordringliche Rolle. Unser Schatzmeister Christian Weyert drang hierbei auf Maßnahmen, die den geschrumpften Besitzstand der Gesellschaft sichern und eine weitere Talfahrt verhindern können. Wir sind leider gezwungen, vorsichtig mit den restlichen Beständen umzugehen; ‚Grenzüberschreitungen‘ und Überziehungen können wir uns derzeit nicht leisten. Auch das Jahrbuch ist davon betroffen und muss im Kostenrahmen gehalten werden, auch wenn neue wissenschaftliche Erkenntnisse und Aufsätze bisweilen nach einer Erweiterung des Umfangs rufen. Denn unsere alljährliche Publikation ist ja nicht nur eine repräsentative Gabe für die Mitglieder, sondern in den bewährten Händen von Lothar Ehrlich auch ein Respekt heischender Baustein literar- und kulturgeschichtlicher Forschung. Und beides soll das Jahrbuch, nach Möglichkeit ohne Einbußen, auch künftig bleiben.

Damit die Bewegungen im Haushalt der Gesellschaft besser kalkuliert werden können, schlug Christian Weyert vor, den Turnus der Mitgliederversammlungen zu ändern. Nach seiner Überzeugung sollten sie jährlich (nicht nur alle zwei Jahre) und zwar im Frühjahr (statt im Herbst) einberufen werden. In dieser Zeit nämlich ist das vergangene Rechnungsjahr (gleich Kalenderjahr) am besten zu überschauen, und die Finanzlage der Gesellschaft – einschließlich der zu erwartenden Ausgaben und Einnahmen des laufenden Jahres – lässt sich präzise darstellen. Mit „validen Planzahlen“ können Risiken besser erkannt und

Vorhaben, die ohne Gegenfinanzierung und Drittmittel utopisch sind, vermieden werden. Auf der Versammlung am 15. September 2017, bei welcher der gesamte Vorstand entlastet und erneut gewählt wurde, stimmte die Mehrheit für diese Forderung; sie wurde bereits am 23. März 2018 erfüllt. Wiederum wurde der Vorstand entlastet, die Jahresrechnungen 2015 und 2016 wurden dargelegt und von den Prüfern bestätigt. Für 2018 wurde ein Wirtschafts- und Veranstaltungsplan aufgestellt; der vorgeschlagene Etat wurde beschlossen. Neu gewählt werden mussten (für die Damen Christ-Dore Richter und Marlies Bach) nur die Kassenprüfer (Dr. Joachim Eberhardt und Robert Weber). Die Inhalte des Vorstandberichts sind zugleich Thema der hier vorgelegten Jahresrückschau.

Die letzte herbstliche Mitgliederversammlung war eingebettet in das alljährliche Literaturwochenende der Gesellschaft, das erneut gemeinsam mit der Peter Hille-Gesellschaft gestaltet wurde. Die Veranstaltungen in Detmold, Erwitzen und Höxter waren zugleich Beiträge zum *lila we: Festival 2017*, das unter dem Motto *hier! Literaturland westfalen: regional. international* an verschiedensten Orten in OWL und darüber hinaus durchgeführt wurde. In unserem Kreise fanden Podien, Vorträge und Diskussionen zur „Sprengkraft des Dramas“ und über die „moralische Kraft des poetischen Wortes“ statt. Am Abend des 15. Septembers steuerte die Grabbe-Gesellschaft zum Thema *Gut oder Böse* eine Lesung mit dem Autorenduo Jürgen Reitemeier und Wolfram Tewes und den Schauspielern Markus Hottgenroth und Marie Kerkhoff vom Landestheater Detmold bei. Peter Schütze moderierte diesen Abend, an welchem Texte von Rüdiger Sافranski (*Das Böse oder Das Drama der Freiheit*) zur Diskussion gestellt wurden, außerdem Passagen aus dem lippischen Kriminalroman *Gelobtes Land*, der von den üblen Machenschaften einer internationalen Schlepperbande, die ins „Hier“ eindringt, handelt.

Tags darauf lud die Grabbe-Gesellschaft zu einem Podiumsgespräch ein, das anhand verschiedener Aufführungen von Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* ebenfalls Aspekte des „Bösen“ in der Geschichte herausarbeiten sollte. Was sind das für Menschen, ist zu fragen, die wie Gothland oder Berdoa dem Hass folgen und alles Menschenrecht außer Kraft setzen? Sind das Monster? Sind sie die Ausnahme oder ist das die Regel? – Wegen der kurzfristigen Absage der ehemaligen Detmolder Schauspielregisseurin Tatjana Reese und ihres Dramaturgen Christian Katzschmann, die ihre Version des *Gothland* vorstellen sollten, konzentrierte sich die Diskussion auf den bedeutenden französischen Regisseur Bernard Sobel, der von Paris angereist war; über Detmold und frühere Inszenierungen berichteten der Heidelberger Dramaturg Jürgen Popig und der eingesprungene Präsident der Grabbe-Gesellschaft. Lothar Ehrlich leitete die Diskussion und sorgte dafür, dass Bernard Sobel und seine Inszenierung des *Gothland*, die im September/Oktober 2016 im Pariser Théâtre de l'Épée du bois,

La cartoucherie, 25mal *en suite* gelaufen war, den Abend bestimmten. Sobel wies mit Nachdruck auf seine Verpflichtung dem Drama gegenüber hin: „Ich bin nicht der Dichter. Ich brauche ihn.“ Er folge willig diesem „riesigen, wilden Poeten“, der „mit Lichtern in die dunkle Geschichte der Menschheit“ dringe; dass Sobel wie kein anderer dem Text des Dramas folge, konnten Jürgen Popig und die Pariser Lehrerin Anne Röhling, die als Dolmetscherin fungierte, nur bestätigen. Ein Wermutstropfen: wir hätten uns für die spannende Begegnung mit diesem greisen, großen Mann des europäischen Theaters viel mehr Zulauf gewünscht.

Vorträge von Christoph Knüppel über Gustav Landauer und Willy Gistrow als Freunde Peter Hilles und ein sehr lebendig gehaltenes Referat von Hans Hermann Jansen über die *Henckell-Brüder* Karl Friedrich und Gustav bereicherten die Jahrestagung der Hille-Gesellschaft in Erwitzen am selben Tag; auf den Sonntag entführte Hans Hermann Jansen zum Abschluss des Wochenendes die Interessierten zum Forum Jacob Pins nach Höxter und hielt einen Vortrag zum Thema *Wir selbst müssen die Veränderung sein – – Reflexionen zu 1917*. Pins, 1917 in Höxter geboren, 2005 in Jerusalem gestorben, war ein weltweit bekannter deutsch-israelischer Maler.

Auch unsere Preisträgerin von 2014, Henriette Dushe, war vor Ort – diesmal jedoch nicht in eigener Sache, sondern als Mitglied der Jury für den Grabbe-Preis 2017, gemeinsam mit Harald Müller (Verlags- und Redaktionsleiter von *Theater der Zeit*), Lothar Ehrlich (für die Grabbe-Gesellschaft) und Dr. Christian Katschmann (Chefdramaturg des Landestheaters). Hier bewährte sich erneut das Zusammenspiel der Grabbe-Gesellschaft mit dem Detmolder Theater – hierzu mehr weiter unten.

Ein derartiges Wochenende hätte ohne Kooperationen nicht stattfinden können, zumindest nicht in diesem Umfang. Unterstützt wurde die Grabbe-Gesellschaft finanziell und werbemäßig von dem in Unna beheimateten bzw. vom dortigen Literaturbüro verwalteten *literaturland westfalen*. Sobald die Mittel es zulassen, soll ein Festival, das „mit einer Vielzahl von Literatur- und Kulturveranstaltungen und anderen Akteuren in zahlreichen Veranstaltungen die Großregion Westfalen als vielfältige und qualitativ hochwertige Literaturlandschaft präsentiert“, wiederholt werden; Pläne dafür existieren bereits. Am Treffen des ‚Netzwerks‘ im November 2017 war der Präsident unserer Gesellschaft beteiligt. Gut, ein solch raumgreifendes Festival mag alle paar Jahre wieder durchgeführt werden. Aber in unseren tagtäglichen Bemühungen um Dichter, Themen, um unsere Mitglieder und unser Publikum können wir davon kaum profitieren. Hierfür benötigen wir permanente Partnerschaften und dauerhafte gegenseitige Hilfe.

