

Leseprobe

**Grabbe-Jahrbuch 2019**  
**38. Jahrgang**

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2019 förderten:

**LWL**

Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe.

**DETMOLD**

Kulturstadt  
im Teutoburger Wald

**PHOENIX  
CONTACT**

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

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

Redaktionsschluss: 30. September 2019

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: Hubert & Co, Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1521-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

## Christian Dietrich Grabbe

Stephan Baumgartner

*Vom Ende des ‚großen Mannes‘. Die Semantisierung literarischen  
Wissens zwischen Ästhetik und Erkenntnisanspruch* ..... 7

Antonio Roselli

*„So dringt die Zeit, die wildverworne, neue, / Durch hundert Wachen  
bis zu uns heran“. Zum Verhältnis von Transzendenz und Immanenz  
bei Grabbe und Grillparzer* ..... 32

Éric Chevrel

*Napoleon im Drama und im Roman. Die „Hundert Tage“  
von Christian Dietrich Grabbe und Joseph Roth* ..... 53

Lothar Ehrlich

*Albert Drachs „Das Satyrspiel vom Zwerge Christian“* ..... 76

Pavel Novotný

*„Unscherz“. Zu Ludvík Kunderas Nachdichtung von Grabbes  
„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“* ..... 97

Zdeněk Hořínek

*„Scherz und Unscherz“ („Žert a Nežert“)* ..... 119

Lothar Ehrlich

*Ludvík Kunderas Grabbe-Rezeption und die Edition  
seines Briefwechsels mit Alfred Bergmann (1965-1973)* ..... 124

Claudia Dahl

*Grabbe-Inszenierungen 1992-2000* ..... 146

## Ferdinand Freiligrath

Joachim Eberhardt

*„Am Vorabend der Revolution“ – ein unbekanntes Freiligrath-Gedicht* ... 151

Joachim Eberhardt <i>Freiligrath und Jacob Lucas Schabelitz</i> .....	163
--	-----

## Allgemeines

Peter Schütze <i>Jahresbericht 2018/19</i> .....	194
---	-----

## Rezensionen

Lothar Ehrlich zu Antonio Roselli: „ <i>alles scheint mir jetzt möglich</i> “. <i>Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer</i> . Bielefeld: Aisthesis Verlag 2019 (Vormärz-Studien, Bd. XXXIX) .....	200
--	-----

Peter Schütze zu Robert Weber: <i>Die Hermannsschlacht in der Gegenwart – die Gegenwart in der Hermannsschlacht. Verbindungen zwischen den poetischen Gestaltungen der Varusschlacht und dem spätmodernen Individuum</i> . Celle: Schlammhauer GbR Weber & Schiwiek 2018 .....	204
--	-----

Ulrich Klappstein zu <i>Ferdinand Freiligrath. Lesebuch</i> . Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Frank Stückemann. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 80) .....	210
--	-----

Ulrich Klappstein zu <i>Georg Weerth. Lesebuch</i> . Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Bernd Füllner. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 78) .....	214
---	-----

## Bibliographien

Claudia Dahl <i>Grabbe-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> .....	220
<i>Freiligrath-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> .....	228
<i>Weerth-Bibliographie 2018 mit Nachträgen</i> .....	230

Adressen der MitarbeiterInnen dieses Bandes .....	232
---	-----

STEPHAN BAUMGARTNER (AARAU)

## Vom Ende des ‚großen Mannes‘

Die Semantisierung literarischen Wissens zwischen Ästhetik und Erkenntnisanspruch

In der 1827 verfassten Abhandlung *Über die Shakspeare-Manie* polemisiert Christian Dietrich Grabbe gegen „die zur Mode gewordene Bewunderung des Shakspeare“. (IV, 29) Die Schrift ist in die Beantwortung dreier Fragen gegliedert: Zunächst geht es ihm um die Analyse der Genese dieser „fashion“, anschließend will er deren Berechtigung untersuchen und zuletzt die Konsequenzen der „Bewunderung und Nachfolge Shakspears“ besprechen. (IV, 30)

Anhand von Friedrich Schillers *Die Räuber* – das gerade auf Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* nachweislichen Einfluss ausgeübt hat – referiert er über die heterogenen Einflüsse, welche auf die deutsche Literatur eingewirkt haben. Neben dem Einfluss Goethes sei etwa die damalige deutsche Philosophie maßgeblich gewesen, aber besonders sei der „wie Windeswehen vor dem Gewitter, in Oden, Declamationen, Staatsanzeigen und Pamphleten vor der französischen Revolution“ kündende Freiheitsdrang „nicht zu verkennen“. (IV, 34) Diese Diagnose veranlasst Grabbe, den Einfluss des elisabethanischen Dichters auf die deutsche Literatur entscheidend abzuschwächen: „Merkwürdig genug hat ohngefähr mit der Zeit der französischen Revolution die deutsche Literatur ihr Zenith erreicht, und vieles was man bisher in deutscher Kunst vom Shakspeare herdatirt, läßt sich richtiger aus der Einwirkung des damaligen revolutionären *Z e i t g e i s t e s* erklären.“ (IV, 34) Die intertextuelle und textgenetische Relevanz Shakespeares für *Die Räuber* ist nach Grabbe vorwiegend in der Form zu sehen, was auf alle Werke Schillers zutreffe. Dagegen profiliert er aufklärerisches Gedankengut und schließlich die Französische Revolution als Einfluss. Auch am Ende seines kritischen Essays, als es darum geht, das Eigenständige der deutschen Dichtkunst zu betonen und zu fordern, greift er dieses Argument nochmals auf, denn, so resümiert Grabbe,

