

Leseprobe

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: Hubert & Co, Göttingen
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1324-6
www.aisthesis.de

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 *Veröhnungs*drama: Goethes *Iphigenie*. In der Forschung zu *Herzog Theodor* wird regelmäßig auf die offenkundigen Bezüge zu Goethes humanistisch-idealistischer 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 Rachegottheiten, 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 Wirkung 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.