Um neue, erweiterte Formen der Zusammenarbeit zwischen den literarischen Gesellschaften Westfalens zu erwirken, wurde unterdessen eine Kommission

gebildet, in der die Vorstandsmitglieder der Vereine deren Interessen vertreten und untereinander abstimmen. Ziel ist ein Dachverband mit entsprechenden Befugnissen und eigener finanzieller Polsterung, um die Arbeit der einzelnen Gesellschaften effektiver zu gestalten. Dem Sterben kleinerer Gesellschaften soll Einhalt geboten, neuen Impulsen – wie der Gründung einer Peter Paul Zahl-Gesellschaft und einer Ernst Meister-Gesellschaft – soll ein Forum geboten werden. Auf keinen Fall sollen dabei Identität, Thematik und Zielsetzungen der jeweiligen Vereine aufgegeben werden. Um die Arbeit der Arbeitsgemeinschaft im Sinne eines westfälischen Dachverbandes zu intensivieren, ist für den 5./6. Oktober 2018 eine Zusammenkunft in Detmold anberaumt worden.

Vorausgegangen war dem September-Weekende 2017 bereits eine Einladung der Ernst Ortlepp-Gesellschaft nach Zeitz. Peter Schütze überbrachte auf der Vollversammlung am 2. September die Grüße der Grabbe-Gesellschaft, hörte einen brillanten Vortrag des kritischen Philosophen und Theologen Prof. Hermann-Josef Schmidt über Ortlepps Religiosität und trat selbst mit Texten des Dichters im Dom St. Peter und Paul auf: „Orgelmusik trifft auf Dichtung“: Ortlepps Gedichte korrespondierten mit dem Spiel des Organisten Hans Fagius aus Malmö – ein akustischer Spiegel, könnte man sagen, auch des Zusammenspiels der beiden literarischen Gesellschaften der Partnerstädte Zeitz und Detmold. Für die Einladung ist dem Vorsitzenden der Ortlepp-Gesellschaft Roland Rittig herzlich zu danken.

Ende Oktober fand die im Vorjahr begonnene Zusammenarbeit mit dem Pariser Elitelyceum Lycée Louis Le Grand ihre Fortsetzung. Die von Anne Röhling geleitete Studentengruppe führte in Marienmünster einen Seminartag mit Peter Schütze durch. Standen im Jahr zuvor Grabbe und Büchner auf dem Stundenplan, so stand diesmal der *Abasver*-Roman des DDR-Schriftstellers Stefan Heym mit seinem Bild der Reformationszeit im Vordergrund. Anderntags besuchte die Gruppe das Grabbehaus und andere literarisch wichtige Orte in Detmold; auch auf einem Besuch der Universitätsstadt Marburg begleitete der Verf. die französischen Jungstudenten.

Auf dem Grabbe-Punsch am 15. Dezember 2017 stellte Lothar Ehrlich termingerecht das neue Grabbe-Jahrbuch vor, Hans Hermann Jansen begleitete blutjunge Sangeskünstler auf dem Klavier, es wurde aufs vergangene Jahr, vor allem auf die Berlinreise zurückgeblickt, und dann wurde dem in der Region wohlbekanntesten Künstler Rainer Nummer das Wort erteilt. Er stellte eine Kollektion seiner Bilder und Collagen aus früheren Jahren vor, die er auch zum Kauf anbot. Es handelte sich dabei ausschließlich um Objekte, die Grabbe, seine Gestalt und seine Schriften verarbeiten – Motive, die diesen exzellenten Künstler sein Leben lang beschäftigt haben. Vor allem die einzigartigen porträthaftern Gebilde fanden großes Interesse und boten Stoff für anregende Diskussionen.

Dem dampfenden Getränk, vom Präsidenten gewürzt und gerührt, dem Spekulatorius und anderen Snacks wurde unter dem von Hans Hermann Jansen liebevoll dekorierten Gebälk des Grabbehauses lebhaft zugesprochen. Unserer Einladung gefolgt war auch Chefdramaturg Christian Katzschmann, der die Werke vorstellte, auf die sich die Juroren des Grabbe-Preises geeinigt hatten.

Da sich die Jury des Grabbe-Preises nicht für einen Kandidaten entscheiden konnten, schlug sie dem Theater und der Grabbe-Gesellschaft vor, „in diesem Jahr den Grabbe-Preis nicht als Auszeichnung eines Werkes, sondern als Förderpreis für zeitgenössische Dramatik zur Hälfte an zwei Autoren zu vergeben“ (Lothar Ehrlich). Da die Auslobenden damit einverstanden waren, wurden die Autoren Clemens Mäde (Hamburg) für das Stück *Wenigstens hat es mal gebrannt* und Mehdi Moradpour (Berlin) für *reines land* mit den Preisen bedacht. Ihre Namen wurden im Dezember der Presse bekannt gegeben. Die Preisverleihung fand am 19. Januar 2018 auf der großen Bühne des Landestheaters vor der Premiere von Thomas Vinterbergs und Mogens Rukovs Stück *Das Fest* statt und fand damit einen passenden und würdigen Rahmen.

Am 16. Januar 2018 ergab sich im Landestheater die Gelegenheit zu einem ausgiebigen Gespräch mit dem neuen Intendanten, Georg Heckel. Von unserer Seite nahmen Hans Hermann Jansen, Peter Schütze und Christian Weyert daran teil, von Seiten des Theaters der neue Schauspielregisseur Jan Steinbach und eine Dramaturgin. Georg Heckel stand unseren Interessen sehr aufgeschlossen gegenüber; der Grabbe-Preis wird auch unter seiner Intendanz ausgeschrieben und im bisherigen Turnus weitergeführt werden. Für die Stücke von Mäde und Moradpour sind allerdings keine kompletten Inszenierungen geplant: Da für zwei Uraufführungen kein Raum sei und das eine dem anderen nicht vorgezogen werden dürfe, werde im Januar 2019 eine szenische Lesung angesetzt, bei der in Auszügen beide Werke präsentiert und zur Diskussion gestellt werden.

2017 und 2018 veranstaltete die Sorbonne, die berühmte Pariser Universität, in ihrer Faculté des Lettres unter dem Titel *Vom Goldenen Vließ zum Rheingold* zwei Tagungen über „Mythos, Drama und Geschichte im deutschen Theater des 19. Jahrhunderts“. Teil II dieser Reihe, die im nächsten Jahr fortgesetzt wird, war am 23./24. März 2018 ganz dem Werk Christian Dietrich Grabbes gewidmet. Lothar Ehrlich beteiligte sich als einer der Tagungsleiter und als Referent. Er eröffnete die Tagung mit einem Vortrag über „Historisierung und Mythisierung in Grabbes Geschichtsdrama“. Die Konferenzbeiträge sind in diesem Jahrbuch nachzulesen (Vgl. dazu die Vorbemerkung der Herausgeber).

Am 13. April 2018 hatte im Stadttheater Fürth Detlev Glanerts Grabbe-Oper *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* Premiere. Ausführende waren das Sängersenemble der Hochschule für Musik Nürnberg, ihr Dirigent Dominik Wilgenbus und Guido J. Rumstadt als Regisseur. Über das verschmitzte,

anarchisch überquellende Spektakel, das auch dem Komponisten ausnehmend gut gefiel, berichtet Hans Hermann Jansen in seiner Rezension.

Merklichen Anklang finden seit 2016 die gemeinsam mit der Peter Hille-Gesellschaft unternommenen und auch vom Lippischen Heimatbund beworbenen Exkursionen. Den Fahrten nach Berlin und Friedrichshagen (2016) und zu literarischen Stätten in Brandenburg (2017) folgte Anfang Mai 2018 ein viertägiger Ausflug nach Trier. Wieder beförderte der Reisebus, der für unsere Teilnehmer auf dem Detmolder Kronenplatz startete, 35 Besucher, die sich die Ausstellungen und Darbietungen rund um den 200. Geburtstag des großen Philosophen und sozialistischen Vorkämpfers Karl Marx nicht entgehen lassen wollten.