die neuere Zeit ist in Philosophie, Wissenschaft, Staatsleben (besonders seit der französischen Revolution) und an Erfahrungen aller Art viel weiter als das shakspearische Zeitalter gekommen, – wir wünschen und hoffen Dichter, welche es nicht bei der Nebenbuhlerei des Shakspeare beruhen lassen, sondern indem sie alle Fortschritte der Zeit in sich aufnehmen, ihn *ü b e r b i e t e n*. (IV, 54)

Diese Forderung Grabbes lässt vor dem zeitspezifischen Hintergrund das Konstatieren einer Progression des Wissens erkennen, welche sich auch in der

Ästhetik der deutschen Dramatik niederschlagen müsse. Seine Kritik exemplifiziert Grabbe indirekt anhand von *The Tragedy of Julius Caesar*, als er Mängel des Shakespear'schen Œuvres beanstandet. Die Schelte des Römerdramas stellt er einer Reihe von kritischen Einschätzungen zu Shakespeares historischen Stücken voran, und zwar deshalb, weil die Kritiker die Fehler des Stücks in selbstentlarvender Weise zuerst erkannt, dann aber zu retten versucht hätten. Die Hauptkritik betrifft die „doppelte Handlung“. (IV, 41) Denn der titelgebende Cäsar ist bei Shakespeare nicht Zentrum der Handlung, sondern Brutus und Cassius, die sich gegen den Herrscher verschwören. Rhetorisch fragt Grabbe, ob nicht Cäsar „die Seele des Ganzen“ sei und ob dieser nicht schon dadurch mehr interessiere, weil sich alle anderen gegen ihn verschwören. (IV, 42) Seinen Befund unterstreicht er wiederum mit zwei weiteren rhetorischen Fragen:

Zieht nicht jeden empfindenden Menschen der Punct am meisten an, wider den die meiste Thätigkeit gerichtet ist? Und verliert sich nach Cäsars Tode nicht alles dieß, indem plötzlich zwei untergeordnete Individuen, Brutus und Cassius, uns von nun an mit ihren Schicksalen allein anziehen sollen? (IV, 42)

Das Publikumsinteresse versande also durch die fehlende Konzentration auf das große Individuum, welchem das natürliche Augenmerk der Rezipienten gelte. Doch neben dieser Kritik an der Handlung bemängelt Grabbe zwei weitere Aspekte. Einerseits kritisiert er die blasse Charakterisierung Cäsars, der zu einem „Phrasen machenden Renomisten“ verstümmelt sei und dessen Profil nur teilweise durch die Beziehungen der anderen Figuren zu ihm gerettet werde. (IV, 42) Auch die Geistererscheinung Cäsars bleibe hinter derjenigen bei Plutarch zurück. Andererseits habe Shakespeare die Darstellung des römischen Volks vernachlässigt, da er sie als „Narren“ behandle, obgleich nur „Volksscenen“ erklären könnten, „daß je ein Mensch wie der shakspersche Cäsar die Welt beherrschte“. (IV, 42) Shakespeare habe es bei einer „flachen Berührung“ der Schilderung des Volks belassen.<sup>1</sup> (IV, 42)

1 Grabbes Kritik bezüglich der Darstellung des Volks ist im Übrigen durchaus zutreffend, zieht man Plutarch als eine der Quellen heran. Der griechische Historiker nimmt in der Biographie *Caesar* wiederholt Bezug auf das Volk und die Wirkung von politischen Aktionen auf dasselbe. So wird etwa Ciceros Furcht vor dem Volk wegen Caesars Beliebtheit angesprochen oder Catos Sorge, dass der „Pöbel“ alle Hoffnungen auf Caesar setze. Plutarch: *Caesar*. In: Plutarch. Grosse Griechen und Römer. Bd. 5. Übers. von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann. Mannheim 2010 (Bibliothek der alten Welt), S. 101-177, hier S. 109. An derselben Stelle heisst es zudem: „Daß die Menge wirklich in überschwenglicher Liebe an Caesar hing, zeigte sich ein paar Tage später, als er sich in den Senat begab, um sich gegen Catos Verdächtigungen zu verteidigen, und dabei unter den Ratsherren einen wilden Tumult heraufbeschwor.“ (Ebd.)