Über die Detmolder Dichter Ferdinand Freiligrath und Georg Weerth steht die Grabbe-Gesellschaft auch mit den Vätern des Marxismus, Marx selbst und Friedrich Engels, in Berührung. Letzterem wurde auf einem Stopp in Wuppertal Reverenz erwiesen – dort wirkte Vater Engels als Textilfabrikant. Wir besuchten nahe dem Engels-Haus das Industriemuseum, das mit seiner großartigen Sammlung von Werkzeugen und Maschinen nicht nur ein eindrucksvolles Bild der technischen Revolution des frühen 19. Jahrhunderts bietet, sondern den Druck, der auf den arbeitenden Menschen lastete, geradezu körperlich erlebbar und ihre Revolte nachvollziehbar macht. Nach einem Zwischenaufenthalt in Köln, wo wir in der „Bürgergesellschaft Marx und Engels“ trefflich bewirtet wurden, wurde das Hotel Deutscher Hof in Trier angesteuert – und der fröhliche Abend im Gasthaus Weinhexe bewies schon, dass die regionalen Spezialitäten, feucht begleitet vom Moselriesling, die Fahrt auch zum kulinarischen Ereignis machen würden. Das förderte zudem den Zusammenhalt der Reisegruppe, die alles Gebotene sichtlich genoss – obwohl auch Durchhaltevermögen verlangt war, zum Beispiel inmitten der Völkerscharen, die sich die Beine in den Leib standen, bis endlich nach vielen Reden das pompöse Marx-Denkmal enthüllt wurde, das der chinesische Staat der Stadt Trier geschenkt hatte. Eine überwältigende Fülle von Exponaten boten die Ausstellungen im Rheinischen Landesmuseum, im St. Simeon-Museum und in Marxens Geburtshaus. Eigene Beiträge zur Geschichte und zum Wirken Marxens und seiner im Bus und im Hotel ergänzten und erläuterten unser Kulturprogramm; Michael Kienecker steuerte ein überraschendes, lehrreiches Referat über *Marx als Romantiker(!)* bei; der Verf., assistiert von Hans Hermann Jansen am Piano, erinnerte in seinem Vortrag satirischer Texte und Gedichte an Marxens Freund und Mitarbeiter Georg Weerth. Eine Bus-Rundfahrt machte mit der Stadt und den Höhen in ihrer Umgebung bekannt; von dort oben boten sich wundervolle Aussichten auf die Mosellandschaft und die alte römische Anlage Triers.

Auf der Rückfahrt am 7. Mai wurde Halt im Bonner Univiertel gemacht, wo Karl Marx einst seinen Studien nachgegangen war, und eine Führung durch das

Universitätsmuseum war der letzte Programmpunkt unserer rundum gelungenen Exkursion, bevor in den frühen Abendstunden Detmold und Nieheim wieder erreicht waren.

Kein Zweifel, wir können für das vergangene Vereinsjahr eine inhaltlich hochehrwürdige Bilanz ziehen. Für die Bewältigung der großen damit verbundenen Arbeit danken wir allen Verantwortlichen sehr herzlich. Ein Sonderlob aber hat sich gewiss unsere Schriftführerin Carmen Jansen für ihre ausgezeichnete Planung, Organisation und Abrechnung sowohl des Wochenendes als auch der Exkursionen verdient – chapeau!

Ein trauriges Ereignis darf hier nicht übergangen werden. Am 7. März 2018 ist unser früheres Mitglied Frau Annemarie Schulze-Weslarn gestorben. Bis zu ihrem Austritt 2008 aus Gesundheitsgründen stand sie der Grabbe-Gesellschaft in allen Fragen bildender Kunst mit lebhaftem Engagement zur Verfügung. Wir verdanken ihr zahlreiche Impulse und interessante Beiträge, die sie fürs Jahrbuch verfasste. Wir behalten sie in guter Erinnerung!

P.S. Nach langer Pause hatte die Stadt Detmold im Frühjahr 2017 die Verwendung der frei stehenden Räume im oberen Stockwerk des Grabbehauses zur Sprache gebracht und um Vorschläge für ihre künftige Nutzung gebeten. Eine von Hans Hermann Jansen detailliert ausgearbeitete Vorlage, in der er in unserem Namen für ein ‚modernes Dichterhaus‘ plädiert, wurde am 27. Mai 2017 eingereicht. Seitdem herrscht wieder Stillschweigen.

Grabbe-Preis 2017

Das Landestheater Detmold und die Grabbe-Gesellschaft vergaben den Grabbe-Preis 2017 als Förderpreis zu gleichen Teilen an zwei talentierte junge Autoren. Ausgezeichnet wurden zwei noch nicht veröffentlichte und uraufgeführte Theaterstücke – von Mehdi Moradpour (Berlin) *reines land* und Clemens Mädge (Hamburg) *Wenigstens hat es mal gebrannt*.

Nachdem der Grabbe-Preis zwischen 1994 und 2004 gemeinsam mit dem Landesverband Lippe und der Stadt Detmold getragen wurde,¹ finanziert ihn seit 2014 das Landestheater aus Eigen- und Sponsorenmitteln. Dadurch kann dieser wichtige deutsche Literaturpreis zur zeitgenössischen Dramatik wieder vergeben werden. Zugleich verpflichtet sich das Theater zur Uraufführung des ausgezeichneten Stückes. So fand am 15. Januar 2016 die Uraufführung von *In einem dichten Birkenwald, Nebel* der Grabbe-Preisträgerin 2014 Henriette Dushe in der Regie von Malte Kreuzfeld statt – eine erfolgreiche Inszenierung, die auch zu den Autorentagen des Deutschen Theaters Berlin im Juni 2016 gezeigt wurde.²

Auf die Ausschreibung des Grabbe-Preises 2017 für eine künstlerisch innovative Leistung im Frühjahr in den Fachzeitschriften *Theater heute*, *Theater der Zeit* und *Die Bühne* sowie auf den Homepages des Landestheaters und der Grabbe-Gesellschaft reagierten diesmal 56 deutschsprachige Autoren mit der Einsendung ihrer Texte. Unter strenger Wahrung der Anonymität der SchriftstellerInnen entschied sich die Jury nach kontroverser Debatte dieses Mal nicht für die Auszeichnung e i n e s preiswürdigen Theaterstückes, sondern für die Vergabe von zwei, mit je 2.500 Euro dotierten Förderpreisen an Nachwuchsautoren.

Die Mitglieder der Jury 2017:

- Harald Müller (Verlags- und Redaktionsleiter von *Theater der Zeit*) als Vorsitzender
- Henriette Dushe (Dramatikerin, Trägerin des Grabbe-Preises 2014)
- Prof. Dr. Lothar Ehrlich (Grabbe-Gesellschaft)
- Dr. Christian Katzschmann (Chefdramaturg am Landestheater Detmold)

Die Preisträger wurden zu Grabbes 216. Geburtstag am 11. Dezember 2017 veröffentlicht und vor der Premiere von *Das Fest. Schauspiel nach dem Film* von Thomas Vinterberg und Mogens Rukov am 19. Januar 2018 im Landestheater durch Intendant Kay Metzger, Henriette Dushe und Lothar Ehrlich ausgezeichnet. Die anschließende Aufführung eines zeitgenössischen Theatertextes konvenierte dabei aufs Schönste mit der Vergabe des Grabbe-Preises an die beiden Autoren, die sich herzlich bedankten.

Mit den Vorschlägen Clemens Mädge und Mehdi Moradpour hatte die Jury wiederum eine glückliche Hand, da sie Autoren für die Vergabe des Grabbe-Preises empfahl, die bereits seit einigen Jahren ihre ästhetisch unkonventionellen Stücke auf dem Theater experimentell ausprobieren konnten und es überdies schon zu Uraufführungen gebracht hatten. Die Detmolder Auszeichnung ist mit der Hoffnung verbunden, dass diese beiden Schriftsteller ihren Weg konsequent weitergehen.

Die Preisträger³

Clemens Mädge, 1983 in Lüneburg geboren, arbeitete nach dem Abitur am Ernst Deutsch Theater in Hamburg als Bühnentechniker. Nach dem Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Hamburg war er von 2007 bis 2010 Regieassistent am Deutschen Schauspielhaus und begann, fürs Theater zu schreiben. Er verfasste und inszenierte dort die Stücke *Im Stillen* (2009), *M – Ein Mann jagt sich selbst* (2010) und eine Adaption von Zolas *Bestie Mensch*



Von links: Kay Metzger, Mehdi Moradpour, Clemens Mädge. Foto: Julia Vogel

(2011). Weitere Theatertexte entstanden in rascher Folge: *Coup d'état* und *The Marlboro Man is dead*. 2012 kam es zu einer ersten Zusammenarbeit mit Babett Grube auf Kampnagel. Clemens Mädge lebt und arbeitet in Hamburg. *Wenigstens hat es mal gebrannt* ist sein letztes Theaterstück und thematisiert in plastischen szenischen Details den sinn- und perspektivlosen Alltag jugendlicher Aussteiger in einer deutschen Großstadt.

Mehdi Moradpour, geboren 1979 in Teheran, studierte zunächst im Iran Physik und Industrietechnik und seit 2004 in Leipzig und Havanna Hispanistik, Amerikanistik und Arabistik. Er lebt als Theaterautor und Übersetzer in Berlin. 2015 erhielt er den Jurypreis des Dritten Autorenwettbewerbs der Theater St. Gallen und Konstanz für *mumien. ein heimspiel*, 2016 den Exil-DramatikerInnenpreis der Wiener Wortstaetten. 2017/18 wirkt Moradpour am Projekt „Krieg und Frieden“ mit, einer Kooperation von Literarischem Colloquium Berlin, Maxim Gorki Theater und Neuem Institut für Dramatisches Schreiben. *reines land* gestaltet – im Rahmen eines Asylverfahrens – die objektiven und subjektiven Schwierigkeiten im Zusammenleben eines weiblichen Flüchtlings und deutscher Jugendlicher in realistischer Prägnanz.

Am Ende die erfreuliche Botschaft: Der neue Intendant des Landestheaters, Georg Heckel, signalisierte in einem Gespräch mit der Grabbe-Gesellschaft, dass er zur weiteren gemeinsamen Vergabe des Grabbe-Preises stehe.

Lothar Ehrlich

Anmerkungen

- 1 Vgl. zuletzt Lothar Ehrlich: Der Grabbe-Preis. Gegenwart und Vergangenheit. In: Grabbe-Jahrbuch 34 (2015), S. 7-16. Die hierin formulierten Erfahrungen im Hinblick auf die Autoren und die ästhetische Qualität der eingereichten Texte werden durch die Lektüre und die Diskussionen in der Jury 2017 voll und ganz bestätigt.
- 2 Vgl. die Besprechung von Peter Schütze: „Ohne Anker inmitten eines Ozeans“. In *einem dichten Birkenwald, Nebel*. In: Grabbe-Jahrbuch 35 (2016), S. 60-66. Zum Grabbe-Preis 2014 für Henriette Dushe siehe die Dokumentation in: Grabbe-Jahrbuch 34 (2015), S. 17-33.
- 3 Die bio-bibliografischen Informationen basieren auf der Pressemappe des Landestheaters Detmold zur Verleihung des Christian-Dietrich-Grabbe-Preises 2017.

Rezension

Peter Hasubek: *Carl Leberecht Immermann*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2017.

Peter Hasubek, Jahrgang 1937, legt eine neue Immermann-Biografie vor. Dieses qualitativ wie quantitativ beachtliche Werk steht als Kulminationspunkt einer jahrzehntelangen Beschäftigung Hasubeks mit Carl Leberecht Immermann und der erarbeiteten Expertise. Davon zeugt etwa die Verwendung von achtundzwanzig eigenen Forschungstiteln zu Leben, Werk und Rezeption in der vorliegenden Biografie. Zwanzig Jahre, bis 1999, war Hasubek Professor für deutsche Literatur und Literaturdidaktik an der Technischen Universität Braunschweig und gibt seit 2000 das Jahrbuch für die seit 1990 bestehende Immermann-Gesellschaft heraus.

Carl Leberecht Immermann ist, abzüglich Literatur- und Namensverzeichnis, etwa 650 Seiten stark. Der Verfasser behandelt Immermanns Leben von der Geburt 1796 bis zu seinem Tod 1840 in vierundzwanzig Kapiteln, die jeweils circa dreißig Seiten umfassen. Hinzu kommt ein weiteres Kapitel „Wirkung und Rezeption Immermanns im 19. Jahrhundert“. Beigegeben sind sechzehn Abbildungen, die sich an entsprechenden Stellen im Text finden. Der Verfasser legitimiert seine Arbeit als Erfüllung eines Desiderates: Die bisherigen vier Immermann-Biografien stammen aus den Jahren 1870, 1921, 1967 und 1969. Sie sowie die ihnen zugrunde liegende Forschung hätten mehrere Aspekte der Person Immermanns vernachlässigt, die Hasubek in eine Gesamtdarstellung von „innerer“ und „äußerer“ Biografie sowie der Werkgeschichte integrieren möchte.

Die Darstellung von Immermanns Leben ist chronologisch aufgebaut. Dabei gelingt dem Verfasser die Gratwanderung der Synthese vom Abschreiten der Stationen, Ereignisse und Wegpunkte in Immermanns Leben und der Behandlung von Themenkomplexen, für deren Behandlung Hasubek zeitlich vorwärts und rückwärts ausgreift, vom jeweils vorliegenden Zeitpunkt abhebend, um das betreffende Thema als Einheit vorzustellen. So wird beispielsweise ein kompakter, dennoch detailreicher Überblick zu den einzelnen Werken Immermanns geschaffen, mit den Aspekten der Entstehung, Niederschrift, Inhalt, Rezensionen sowie Immermanns Reaktionen auf diese. Nach demselben Verfahren stellt Hasubek relevante Bekannt- und Freundschaften vor, von ihrem Entstehen bis zum Versiegen der Kommunikation. Durch diese Methode entsteht ein Wechsel von Chronologie und Themenzentriertheit, der beim Verfolgen von Immermanns Lebenslauf auch die Person plastisch sichtbar macht, soweit es die Quellen erlauben. Aufgrund der schier Informationsfülle und des regelmäßigen Verlassens der chronologischen Abfolge wäre eine Zeittafel zu Lebensweg und Werkchronologie im Anhang überaus wünschenswert gewesen.

An einigen Stellen, anlässlich wichtiger Werke oder Briefwechsel, gibt Hasubek einen kenntnisreichen Einblick in die Quellenlage – Vollständigkeit, divergierende Fassungen, Archiv-Standorte. Aus der Perspektive eines archivalisch-explorativen Interesses bleiben solche Anmerkungen allerdings vereinzelt aufleuchtende Erscheinungen. Mit der Forschung setzt sich die Biografie zurückhaltend und zu eher wenigen Gelegenheiten auseinander. Ab und an weist Hasubek auf weiterführende Forschungstitel zu bestimmten Themen hin, benennt Desiderate und korrigiert Irrtümer der „ältere[n] Forschung“, die beispielsweise Immermann ein Verhältnis der „Abhängigkeit und Nachahmung zu Goethe“ unterstellte.

Kleinere Widersprüche und Ungereimtheiten sind äußerst selten, aber vorhanden: „Den Kontakt zu [...] Friedrich Wilhelm v. Gubitz [...] stellte Immermann [...] selbst her.“ Vier Seiten später heißt es: „Heine war es, der Immermanns Kontakt zu Friedrich Wilhelm Gubitz herstellte“.

Hasubek verarbeitet und ordnet eine große Fülle von Material. Sein Text bildet selbst wiederum eine wertvolle Materialgrundlage für jedwede Beschäftigung mit Immermann. Der Gestus des Biografen ist grundlegend neutral, enthält sich an einigen Stellen dennoch nicht der wertenden Stellungnahme. So verteidigt Hasubek Immermann gegen Kritiker wie August Graf v. Platen – „Mit diesen [...] Ausfällen wird Platens Kritik unglaubwürdig“ – oder Wolfgang Menzel: „Die mit Fehlern behaftete, vorurteilvolle, polemische und oberflächliche Zusammenfassung spricht für sich“. Dem wird ein Immermann gegenübergestellt, der „persönliche Polemik weitgehend vermeidet“, „sachlich-kritisch“ sowie „scharfsinnig die [...] Grenzen von Platens Dichten“ decouvriert. Auf der anderen Seite bewertet Hasubek Immermanns lyrisches Schaffen nicht besonders positiv, so etwa die Gedichte-Sammlung von 1830 – „diesen wenig überzeugenden Gedichten“. Die Sonette daraus wirkten „gezwungen“ und die Lieder des *Merlin* von 1832 „freilich nicht immer gekonnt“. Des Öfteren nimmt Hasubek Immermann wiederum in Schutz gegenüber Vorwürfen der Epigonalität seitens der Zeitgenossen und der späteren Forschung, versucht sie zu entkräften und stattdessen als Momente der Originalität zu erweisen.

Deutungen zu Immermanns Persönlichkeit sind eher selten und dezent gehalten. Die Dichte an sachlich präsentierten Informationen lädt die LeserInnen ein zu eigenen Schlüssen und Interpretationen über die Person, deren Leben akribisch offengelegt wird. Um den Leser die Aufnahme der Informationsmasse zu erleichtern, verfolgt der Didaktiker Hasubek drei Leit motive – Maskerade, Satire und Recht – in ihren verschiedensten Erscheinungsformen in Leben, Werk, Korrespondenz und Selbstzeugnissen Immermanns. Diese Leit motive mögen insgesamt etwas willkürlich wirken, sind jedoch funktional und bringen Wiedererkennungswerte hervor.