Es darf beim Essay Grabbes, das er eigens für die von Kettembeil 1827 veröffentlichte Ausgabe seiner frühen Werke (*Dramatische Dichtungen*) verfasst hatte, nicht außer Acht gelassen werden, dass er absichtsvoll polemisiert und provoziert, „[d]ie primäre Wirkungsabsicht dieses kuriosen Texts ist pure Irritation.“<sup>2</sup> Trotz der „kontrafaktische[n] Argumentation“ – denn Grabbe muss zweifellos unter die Autoren gerechnet werden, die stark von Shakespeare beeinflusst sind – hält er in seinem Essay treffende Beobachtungen und scharfsinnige literaturhistorische Überlegungen fest, wenn sie auch eingebunden sind in eine strategisch-polemische Zuspitzung, mit der Grabbe eine Literaturdebatte entfachen wollte.<sup>3</sup>

Die Einlassungen des Detmolder Dramatikers versprechen deshalb dennoch erhellend für sein dramatisches Schaffen zu sein, nämlich in dreifacher Hinsicht. Erstens werden durch seine Schrift *Über die Shakspeare-Manie* Anhaltspunkte für einen prägenden rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang deutlich. Neben Shakespeare, den er trotz aller Kritik auch sehr lobt und dessen Einfluss auf sein Erstlingswerk er unumwunden einräumt, ist Friedrich Schiller eine entscheidende Referenz. Und zumindest für die antiken Stoffe ist Plutarch als Einflussfaktor erkennbar. Es ist evident, gerade auch mit Blick auf die Forschungsliteratur, dass Grabbes Schaffen von diesen drei Autoren beeinflusst ist.<sup>4</sup>

Zweitens werden programmatische Gesichtspunkte erkennbar, Forderungen für das deutsche Drama generell sowie Fremd- und Selbsteinschätzungen. Dieselben werden von Grabbe zu einem Zeitpunkt festgehalten, als er von seinen historisch orientierten Dramen das Fragment *Marius und Sulla* und *Herzog Theodor von Gothland* bereits verfasst hatte. Grabbe verlangt von den deutschen Dichtern eine Eigenständigkeit ohne „N a c h b e t e r e i“ (IV, 52) und die Berücksichtigung all jener Erkenntnisfortschritte, welche insbesondere durch die Französische Revolution gewonnen worden sind. Seine Schrift ist zudem als Votum für eine gewisse Formstrenge zu verstehen, was sich in seinem Lob der griechischen Dramatiker Aischylos und Sophokles niederschlägt. So gelinge Sophokles’ *Oedipus* derselbe „Total-Effect“ wie Aischylos’ *Eumeniden*, mit dem Unterschied, dass „das Schreckliche“ schon geschehen sei. (IV, 51) Der „alte Held“ gehe wie „die bleiche müde Nachmittagssonne“ unter, die, ein letztes Mal

2 Detlev Kopp: Grabbe. Ein Dramatikerleben. I. Von seiner Geburt bis zum Erscheinen der *Dramatischen Dichtungen* (1827). In: Grabbe-Jahrbuch 35 (2016), S. 7-37, hier S. 36.

3 Ebd., S. 37.

4 Nur stellvertretend sei hier auf einen Beitrag der jüngsten Forschung verwiesen, der Bezüge zu Shakespeare und Schiller aufzeigt: Albert Meier: „Sieh da der Neger.“ Christian Dietrich Grabbes *Herzog Theodor von Gothland* als romantisierendes Schiller-Pastiche. In: Grabbe-Jahrbuch 37 (2018), S. 31-40.

errötend, „die Welt mit Purpur überstrahlt“. (IV, 51) In dieser Kontrastierung der griechischen Tragödie mit der offenen Form Shakespeares kritisiert er die wechselhafte Fokussierung und fehlende Zuspitzung von letzterem.

Gerade daran anknüpfend, kann der dritte Aspekt erkannt werden, denn augenscheinlich konzentriert sich das Publikumsinteresse für Grabbe auf die Figuren, die polarisieren. Er schreibt es nicht explizit, aber von einer Gestalt wie Caesar ausgehend wird deutlich, was gemeint ist und was auch durch die Stoffwahl in seinem dramatischen Schaffen belegt wird: Es geht ihm um die einflussreiche, willensstarke und mächtige Figur, den ‚großen Mann‘. Polarisierung und Hierarchisierung sind Stichworte, um Grabbes Anschauungsweise solch großer Individuen zu charakterisieren. Sie rufen Gegenkräfte hervor und besitzen einen übergeordneten Willen. Im steten Bezug auf die historische Wirklichkeit, der für Grabbes literarisches Werturteil entscheidend ist, bildet diese Figur eine Schnittmenge ästhetischer und epistemologischer Fragen und Perspektiven. Sie verrät etwas über die tieferliegenden Ursachen und Entwicklungen historischer Prozesse, gibt Auskunft über soziale Bindungen und die Wirkungen von Macht. Die Dynamik eines Dramas ist demzufolge auf die Polarisierung, auf den Konflikt, den eine solche Figur hervorruft, zu finalisieren. Der neuralgische Punkt, in dem diese Dynamik und Entwicklung kondensiert, ist das Ende. Denn diese jeweilige Schlüsselstelle enthält eine letzte Pose, ein letztes sichtbares Verhältnis des großen Individuums zur Welt, zugleich sind es beziehungsreiche Stellen, welche die letzte Konsequenz eines Konflikts veranschaulichen. Der Fokus soll in diesem Beitrag deshalb auf dem Ende solcher Ausnahmepersönlichkeiten in Christian Dietrich Grabbes Œuvre liegen. Um zugleich den originären Charakter von Grabbes Schreiben zu konturieren, sollen diese Stellen vor dem Hintergrund des angedeuteten Rezeptionsszusammenhangs und jüngster Forschungsergebnisse beleuchtet werden. Das Innovative des Detmolder Dichters verdankt sich aber auch, will man Grabbes Überlegungen folgen, den Ereignissen der Französischen Revolution und damit spezifischen Problemen der Moderne.