Carl Leberecht Immermann tritt dem Leser entgegen als intelligente und belebte Person. Seine Begabung ist die Rhetorik, die sich bereits in der Schulzeit und danach während des Jurastudiums in Halle, etwa im Streit mit der Verbindung Teutonia, offenbart. Seit früher Jugend spielt er selbst in Aufführungen als Schauspieler mit, zunächst in selbstverfassten Festtagsstücken, später auch im Rahmen der Düsseldorfer Bühne. Im Bereich des literarischen Schaffens und der Literaturkritik zeigt sich das rhetorische Vermögen an breiten Kenntnissen poetischer Formen wie auch an Immermanns Talent als Vorleser dramatischer Texte. Anspruchsvolle Kritik übt Immermann über seine gesamte Schaffenszeit hinweg – „Gesellschaftskritik, Zeitkritik, Literaturkritik, Theaterkritik, Kunstkritik. Seine kritische Aktivität ist über das gesamte Werk verbreitet“. Ein Leitmotiv im literarischen bzw. dramatischen Schaffen bildet die Kritik an Aspekten seiner zeitgenössischen Wirklichkeit durch die „Maske antiker mythologischer Figuren“ und Stoffe. Hasubek verfolgt dabei die Entwicklung Immermanns zum Satiriker von einer zunächst ablehnenden Haltung bis hin zu immer ausgefeilteren Formen der Satire, die schließlich im *Münchhausen* „zur tragenden Erzählstruktur ausgebildet wird“.

Um die biografierte Person als Individuum plastisch werden zu lassen, erhalten LeserInnen Hinweise auf Konstanten und Eckpfeiler zur Persönlichkeit Immermanns. So spiegelt sich in Haltung, politischer Neigung und Verhalten Immermanns oft die harte Erziehung des Vaters, der sich am Vernunftprimat der Aufklärung orientierte, Friedrich den Großen als Vorbildfigur absolut setzte, ebenso wie die preußischen Tugenden strenger Pflichterfüllung, Diszipliniertheit und Zuverlässigkeit. Dementsprechend formt sich Immermanns Selbstwahrnehmung, wie im Brief an den Bruder Ferdinand von 1834 ersichtlich: „[...] meine ganze Natur ruht auf dem Bestreben, praktisch und dichtend etwas hervorzubringen, was den Zustand der Welt und der Menschen erhöht.“ Karl Gutzkow nennt Immermann nach einem Treffen 1838 in Hamburg einen „geistigen ‚Revolutionär‘ [...], in politischer Hinsicht [sei er] aber preußischer Beamter“. Im persönlichen wie brieflichen Kontakt mit jüngeren Dichterkollegen sehen wir Immermann gern die Lehrerrolle einnehmen, so auch im Zusammenspiel mit Grabbe und Freiligrath. Physische wie psychische Schwächen legt Hasubek gleichsam offen. Nach emotional gravierend negativen Erlebnissen und Rückschlägen, oft zwischenmenschlicher Natur, erleben wir Immermann in depressiven, isolationistischen Zuständen, begleitet von körperlichen Erkrankungen. Während seiner Zeit in Düsseldorf kann er sich „bei Feiern und Festgelagen kaum maßigen“ und nimmt stark an Gewicht zu. Als ungesund muss auch das langjährige Verhältnis zu Elisa von Ahlefeldt gelten, das von innerer Abhängigkeit und Ungleichgewichtigkeit Immermanns gekennzeichnet ist und das Hasubek mit großer Detailschärfe entlang des Zeitstrahls beobachtet.

Schließlich bildet das Thema Glaube und Religion einen weiteren kontinuierlichen Faden im sich voranwindenden Lebenslauf Immermanns. Immer wieder rechtfertigt er sich gegenüber ihm nahestehenden Personen für seinen christlichen, aber kirchenfernen Glauben, der pantheistische Züge annimmt. Die christliche Tugend der Nächstenliebe verbindet sich mit dem preußischen Gestus des Sich-Nützlich-Machens und vernunftgeleiteter Pragmatik. Laut Hasubek gewähren die *Chiliastischen Sonette* von 1832 Einblick „in das Zentrum von Immermanns Weltanschauung und Dichten.“

Die Tätigkeit Immermanns als Leiter des Düsseldorfer Stadttheaters von 1832 bis 1837 liest sich als spannende Episode, die Stoff für einen historischen Roman oder eine Verfilmung bieten könnte, in welcher der seines juristischen Berufes Leidige die Chance zum hauptberuflichen, poetischen Wirken findet und mit diesem Projekt symbiotisch verschmilzt. Es handelt sich um die vermutlich arbeitsreichste, intensivste Periode in Immermanns Leben und nimmt entsprechend breiten Raum in Hasubeks Darstellung ein. Mit viel Energie erreicht der Landgerichtsrat Immermann die Renovierung und den verwaltungstechnischen sowie wirtschaftlichen Neubeginn der Bühne und wird zum Leiter des Schauspiels bestellt. Der Leistungsethiker Immermann wendet enorme Energie und Zeit für die Organisation des Theaters auf, entwickelt eine hitzige Akribie in der Bemühung, die Qualität der Aufführungen zu steigern und das Repertoire durch mehr anspruchsvolle Stücke zu bereichern. Er etabliert eine „Stufenleiter“ zur Vorbereitung der Schauspieler, erschafft ein eigenes, in seiner Zeit einzigartiges theaterpädagogisches Konzept. Der teilweise spektakuläre Erfolg der Aufführungen ist von ihm abhängig, gleichzeitig steht und fällt seine Gesundheit mit dem Erfolg des Theaterprojektes. Immermann legt die brachialen Durchsetzungskräfte eines erfolgsorientierten Managers an den Tag, bricht mit dem jungen, für die Oper engagierten Felix Mendelssohn-Bartholdy, erwirkt „gegen den Willen des Verwaltungsrates“ die Entlassung des nachfolgenden Musikdirektors Rietz. Mendelssohn-Bartholdy charakterisiert ihn als „Theaterselbstherrscher alias Bühnenmufti“. Die Schuld am wirtschaftlichen Niedergang und Ende der Bühne spricht Immermann dem Publikum zu: „Die Düsseldorfer Bühne war [...] eine poetische; leider sah sie sich auf Poesielosen Boden gepflanzt und mußte unter dem öden, marklosen Rheinvolke verschmachten.“

Das achtzehnte Kapitel trägt den Titel: „Einer nimmt Abschied und der Andre kommt...“. Noch vor dem Bruch mit Felix Mendelssohn-Bartholdy, Anfang 1835, tritt Ende des Jahres 1834 der Andre in Immermanns Leben: Christian Dietrich Grabbe, von dem Hasubek ein klägliches Bild zeichnet. Das Verhältnis der beiden Juristen und Dramatiker beschreibt er als von einem starken Gefälle geprägt. Nach der kurzen Begegnung in Detmold 1831 sendet

der in Detmold und Frankfurt gescheiterte Grabbe im November 1834 einen „Hilferuf“ an Immermann und greift nach dem dargebotenen „Rettungsanker“, zieht im Dezember 1834 nach Düsseldorf. Die Dankbarkeit und die eigene, psychisch wie finanziell desolante Lage, treiben Grabbe in „Abhängigkeit und Verpflichtung zur Loyalität“ gegenüber dem „Retter in großer Not“. Auf der anderen Seite nimmt „Immermann, [...] über größere Übersicht und Können verfügend, [...] Grabbe gegenüber [die Rolle] als kundiger ‚Lehrer‘“ ein. Dieser verfasst fortan positive Kritiken für die Aufführungen des Düsseldorfer Theaters sowie den Essay *Das Theater zu Düsseldorf*. Immermann hatte ihn zu dieser Arbeit motiviert, das „Material zur Verfügung“ gestellt, inhaltliche Vorgaben gemacht, schließlich den fertigen Text mit „umfangreichen Änderungswünschen“ moniert. „Gravierend“ sind auch Immermanns Änderungsvorschläge am *Hannibal*, die Grabbe „widerspruchslos“ vornahm. Für den Winter 1834/35 attestiert Hasubek Grabbe eine psychische „Stabilisierung“ und „begrenzte Resozialisierung“, freilich durch Immermanns Einwirken, dem er „die (letzte) Möglichkeit, [...] seine literarischen Arbeiten und Pläne verwirklichen zu können“ zu verdanken gehabt habe. Noch vor der ersten Begegnung beider Dichter urteilt Immermann über *Don Juan und Faust*, das Stück sei Ausdruck „monströser Phantasie“, „Nichts als kalte Pracht, gesuchte Rohheit, und zum Ermüden aufgeschichtete Hyperbeln. So würde [...] ein talentvoller Pavian dichten.“ Grabbes *Napoleon* hingegen kam Immermanns eigenen Vorstellungen einer modernen Dramatik eher entgegen. Anfang 1836 kommt es zum Konflikt, Immermann macht Grabbe negative Aufführungskritiken zum Vorwurf, durch die er sich als Schauspielleiter angegriffen sah. Im Mai 1836 urteilt er: „Grabbe ist gänzlich in Soff und Zoten versoffen“. Noch in demselben Monat erfährt Grabbe vom Tod seines Freundes Burgmüller und zieht zurück nach Detmold, wo er sich vier Monate lang aufreiben wird durch die Fertigstellung der *Hermannsschlacht*, dem Scheidungskrieg mit seiner Frau und körperliche Krankheit.