Der Beitrag ist in drei Kapitel gegliedert, in welchen jeweils ein Werk Grabbes im Zentrum steht, von dem aus intertextuelle Bezüge aufgezeigt werden. Die drei Kapitel charakterisieren zugleich drei Etappen von Grabbes Auseinandersetzung mit dem wirkungsmächtigen Individuum. Als erster Schwerpunkt (*Das Prinzip der Transgression*) steht Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* im Zentrum. Spuren führen zu Shakespeare und Schiller. Der zweite Teil (*Plutarchs Erbe und Grabbes Überbietungslogik*) ist vorwiegend dem Fragment gebliebenen Drama *Marius und Sulla* gewidmet. *Abschied von der ‚großen‘ Pose* befasst sich mit Grabbes Napoleon-Auseinandersetzung. In einer Zusammenfassung (*Schlussbemerkung*) sollen die Erkenntnisse konzis gebündelt und pointiert werden.

*Das Prinzip der Transgression*

Auf Shakespeare als Inspirationsquelle für *Herzog Theodor von Gotthland* wurde in der Forschungsliteratur mehrfach und zu Recht hingewiesen.<sup>5</sup> Vor allem zu Shakespeares *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus*, das er gemäß jüngeren Forschungen zusammen mit George Peele verfasst hat, bestehen Ähnlichkeiten.

In einer Filmkritik zu Julie Taymors Verfilmung *Titus* (1999) hat der amerikanische Filmkritiker Roger Ebert die Modernität von Shakespeares Stück pointiert zusammengefasst:

*Titus Andronicus* was no doubt [Hannibal] Lecter's favorite Shakespeare play ... It is a tragedy without a hero, without values, without a point, and therefore as modern as a horror exploitation film or a video game. It is not a catharsis, but a killing gallery where the characters speak in poetry.<sup>6</sup>

Shakespeares Stück zeigt einen Kreislauf aus Rache und exzessiver Gewalt, der mit der auf traditionellen Ehr- und Sühnevorstellung beruhenden Ermordung des Sohnes Alarbus der Gotenkönigin Tamora beginnt und mit dem Tod der wichtigsten Protagonisten endet. Als verlängerter Arm der *Queen of the Goths* erweist sich Aaron, der „Mohr“ und Liebhaber Tadoras, der während einer Jagd eine Intrige anzettelt, in der Titus' Tochter Lavinia von Tadoras Söhnen Chiron und Demetrius vergewaltigt und ihr Zunge und Hände abgeschnitten werden. Anschließend sorgt er mit einer List dafür, dass die beiden Söhne von Titus, Quintus und Martius, fälschlicherweise angeklagt und hingerichtet werden. In der intriganten Vorgehensweise erweist sich Aaron – wie in der Grabbe-Forschung bereits verschiedentlich konstatiert worden ist<sup>7</sup> – mit Berdoa aus dem *Gotthland* als verwandt.

Besonders die Schändung und Verstümmelung Lavinias erschüttert Titus Andronicus und lässt ihn grausame Rache an der Gotenkönigin üben, indem er ihre beiden Söhne tötet und der Unwissenden als Mahl vorsetzt. Rhetorisch wird sein Kummer mit eindringlichen Naturmetaphern beschrieben. So klagt Titus:

5 Stellvertretend für die jüngere Forschung sei hier auf die lesenswerte Dissertation von Sientje Maes hingewiesen. Sientje Maes: *Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes*. Bielefeld 2014 (Moderne-Studien, Bd. 15), zu Grabbes *Gotthland* siehe S. 40-78.

6 The New Oxford Shakespeare. William Shakespeare. *The Complete Works*. Modern Critical Edition. Hrsg. von Gary Taylor, John Jowett, Terri Bouros und Gabriel Egan. Oxford 2016, S. 183.

7 Siehe zum Beispiel Meier: „Sieh da der Neger.“ (Anm. 4), S. 32.

It was my dear, and he that wounded her  
 Hath hurt me more than had he killed me dead;  
 For now I stand as one upon a rock  
 Environed with a wilderness of sea,  
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,  
 Expecting ever when some envious surge  
 Will in his brinish bowels swallow him.<sup>8</sup>

Die Tochter, Lavinia, wird (wie in früheren Dialogen) durch die Metaphorik der Jagd gefasst und als Opfer konturiert, während für die Veranschaulichung von Titus' Leid auf das Meer zurückgegriffen wird, und zwar in einer oppositionellen Logik von Mensch und Natur. Das Meer ist ein paradigmatischer Bildspender für die Fortuna und die Kontingenz – Grabbe setzt dieselbe an entscheidender Stelle in seinem Napoleon-Drama ein. Hier wird dieselbe verwendet, um die Bedrohlichkeit und Ausweglosigkeit der Umstände zu bebildern, denen sich Titus ausgeliefert sieht und die wie eine Naturgewalt über ihn hereinbrechen. Bemerkenswerterweise wird in Titus' Rhetorik diese Logik nicht fortgeführt. Dennoch greift Titus Andronicus auf Naturerscheinungen als Bildspender zurück, wenn es um die Sinnlosigkeit des Geschehens und seinen Schmerz geht:

If there were reason for these miseries,  
 Then into limits could I bind my woes.  
 When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?  
 If the winds rage, doth not the sea wax mad,  
 Threat'ning the welkin with his big-swoll'n face?  
 And wilt thou have a reason for this coil?  
 I am the sea. Hark how her sighs doth blow.  
 She is the weeping welkin, I the earth.  
 Then must my sea be moved with her sighs,  
 Then must my earth with her continual tears  
 Become a deluge overflowed and drowned;  
 [...] <sup>9</sup>

Die Sinnlosigkeit führt Titus Andronicus schließlich dazu, sich auf die affektive Dynamik zu konzentrieren, die er in Naturbildern festhält und die einer natürlichen Ordnung entsprechen. Wenn Titus sagt, dass er das Meer sei, fügt er sich in die Logik der Naturphänomene ein – damit wird auch der Kreislauf

8 William Shakespeare und George Peele, with an added scene (by Thomas Middleton?): *Titus Andronicus*. In: *The New Oxford Shakespeare* (Anm. 6), S. 183-249, hier S. 215.

9 Ebd., S. 218.

der Gewalt mit der rohen Natur parallelisiert. Diese Stelle ist paradigmatisch, sie zeigt auf, wo sich Grabbes Weg der Darstellung von seinem literarischen Vorbild trennt. Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass im *Titus Andronicus* Präfigurationen von Grabbes Erstlingswerk auszumachen sind, was die Handlungsführung (Motiv der Rache), den Zynismus, aber auch spezifische Schwächen in der Plausibilität der Handlung betrifft.<sup>10</sup> Es ist sogar, um auf das Zitat Roger Eberts zurückzukommen, ein Sturz in die Immanenz der Welt auszumachen. Ein Resultat dieser Verabschiedung eines übergeordneten Fatums ist ebenjene zuvor zitierte Dialogstelle. Die Konzentration liegt vollständig auf der Dynamik, der Vergeltung von Titus Andronicus wird durch die Grausamkeit auch kein befreiender Charakter zuteil, kein kathartischer Gedanke, sondern es bleibt nur die Radikalisierung der Gewalt.

Ein gewichtiger Unterschied zu Grabbes Drama liegt also nicht hierin, sondern er liegt in der andersartigen Entfaltung der Rhetorik und der Konturierung der Subjekte. Die Rhetorik Gothlands erreicht, als er sich von Boshaftigkeit umstellt sieht, eine andere Qualität. Und hier unterscheidet sich der Typus des Gothland von Titus sehr deutlich. Gothland gebraucht eine durchgängige Oppositionslogik zum Naturraum, die sich in der Dämonisierung der Natur zum rhetorischen Furor auswächst. Eingeflochten in die Figurenrede sind „humanitäts- und religionsfeindliche[] Hasstiraden“.<sup>11</sup> Grabbes Gothland begreift eine „Allmächtige Bosheit“ als Lenkerin des „Weltkreis[es]“ (I, 82), die Jahreszeiten und Naturerscheinungen sieht er als höhnisches „Fratzenschneiden der Natur“ (I, 84). Für die Rhetorik hat weniger Shakespeare denn Schiller mit *Die Räuber* Pate gestanden, wie Manfred Schneider herausgearbeitet hat.<sup>12</sup> Mit ihm teilt Grabbe das „Streben nach barockem rednerischen Glanz“ und das „Pathos der Weltverzweiflung“.<sup>13</sup> Schiller hat auch die phantasmatische Gestalt des ‚großen Mannes‘ antizipiert. In der Figurenrede von Karl von Moor erscheint sie als Möglichkeit jenseits des Gesetzes und wird unter dem Aspekt der Freiheit und in Kontrast zur Gegenwart gefasst:

---

10 Als besonders realitätsfremd ist das Täuschungsmanöver der Gotenkönigin Tamora gegenüber Titus einzuordnen; sie gibt sich in der elften Szene zusammen mit ihren Söhnen als Rachegeist der Hölle aus, ist aber klar erkennbar seine Erzfeindin, und überlässt ihm überdies die beiden Söhne als Pfand, die er daraufhin umbringt. Ebd., S. 240-244.