1837 verfasst Immermann den biografischen Nachruf *Grabbe. Erzählung, Charakteristik, Briefe. Bruchstück dramaturgischer Erinnerungen*. Über die Arbeit daran schreibt Immermann seiner Freundin Amalie v. Sybel: „Heute wird gegrabbt, d. h. ungefähr, aus einem ganz verhedderten Knäuel einen schlichten graden Faden abwickeln. Ohne einiges Lügen wird es wohl dabei nicht abgehn.“ Die Schrift erregt einige negative Kritiken, unter anderem von Oskar Ludwig Bernhard Wolff: „[...] der ganze Grabbe ist Ihnen keine liebe Erinnerung, sondern nur eine merkwürdige, und das habe ich bei dem Lesen [...] schmerzlich empfunden [...]. Es fühlt sich das rechte Mitleid mit der untergegangenen großen Natur nicht durch“. Wie Hasubek anmerkt, hat Immermann kein Stück Grabbes in Düsseldorf auf die Bühne gebracht. Von 1837 bis 1839 plant er eine nicht realisierte, rückblickende Betrachtung über das Düsseldorfer Theater und

die deutsche Theatergeschichte allgemein. Ein Kapitel sollte einer Skizze zufolge allein Grabbe gewidmet werden.

Auf die Empfehlung seines bereits genannten Freundes Wolff beschäftigt sich Immermann mit Gedichten des jungen Freiligrath, rezitiert dessen *Mirage* am Weimarer Hof. Im Oktober 1837 nimmt Immermann den brieflichen Kontakt mit dem Kontoristen in Elberfeld auf, wo er diesem persönlich einen Besuch abstattet. Wiederum ergreift Immermann die Rolle des belehrenden Ratgebers, tritt mit „dem noch nicht literarisch etablierten Freiligrath [in] ein Lehrer-Schüler-Verhältnis“. Doch als er „Freiligraths Dichtung in die Richtung einer modernen ‚jungen‘ (nicht jungdeutschen) Literatur umzubiegen versuchte, wehrte sich Freiligrath dagegen und betonte seine Nähe zu der romantischen Gefühlswelt, der seine Dichtung nahe stehe.“ Im Herbst 1838 sendet Freiligrath Immermann eine begeisterte Rezension über dessen *Oberhof*, die dieser ihm zur Lektüre vor Vollendung des ganzen *Münchhausen* zur Verfügung stellte. Sein ambivalentes Verhältnis zu Immermann teilt er Gustav Schwab in einem Brief 1838 mit: „Er ist mir so gütig und wohlwollend entgegengekommen [...], daß ich mich wahrhaft verpflichtet fühle, aber – er scheint mir kalt und vornehm, und das ist für mich [...] abschreckend. [...] die Wärme fehlt, er bleibt immer abgemessen. [...] wenn ich ihn sehe, hab’ ich ihn lieb – aber die verfl– Vornehmigkeit!“

Diejenigen Leserinnen und Leser, für die die vorliegende Biografie die Erstbegegnung mit Immermann bedeutet, werden sich am Ende der Lektüre folgende Frage stellen: Warum Immermann? Wir lernen einen intelligenten, gebildeten und rhetorisch talentierten Menschen kennen, dessen lyrische, epische und dramatische Dichtungen nach Hasubek von begrenzter Qualität und in der Gegenwart keiner Allgemeinheit mehr bekannt sind. In heutigen Spielplänen sucht man seine Dramen vergebens. Das kritische und literaturtheoretische Werk Immermanns ist gleichsam von eher kulturhistorischem Interesse. Nach der Lektüre von *Carl Leberecht Immermann* bleibt der Eindruck eines talentierten und schaffenskräftigen Individuums mit starken Ambitionen, sich am literarischen und schauspielerischen Betrieb seiner Zeit wirksam zu beteiligen, diese aber nicht verwirklichen konnte. Im Düsseldorfer Stadttheater erreicht Immermann Großes und bringt großartige Performanzen hervor, die jedoch flüchtige Erscheinungen sind, von denen nur noch einige Zeugnisse künden. Sein Nachwirken beschränkt sich implizit auf den theaterpädagogischen Bereich sowie einige inhaltliche und erzähltechnische Innovationsimpulse, die spätere Autoren des 19. Jahrhunderts seinem Roman *Münchhausen* entnehmen. Hasubek fokussiert die biografierte Person mit schmalem Lichtkegel, eine Einbindung in die historischen Kontexte der Zeit der Freiheitskriege und der Restauration findet kaum statt. Bis auf Immermanns Teilnahme an den Freiheitskriegen, für die er das Studium in Halle unterbricht, scheint keine Intention zu bestehen,

aktiv auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände einzuwirken. Es bleibt bei der in vielen Spielarten auftretenden, teilweise satirischen Kritik an Aspekten der zeitgenössischen Wirklichkeit. Ausführlich dargestellt wird dagegen der briefliche und persönliche Kontakt mit Künstlern, Gelehrten und Dichtern, die für das Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägend waren und deren Namen weitaus weniger vergessen sind als Immermann selbst – Ludwig Tieck, Heinrich Heine, Christian Dietrich Grabbe, Karl Friedrich Schinkel, Felix Mendelssohn-Bartholdy, August Varnhagen v. Ense, Eduard Hitzig. Hinzu kommen Begegnungen mit A. W. Schlegel, Alexander v. Humboldt, Joseph v. Eichendorff und weitere mehr. Nichtsdestotrotz macht Hasubeks Biografie ihre LeserInnen schwerlich zu Immermann-Enthusiasten. Dies ist freilich nicht die Aufgabe einer solchen Arbeit, dennoch bleibt die Frage nach der inneren Motivation eines solch umfangreichen Werkes zurück. Zuweilen allerdings leuchten an wenigen Stellen, die der Autor aus Immermanns Briefen und Werken zitiert, eine eigene Originalität und Tiefe von Immermanns Schaffen und Denken hervor, die eine Erkundung seines Œuvres reizvoll machen. Folgender Kommentar der Romanfigur Oswald weist eine Zeitlosigkeit auf, die etwa die Rolle des gegenwärtigen Rechtspopulismus im politischen Diskurs hervorragend beschreibt: „Herr von Münchhausen beginnen zu erzählen, dann fangen wieder andere Personen an, in diesen Erzählungen zu erzählen; wenn man nicht schleunig Einhalt tut, so geraten wir wahrhaftig in eine wahre Untiefe des Erzählens hinein, worin unser Verstand notwendig Schiffbruch leiden muß.“

Peter Hasubek präsentiert das Ergebnis einer Herkulesarbeit. Die Dichte des Quellengewebes, die Anordnung und Strukturierung temporal linearer im Zusammenspiel mit thematisch zentrierter Information sowie der erreichte Umfang der Biografie sind beeindruckend. Die Fülle der Informationen macht Strukturierungskniffe unumgänglich, wie der Verfasser es durch die Leitmotive tut, die er entlang Immermanns Leben und Werk stets aufs Neue auffindet und als rote Fäden bzw. innere Kausalzusammenhänge darstellt, wobei aber ein Interpretationsschlüssel zu Person und Leben Immermanns, ein Rosebud-Fluchtpunkt, vermieden wird. Sein selbsterklärtes Ziel sei es, die innere und äußere Biografie Immermanns sowie die Werkgeschichte in einem harmonischen Verhältnis und auf neuestem Forschungsstand zu komponieren. Dabei grenzt sich Hasubek explizit von positivistischer Autorenbiografie ab. Ob dies gelungen ist, mag mitunter zweifelhaft erscheinen angesichts des mancherorts erdrückend wirkenden Referierens von Quellen und Selbstzeugnissen, welche die Themen und Bilderwelten von Immermanns Werken erklären sollen.