11 Kopp: Grabbe (Anm. 2), S. 16.

12 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a. M. 1973 (Gegenwart der Dichtung, Bd. 7), S. 114.

13 Ebd.

Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus. [...] Ah! dass der Geist Hermanns noch in der Asche glimmte! – Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.<sup>14</sup>

Diese Fantasie der Selbstermächtigung jenseits des Gesetzes wird bei Grabbe Gothland zu einem psychologisch motivierten Zwang: „Hab ich keine innre Größe mehr, / So muß ich sie mit äußerer ersetzen [...]“ (I, 88) Später instrumentalisiert er dieses Motiv rein rhetorisch zur politischen Notwendigkeit, wie Grabbe sie in der Figur seines Sulla schließlich exemplifizieren sollte:

[...] einer von den großen Ärzten  
 Der Menschheit, deren sie so sehr bedarf,  
 Die mit einzigen Heilmitteln, die ihr fruchten,  
 Mit Feur und Schwert, mit Krieg und Pest sie heilen,  
 Einer von den gepriesenen Attilas,  
 Sullas und Cäsars will ich werden! (I, 110)

Die von Schiller angesprochene Ungesetzlichkeit wandelt sich bei Grabbe zur expliziten Amoralität, zur zynischen Logik einer autoritären Politik.

Es geht in Gothlands Rede um die Selbstkonstitution des Subjekts und damit um die Selbstermächtigung jenseits moralischer Erwägungen. Shakespeare hat diese Problematik mehr als einmal literarisch verarbeitet, bekanntermaßen in seinem Stück *The Tragedy of Richard the Third*, dessen Antiheld im Eingangsmonolog freimütig und programmatisch bekennt: „And therefore, since I cannot prove a lover / To entertain these fair well-spoken days, / I am determinèd to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days.“<sup>15</sup> Die Fabel des sich jeglicher Skrupel entledigenden Subjekts hat der englische Dichter in *The Tragedy of Macbeth* nochmals durchgespielt, dessen namensgebender Protagonist nach den ersten Bluttaten, durch die er sich die Krone erringt, zu immer weiteren Taten getrieben wird. Nach der Flucht seines Widersachers MacDuff erklärt er die Geschwindigkeit zur obersten Maxime seines Handelns, die Zeit wird zum ausschlaggebenden Faktor:

14 Friedrich Schiller: Die Räuber. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 10. Hrsg. von Herbert Stubenrauch. Weimar 1953, S. 21.

15 William Shakespeare: Richard III. In: The New Oxford Shakespeare (Anm. 6), S. 543-638, hier S. 548.

Time, thou anticipat'st my dread exploits.  
 The flighty purpose never is o'ertook  
 Unless the deed go with it. From this moment  
 The very firstlings of my heart shall be  
 The firstlings of my hand; and even now,  
 To crown my thoughts with acts, be it thought and done.<sup>16</sup>

Die Verschmelzung von Gedanke und Tat wandelt sich bereits kurz darauf zum Handlungszwang, den Macbeth nicht mehr positiv im Sinne der eigenen Wirkmacht perspektiviert, sondern als ein in die Enge-getrieben-Sein: „They have tied me to a stake. I cannot fly, / But bear-like I must fight the course.“<sup>17</sup> Nach dem Tod seiner Frau konterkariert Macbeth diese kämpferische Aporie mit dem *theatrum mundi*-Topos:

Life's but a walking shadow, a poor player  
 That struts and frets his hour upon the stage  
 And then is heard no more. It is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing.<sup>18</sup>

Diese Perspektivierung, die durch den Vergleichspunkt der Theatermetaphorik zwar Immanenz und Transzendenz differenziert, negiert durch das „Signifying nothing“ und die Disqualifizierung des Erzählers eine strukturierende Sinngebung des Weltgeschehens. Trotz dieser Anschauungsweise und dem Konstatieren der Sinnlosigkeit verharrt Macbeth in kämpferisch-blutrünstiger Haltung: „Why should I play the Roman fool, and die / On mine own sword? Whiles I see lives, the gashes / Do better upon them.“<sup>19</sup> Kämpfend geht der Antiheld schließlich unter: „[...] Yet I will try the last. Before my body / I throw my warlike shield. Lay on, MacDuff, / And damned be him that first cries ‚Hold, enough!‘“<sup>20</sup>

Antonio Roselli hat in seiner Dissertation zum „Verhältnis von Handlung und Kontingenz“ luzid nachgewiesen, dass mit Grabbes Gothland eine Figur die Bühne betritt, die zwischen Zaudern und Tatkraft steht und damit auf eine als kontingent verstandene Welt reagiert.<sup>21</sup> In diesem Punkt gibt es eine Gemein-