Aufgrund der Fülle an eingebrachtem und zitiertem Quellenmaterial wirft Hasubeks Arbeit die grundsätzliche Frage nach der Zukunft des Genres auf. Wie sind Lebensläufe des 21. Jahrhunderts zu erfassen und zu bewältigen. Die

Menge an auszuwertenden Daten ist im digitalen Zeitalter gegenüber dem 19. Jahrhundert exponentiell angestiegen. In einer Vielzahl an Kommunikationsformen und -medien sammeln sich Informationsmassen, die ein einzelner Biograf schwerlich bewältigen kann. Ist es unvermeidlich, digitale Auswertungsmethoden heranzuziehen? Diese könnten helfen, in einer unüberschaubar werdenden Datenmasse Regelmäßigkeiten, Besonderheiten und Bewegungen aufzudecken und Thesen empirisch zu untermauern, die in bisherigen Biografien offene Vermutungen bleiben müssten oder als stilistische Dunkelstellen gesetzt werden, um das Mysterium der biografierten Person zu bewahren. Möglicherweise führt der Weg zurück zur positivistischen Herangehensweise und überschreitet diese noch in einer Kapitulation gegenüber jeglicher Interpretation, um in der reinen Anhäufung und Vorlage von Material zu münden.

Robert Weber

CLAUDIA DAHL

Grabbe-Bibliographie 2017 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 6.7.2018.

Zur Bibliographie

1. **Grabbe-Bibliographie 2015** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 238-243. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/grabbe-archiv/grabbe-bibliographie/2015.html>

Zu Leben und Werk

2. **Baumgartner, Stephan**: Weltbezwinger : der ‚große Mann‘ im Drama 1820-1850. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2015. – U. a. zu Grabbes Geschichtsdramen
-Rez.: Kanning, Julian. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 232-235
3. **Edwards, Maurice**: Christian Dietrich Grabbe : his life and his works / Maurice Edwards. – New York : QCC Art Gallery, [2015]
-Rez.: Kopp, Detlev. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 235-237
4. **Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner** / Lothar Ehrlich/Detlev Kopp (Hgg.). – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2016. – (Vormärz-Studien ; 38)
-Rez.: Kanning, Julian. – In: Zeitschrift für deutsche Philologie. – Berlin. – 136. Band, 4. Heft (2017), Seite 630-635
5. **Ehrlich, Lothar**: Gerhart Hauptmann und Christian Dietrich Grabbe : mit dem unveröffentlichtem Gedicht *Grabbe und Goethe* (1936). – Faksimile. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 135-158
6. **Ders.**: Peter Hille und Christian Dietrich Grabbe. – Faksimiles. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 159-190. – Mit dem Essay „Grabbe“ (1901)
7. **Eisenkrämer, Tamara**: Christian Dietrich Grabbe : Leben und Werk / Tamara Eisenkrämer. – Hürth, [2017]. – 36 Seiten : Illustrationen. – Diplomarbeit, Schauspiel-Zentrum Hürth, 2017

8. **Hasubek, Peter:** Carl Leberecht Immermann : eine Biographie / Peter Hasubek. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Edition, [2017]. – 689 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-631-71941-1. – Grabbe: zahlreiche Erwähnungen, siehe Register
9. **Kopp, Detlev:** Grabbe. Ein Dramatikerleben : I. Von seiner Geburt bis zum Erscheinen der *Dramatischen Dichtungen* (1827). – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 7-37
10. **Luetgebrune, Barbara:** Kein Glück zu Lebzeiten : Christian Dietrich Grabbe will das Theater revolutionieren : aber er scheitert am eigenen Anspruch. – Porträt. – In: Lippische Landeszeitung. – Detmold. – 2. Jubiläumsbeilage, 11.02.2017

Zu einzelnen Werken

Napoleon oder die hundert Tage

11. **Haideri, Arin:** „Gespenster aus der guten, alten und sehr dummen Zeit“ : über irreversible Ordnungsmuster in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 122-130
12. **Lenz, Anna:** Metafiktion im historischen Drama am Beispiel der Guckkasten-Szene in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 131-134
13. **Muschol, Sandra:** Das Motiv der Gewalt in den Dramen *Danton's Tod* von Georg Büchner und *Napoleon oder die hundert Tage* von Christian Dietrich Grabbe. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 89-121

Zur Wirkungsgeschichte

s. o. Nr. 6

14. **Hetland, Alina:** Grabbe-Jury ehrt erstmals zwei Autoren : Literatur-Preis: 56 Einsendungen von jungen Schriftstellern schaffen es in die Endauswahl : Clemens Mädge und Mehdi Moradpour teilen sich den ersten Platz : das neue Jahrbuch liegt vor. – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 18.12.2017
15. **Katzschmann, Christian;** Pfaff, Martin; Popig, Jürgen; Tiedemann, Philip: Grabbe und Büchner auf dem Theater der Gegenwart : Podiumsgespräch im Rahmen der Tagung „Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner“ der Grabbe-Gesellschaft und des Forum Vormärz Forschung am 12. September 2015 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold /

- Christian Katzschmann/Martin Pfaff/Jürgen Popig/Philip Tiedemann. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 38-56
16. **Longère, Christine:** Auf den Spuren eines „wilden Dichters“ : Grabbe-Gesellschaft: Literaturwissenschaftler, Theaterfachleute und Autoren widmen sich drei Tage lang der Dialektik von Gut und Böse. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 19.09.2017
 17. **Dies.:** Bernard Sobel vertraut dem dichterischen Wort : Diskussion: der Regisseur sprach in Detmold über die Aktualität des Dramatikers Christian Dietrich Grabbe : „Wir müssen Helden werden“, sagt der 81-Jährige. – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 19.09.2017
 18. **Luetgebrune, Barbara:** Bernard Sobel zu Gast : Gespräch: Der Theatermacher aus Paris diskutiert heute mit Grabbe-Kennern über den „Gothland“ / (blu). – Illustration. – In: Lippische Landes-Zeitung. – Detmold. – 16./17.09.2017
 19. **Martin, Ariane:** Unbekannte Grabbe-Nekrologe aus der habsburgischen Presse im Todesjahr 1836. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 73-88
 20. **Pohl, Judith:** Brotlose Schreiber [Elektronische Ressource] : eine neue Ausstellung im Heine-Institut widmet sich Schriftstellern in Geldnot. – Illustration. – In: Rheinische Post. – Düsseldorf. – 1.09.2017. – Auch zu Grabbe. – URL: <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kultur/brotlose-schreiber-aid-1.7052573>
 21. **Sangmeister, Dirk:** Die Linckesche Leihbibliothek in Leipzig : zu Geschichte und Beständen eines früheren Leseinstituts und einer heutigen Sondersammlung. – In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. – Band 72 (2017), Seite 23-128. – Zu Alfred Bergmann und zu Grabbe: wenige Erwähnungen, siehe Register
 22. **Schütze, Peter:** Jahresbericht 2015/16. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 211-217

Zu Bühnenaufführungen

Herzog Theodor von Gothland / Paris / Théâtre de l'Épée de Bois (2016)

23. **Santi, Agnès:** Duc de Gothland [Elektronische Ressource]. – Illustration. – In: La Terrasse. – Paris. – 27.09.2016 (No 247, octobre 2016). – URL: <http://www.journal-laterrasse.fr/duc-de-gothland-2/>. – http://www.journal-laterrasse.fr/wp-content/uploads/2016/10/la_terrasse_247.pdf, Seite 28

Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / Reutlingen / Theater Reutlingen Die Tonne (2016)

24. **Schütze, Peter:** *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* als Sommertheater in Reutlingen. – Illustration. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 70-72

Freiligrath-Bibliographie 2017 mit Nachträgen

Alle Links wurden geprüft am 6.7.2018.