16 William Shakespeare, adapted by Thomas Middleton: Macbeth. In: Ebd., S. 2501-2565, hier S. 2547.

17 Ebd., S. 2562.

18 Ebd., S. 2561.

19 Ebd., S. 2563.

20 Ebd., S. 2564.

21 Antonio Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer. Bielefeld 2019 (Forum Vormärz Forschung, Vormärz-Studien, Bd. XXXIX), S. 174-203.

samkeit des Shakespear'schen Macbeth und des Grabbe'schen Gothland. Doch während der *theatrum mundi*-Topos beim elisabethanischen Dichter nur eine aufblitzende Reflexion des Antihelden bleibt, die sich auf die Bedeutungslosigkeit und Sinnlosigkeit des Weltgeschehens bezieht und implizit die Frage aufwirft, ob das Handeln überhaupt sinnvoll sein kann, modelliert Grabbe am Ende seines *Gothland* ein Moment zwischen Handeln und Nichthandeln, das in letzter Konsequenz auf den ästhetischen Charakter des Werks selbst verweist und das sich durch ein modernes Gepräge auszeichnet, von dem eine gewisse Faszination für die kritische Rezeption und Forschung ausgeht. Im *Gothland*, so Roselli, sehe sich das Subjekt „an zwei Fronten mit einer Kontingenzerfahrung konfrontiert.“<sup>22</sup> Einerseits fehle ihm ein Grund für das eigene Selbst, das sich demzufolge nur als Folge von Entscheidungsprozessen konstituieren könne. Andererseits sei die „Interaktion zwischen Subjekten und zwischen Subjekt und Welt“ von Kontingenz geprägt.<sup>23</sup> Die erste Problematik stelle das Subjekt vor die Entscheidung „zwischen Handlung und Handlungslosigkeit“, wobei sich diese Freiheit durch die Notwendigkeit der Wiederholung zum Handlungszwang wandle und demzufolge als trügerisch erweise.<sup>24</sup> Einmal in die Handlungsspirale eingetaucht, werde die Iteration unabdingbar, „um ohne Bezugsrahmen und transzendente Sicherheiten als Subjekt auftreten zu können.“<sup>25</sup> Die Handlungen seien „Gewalt und Intrige“, wobei der Zeitfaktor an Bedeutung gewinne, weil Gothland stets auf andrängende Ereignisse reagieren müsse.<sup>26</sup> In diesem Handlungszwang ist er durchaus mit Macbeth verwandt, der ebenfalls von den selbst initiierten Taten und deren Folgen in die Enge getrieben wird. Doch Grabbes Gothland erreicht nun einen ganz anderen Punkt in der Handlung, nachdem er sich an seinem großen Widersacher Berdoa gerächt hat. Er verlässt die antagonistische Logik des Stücks, die ihn in der Handlungsspirale immer weitergetrieben hat und gesteht sich die eigene Ratlosigkeit ein:

Ja, und nun? Was soll  
 Ich nun tun? – Eigentlich sollt ich nun gegen  
 Den König Olaf, der mit großer Heeresmacht  
 Mir nach dem Leben trachtet, mich verteidigen,  
*er gähnt*  
 aber  
 Das ist mir einerlei. – – (I, 203)

---

22 Ebd., S. 188.

23 Ebd., S. 189.

24 Ebd., S. 188.

25 Ebd.

26 Ebd., S. 189.

Anschließend gesteht er sich ein, dass der „Rache an dem Neger“ sein letztes Interesse gegolten habe und ihn nichts mehr „reizen“ könne, er sogar „des jetzigen Daseins [...] überdrüssig“ sei, sogar der Tod sei ihm egal. (I, 203) Er schläft ein, wird von Arboga geweckt, widerstandslos getötet und kommentiert dies mit den Worten:

Narr! du meinst  
 Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich  
 Mich ärgerst? Hohoho!  
 Da irrst du sehr! Ich frage nichts  
 Nach Leben oder Tod! (I, 204)

Durch die Gleichgültigkeit und Unentschlossenheit repräsentiert Gothland das Prinzip einer Transgression, und zwar in handlungslogischer und ästhetischer Hinsicht. Nachdem er sich selbst ermächtigt und dabei die Grenzen geordneter Moralität überschreitet, zunächst noch bemäntelt mit der Rachehandlung<sup>27</sup>, lehnt er alle Deutungsversuche ab, etwa jene der Schicksalhaftigkeit des Menschen, lehnt die Reue nach der Entdeckung der Intrige ebenfalls ab und bekennt sich programmatisch zum Bösen, bewegt sich mit Berdoa in einer komparativen Logik, nur um am Ende – also an dieser Stelle – jegliche Sinnhaftigkeit zurückzuweisen. Damit transzendiert er zugleich die eigene Motivation, die in der Kompensation der fehlenden inneren „Größe“ besteht. Er überschreitet seine eigene Motivierung, die als Racheplan aufgesetzt wirkt und im Drama selbst thematisiert wird, wenn Berdoa ihm vorwirft, dass selbst der „blödste Tölpel“ (I, 183) Verdacht geschöpft hätte oder selbst sein Bruder Zweifel äußert. (I, 59) Dieser äußere Anlass, der zur Handlung anstößt, wird entkoppelt von seiner Motivation, die nach seiner Figurenrede im Streben nach historischer Größe besteht. Dadurch gewinnt das Stück eine theatrale Dimension, da sich die Figuren nicht mehr in den Spuren einer kausalen und motivationslogischen Notwendigkeit bewegen. Ludwig Tiecks Brief vom 6. Dezember 1822 kritisiert an einer vielzitierten Stelle diese Problematik und fasst sie in einem Vergleich: „Ist es nicht, als wenn man, um kritisch zu zeigen, wie ein Landschaftsmahler gefehlt hätte, ihm ein Stück des Gemäldes abkratzen und in der Mitte die unnütze Leinwand zeigen, oder gar ein Loch hindurchschlagen wollte?“ (I, 49) Er folgert daraus: „An diesem unpoetischen Materialismus leidet Ihr Stück auf eine schmerzliche Weise. Es zerstört sich dadurch selbst [...]“. (I, 49) Konkret beanstandet Tieck die „Unwahrscheinlichkeit der Fabel“ und die „Unmöglichkeit der Motive“.

27 Zur Rachehandlung besonders in intertextueller Hinsicht siehe Charlotte Kurbjuhn: Grabbes Anti-Orestie. Verlaufsdynamiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland*. In: Grabbe-Jahrbuch 37 (2018), S. 9-30.

(I, 51) Am augenfälligsten ist jene Rachehandlung, durch die Gothland sich anschiekt, Macht zu erringen: „Ein Mohr, Feldherr der Finnen, geht zum feindlichen Anführer, in dessen Haus: der Held glaubt, daß der Bruder den Bruder ermordet habe u.s.w. u.s.w. – Hier fände ich kein Ende mit meiner Kritik.“ (I, 51) An derselben Stelle mutmaßt Tieck auch, ob nicht Shakespeares *Titus Andronicus* und „die Grausamkeit dieses alten Schauspiels“ ihn verleitet hätten. (I, 51) Das weist Grabbe in seinen Anmerkungen zurück und führt aus, dass seine Fabel „vielleicht an Ueberhäufung“ leide, dass die „Möglichkeit der einzelnen Begebenheiten [...] nicht überall weitläufig motivirt“ sei, die Naivität des Helden sich aber aus „inneren Gründen“ entschuldigen lasse, wofür die dritte Szene des fünften Aktes bürgte. (I, 51) Doch gerade am Ende wird dieselbe Motivation negiert und mündet in Gleichgültigkeit, was der Beobachtung Tiecks entspricht, wenn er schreibt, dass „alles Gefühl und Leben des Schauspiels“ zerstört und selbst der daraus resultierende „Cynismus“ negiert werde. (I, 49)

In der Entkopplung von Motiven und Handlung und in der Entbindung Gothlands vom Motiv liegt meines Erachtens das Prinzip einer systematischen Grenzüberschreitung, einer fortlaufenden Transgression, vor, welche die Beschaffenheit des Werks freilegt. Gothlands Streben nach Größe im Modus der Rivalität mit Berdoa erscheint in diesem Prozess als Durchgangsstufe einer weiteren Überschreitung, die schließlich den Sinn der personalen Machtentfaltung in einer sinnlosen Welt negiert. Die Freilegung dieser spezifischen Materialität, in dem die ‚Mechanik‘ von Handlung und Motiv sichtbar und letztlich die Sinngeneese thematisch wird, ist eng an die Figur Gothlands gekoppelt und wirft ästhetische Fragen auf. Denn die Gattungszuordnung zur Tragödie wird durch dieses Prinzip der Transgression problematisch, wenn durch Gothland eine Perspektive erzeugt wird, die die literarische Machart fokussiert. Versuche in der literaturwissenschaftlichen Forschung operieren mit Begriffen der Theatralität oder Komik, um diese Phänomene adäquat zu beschreiben, man könnte auch von parodistischen Elementen sprechen.<sup>28</sup> Doch die Kategorien der Komik sind letztlich solche der Rezeption und der Rezeptionshaltung. Nach Henri Bergson erfordert das Empfinden und Feststellen von Komik eine gewisse Distanz, ein Abstandnehmen von Empathie.<sup>29</sup> Was bezüglich des *Gothland* aber zweifelsfrei festgehalten werden kann, ist das werkimmanente Verfahren einer Distanzierungsbewegung, in der die Gothland-Figur eben das Prinzip einer beständigen

28 Bedenkenswerte Überlegungen zur Einordnung der Komik inklusive eines Lösungsvorschlags bietet Roselli: Handlung und Kontingenz (Anm. 21), S. 191f.

29 Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übers. von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg 2011 (Philosophische Bibliothek, Bd. 622), S. 14f.