Textausgaben, Handschriften

1. Eberhardt, Joachim: Freiligrath und Brockhaus (2). Briefe 1865-1871. – Faksimiles. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 191-210. – URL: <http://www.llb-detmold.de/wir-ueberuns/aus-unserer-arbeit/texte/2016-9.html>
2. **Freiligrath, Ferdinand:** Ferdinand Freiligrath [Elektronische Ressource] : ein Dichterleben in Briefen / von Wilhelm Buchner. – Lahr : Schauenburg. – 1. Band (1881)-2. Band (1882). – Digitalisierung: Münster : Univ.- und Landesbibliothek, 2017. – URL: <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/urn/urn:nbn:de:hbz:6:1-233015>

Zur Bibliographie

3. **Freiligrath-Bibliographie 2015** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 243-246. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/freiligrath-sammlung/bibliographie/2015.html>

Zu Leben und Werk

4. **Johann, Jürgen:** Freiligrath verewigte Hirzenach : der bekannte deutsche Dichter, Romantiker und Revolutionär weilte einst am Mittelrhein. – Illustration. – In: Heimat zwischen Hunsrück und Eifel : regionale Beilage der Rhein-Zeitung von Mosel, Eifel, Hunsrück und Rhein. – Koblenz. – 63. Jahrgang, Nummer 9 (2015), Seite 1. – Mit Abdruck des Gedichts von Freiligrath „Die Linde bei Hirzenach“
5. **Zach, Matthias:** Ferdinand Freiligrath, traducteur des *Orientales*. – In: Poésie et orientalisme / sous la direction de Sarga Moussa et Michel Murat. – Paris : Classiques Garnier, 2015. – 224 Seiten. – (Rencontres ; 116)

- (Rencontres : Études dix-neuviémistes ; 27). – ISBN 978-2-8124-3665-9. – Seite 109-119
6. **Rose, Margaret A.:** Gemalte Politik : J.P. Hasenclevers *Arbeiter und Stadtrath* von 1848 und 1850. – Illustrationen. – In: Das Politische und die Politik im Vormärz / herausgegeben von Norbert Otto Eke und Bernd Füllner. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2016. – (Jahrbuch ... / FVF; Forum Vormärz Forschung ; 2015, 21. Jahrgang), Seite 185-205. – Freiligrath: einige Erwähnungen mit Abbildung des Porträts aus dem Jahre 1851 auf Seite 195
 7. **Walz, Manfred:** Friedrich Wilhelm Hackländer und Ferdinand Freiligrath : zum 200. Geburtstag Hackländers am 1. November 2016 / Manfred Walz. – Stuttgart, 2016. – 39 Blätter : Illustrationen
 8. **Atzler, Hans;** Metternich, Hans; Schmiedel, Christian; Wilms, Heinz: Freiligrath & Freunde : Ferdinand Freiligraths Zeit am Rhein / Hans Atzler, Hans Metternich, Christian Schmiedel, Dr. Heinz Wilms ; Rathaus Oberwinter und Archiv. – 1. Auflage. – Bad Honnef : Verein Gutenberghaus, 2017. – 55 Seiten : Illustrationen
s. o. Nr. 1
 9. **Eiden, Patrick:** Die Poesie der Klasse : romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats / Patrick Eiden-Offe. – Erste Auflage. – Berlin : Matthes & Seitz, 2017. – 460 Seiten. – ISBN 978-3-95757-398-8. – Zu Freiligrath: wenige Erwähnungen, siehe Register
 10. **Hasubek, Peter:** Carl Leberecht Immermann : eine Biographie / Peter Hasubek. – Frankfurt a. M. : Peter Lang Edition, [2017]. – 689 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-631-71941-1. – Freiligrath: mehrere Erwähnungen, siehe Register
 11. **Meid, Volker:** Das Buch der Literatur : deutsche Literatur vom frühen Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert / von Volker Meid. – 4., aktualisierte und ergänzte Auflage, Jubiläumsausgabe. – Stuttgart : Reclam, 2017. – 526 Seiten : Illustrationen. – ISBN 978-3-15-011117-8. – Darin Seite 343 zu Ferdinand Freiligrath
 12. **Meyer-Doeringhaus, Ulrich:** Rheinromantik : ... an der Wiege des Rhein-Sieg-Kreises: Ferdinand Freiligrath & das Ehepaar Gottfried und Johanna Kinkel. – Illustrationen. – In: Jahrbuch des Rhein-Sieg-Kreises. – Niederhofen. – Ausgabe 32, 2016 (Jahrgang 2017), Seite 50-58
 13. **Walz, Manfred:** Poesie *oder* Politik – Poesie *und* Politik : Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh : zum 200. Geburtstag Herweghs am 31. Mai 2017 / Manfred Walz. – Stuttgart, 2017. – Band 1. – 2017. – 35 Blätter : Illustrationen. – Band 2. – 2017. – LXXVII Blätter : Illustrationen

Zu einzelnen Werken

14. **Erbentraut, Philipp:** Auf der Zinne der Parthey. – Illustrationen. – In: Frankfurter Allgemeine. – Frankfurt a. M. – 25.09.2017. – Freiligraths Gedicht „Aus Spanien“ erwähnt. – URL: http://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/parteienlandschaft-auf-der-zinne-der-parthey-15214630.html?printPagedArticle=true#pageIndex_0 (aktualisiert am 11.10.2017)
15. **Walz, Manfred:** Ferdinand Freiligraths Gedicht *Von unten auf!* aus dem Jahre 1846 / Manfred Walz. – Stuttgart, 2017. – 16 Blätter : Illustrationen

Weerth-Bibliographie 2017

mit Nachträgen

Der Link wurde geprüft am 6.7.2018.

Textausgaben

1. **Weerth, Georg:** Vie et faits du fameux chevalier Schenapahnski / Georg Weerth ; traduit de l'allemand et présenté par Christophe Lucchese. – [Paris] : RN, 2017. – 222 Seiten : Illustrationen. – ISBN 979-10-96562-09-1

Zur Bibliographie

2. **Weerth-Bibliographie 2015** : mit Nachträgen / Claudia Dahl. – In: Grabbe-Jahrbuch. – Bielefeld. – 35. Jahrgang, 2016 (2017), Seite 246-247. – URL: <http://www.llb-detmold.de/sammlungen/literaturarchiv/weerth-archiv/bibliographie/2015.html>

Zu Leben und Werk

3. **Eiden, Patrick:** Die Poesie der Klasse : romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats / Patrick Eiden-Offe. – Erste Auflage. – Berlin : Matthes & Seitz, 2017. – 460 Seiten. – ISBN 978-3-95757-398-8. – Zu Weerth: „Georg Weerth und der Bruch mit der zünftigen Tradition“ (Seite 94-105), „Auf dem Weg zum reinen Streik: Georg Weerths Romanfragment“ (Seite 291-302) und mehrere Erwähnungen, siehe Register. – Seite 96-97: Weerth: „Um die Kirschenblüthe“
4. **Klöpffer, Georg:** Erinnerung an Georg Weerth : Grabstätte mit Gedenktafel in Havanna auf Kuba. – Illustration. – In: Heimatland Lippe. – Detmold. – 110. Jahrgang, Nr. 06/07 (Juni/Juli 2017), Seite 147

Zu einzelnen Werken

5. **Rink, Elisabeth:** „Arbeit“ und „Proletariat“ im deutschen und französischen Roman vor 1848 / Elisabeth Rink. – Essen : Klartext, 2014. – (Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für Literatur und Kultur der Arbeiterwelt ; 27). – Seite 290-330 und passim zu Georg Weerths *Romanfragment* -Rez.: Vaßen, Florian. – In: Germanistik : internationales Referateorgan mit bibliographischen Hinweisen. – Berlin. – Band 58, Heft 1/2 (2017), Seite 154
6. **Steier, Christoph:** Hunger/Schrift : Poetologien des Hungerns von der Goethezeit bis zur Gegenwart / Christoph Steier. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014. – 307 Seiten. – ISBN 978-3-8260-5633-8. – Seite 123-133: 5.1. Poetik des Proletarierhungers bei Büchner, Weerth und Heine. – Mit Abdruck (Seite 130) des Gedichts „Das Hungerlied“ von Georg Weerth

Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes

Dr. Éric Chevel
Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres
UFR d' Etudes germaniques
108, Bd. Malesherbes
F-75017 Paris

Claudia Dahl
Lippische Landesbibliothek Detmold
Hornsche Str. 41
32756 Detmold

Dr. Gilles Darras
Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres
UFR d' Etudes germaniques
108, Bd. Malesherbes
F-75017 Paris

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

Dr. Katharina Grabbe
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Hans Hermann Jansen
Grabbe-Gesellschaft, Geschäftsführer
Bruchstr. 27
32756 Detmold

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

Prof. Dr. Charlotte Kurbjuhn
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Dorotheenstr. 24
10099 Berlin

Prof. Dr. Gérard Laudin
Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres
UFR d' Etudes germaniques
108, Bd. Malesherbes
F-75017 Paris

Prof. Dr. Sylvie Le Moël
Université Paris-Sorbonne
Faculté des Lettres
UFR d' Etudes germaniques
108, Bd. Malesherbes
F-75017 Paris

Prof. Dr. Albert Meier
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Institut für Neuere Deutsche Literatur
und Medien
Leibnizstr. 8
24118 Kiel

Dr. Peter Schütze
Grabbe-Gesellschaft, Präsident
Bruchstr. 27
32756 Detmold

Dr. Robert Weber
Weberstieg 27
29229 Celle

