

Leseprobe

Grabbe-Jahrbuch 2020
39. Jahrgang

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2020 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 2020

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: GGP Media GmbH, Pößneck
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1592-9
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Christian Dietrich Grabbe

Katja Holweck

*Kippfiguren. Ambiguität als ästhetische Strategie
im dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes* 7

Leon Igel, Elena Maria Panzeter, Zoe Olsen, Linus Moermel

Zur Aktualität von Grabbes Dramen 27

Ulrich Klappstein

„Ein ewiges ‚Fratzenschneiden‘ der Natur“.
Kometen und Weltenbrand bei Grabbe 55

Annette von Boetticher

„Denn was der Kaiser schafft, das kann der Dichter zaubern!“
*Zur Entstehung, Konzeption und Rezeption von Grabbes
„Barbarossa“-Tragödie* 72

Robert Weber

Grabbes letzte Zuflucht: „Die Hermannsschlacht“ 89

Heinz Härtl

„Citronen in den Händen“ – „ein guter Mensch“.
Zu einer Szene in Büchners „Woyzeck“-Fragmenten 109

Claudia Dahl

Grabbe-Inszenierungen 2001-2019 114

Ferdinand Freiligrath

Franziska Lallinger

„Die Kugel mitten in der Brust, die Stirne breit gespalten“ – Märtyrertopik und ‚Pathosformeln‘ des Leidens in Ferdinand Freiligraths
„Die Toten an die Lebenden“ und der politische Prozess von 1848 121

Detlev Hellfaier

„Schöpfungen eines genialen Dichters“.
*Ferdinand Freiligrath und die „Erste kritische Gesamtausgabe“
der Werke Christian Dietrich Grabbes* 141

Georg Weerth

Bernd Füllner

*Georg Weerths ‚Abgesang von der Romantik‘
Zu den beiden Lyrik-Sammelhandschriften im Amsterdamer Nachlass* 165

Allgemeines

Peter Schütze

Jahresbericht 2019/20 182

Burkhard Stenzel

*Goethe – Grabbe – Weimar: Ansichten aus unveröffentlichten Briefen
von Stefan Zweig und Alfred Bergmann (1926-1937)* 186

Rezensionen

Lothar Ehrlich zu *Vormärz-Handbuch*. Hrsg. von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2020 220

Peter Schütze zu *Levin Schücking. Lesebuch*. Zusammengestellt und mit einem Nachwort von Walter Gödden. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2018 (Nylands Kleine Westfälische Bibliothek, Bd. 77) 225

Bibliographien

Claudia Dahl

Grabbe-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 230

Freiligrath-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 235

Weerth-Bibliographie 2019 mit Nachträgen 236

Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes 238

KATJA HOLWECK (MANNHEIM)

Kippfiguren

Ambiguität als ästhetische Strategie im dramatischen Werk

Christian Dietrich Grabbes

Einleitung

Bis in die Gegenwart gilt Christian Dietrich Grabbe in der Literaturwissenschaft wie im Theaterbetrieb aufgrund seines vergleichsweise wenig zugänglichen Werks mitunter als ‚sperriger‘ Sonderfall. Und doch gehört der Dramatiker, wie die Grabbe-Forschung in zahlreichen Untersuchungen gezeigt hat, zu den für die Entwicklung des modernen Theaters zentralen Autoren des frühen 19. Jahrhunderts. So bricht Grabbes Dramaturgie über ihr agonales organisiertes Spiel mit den inhaltlichen und formalen Konventionen des Dramas mit der zeitgenössischen Theaterpraxis und rüstet so das Genre für die Moderne auf und um.

Sich einer mit Force betriebenen Erneuerung der Bühne der Restaurationszeit verpflichtend und sich hierbei im Spannungsfeld von Tradition und Innovation bewegend, avanciert der Hang zu Normverletzung und Destabilisierung zur Signatur von Grabbes dramatischem Schaffen. Seine „Poetik der Irritation“,¹ wie es Sientje Maes fasst, erweist sich nicht zuletzt als Produkt des ambigen Charakters seiner Dramen: Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind letztere durchzogen von literarischen Kippfiguren, die widerstreitende Lektüren ermöglichen. Statt auf Unmissverständlichkeit und eindeutige, klar entschlüsselbare Botschaften, setzen Grabbes Texte programmatisch auf eine Evokation des Widerspruchs, durch die der Leser gefordert wird.² Besonders deutlich wird dies angesichts der in seinen Dramen zu beobachtenden Transgression der Gattungsgrenzen: Das Grabbe'sche Œuvre präsentiert, um mit Walter Höllerer zu sprechen, eine „dichterische Welt [...] tragödienhafte[r] Lustigkeit und komödiantischen Schrecken[s]“. ³ Nicht

1 Sientje Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Bielefeld 2014 (Moderne Studien, 15), S. 40.

2 Die folgenden Ausführungen gehen auf einen Vortrag zurück, der von der Verfasserin im Rahmen der 10. Jahrestagung des Forum Junge Vormärz Forschung im April 2019 an der Bergischen Universität Wuppertal gehalten wurde. Herzlich gedankt sei erneut an dieser Stelle den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Studententags für die Diskussion, deren wertvolle Ergebnisse in diesen Beitrag eingeflossen sind.

3 Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Frankfurt a. M., New York 1985, S. 21.

zuletzt sind es die metatheatral angelegten Dramen selbst, die den Bruch mit den Gattungskonventionen, die Kopräsenz des vermeintlich Gegensätzlichen an der Textoberfläche verhandeln. So lässt Grabbe beispielsweise eine der *dramatis personae* in seinem von ihm als Tragödie ausgewiesenen Spätwerk *Hannibal* konstatieren: „[W]as tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt. Hab ich doch oft in Tragödien gelacht, und bin in Komödien fast gerührt worden.“ (III, 104) Tragisches und Lustiges scheinen sich also in Grabbes Texten nicht ausschließen zu müssen, stattdessen werden sie – zumindest im Rahmen der Figurenrede – als die beiden Seiten einer Medaille präsentiert.⁴

Im Rahmen der folgenden Analyse soll sich der bei Grabbe zu beobachtenden Erosion der Gattungsgrenzen mit dem Begriff der Ambiguität angenähert werden – eine ästhetische Kategorie, mit der sich die Germanistik gerade in jüngster Zeit intensiv auseinandergesetzt hat und die sich anhand des Konzepts der Kippfigur eindrücklich veranschaulichen lässt.⁵ Nach einer Klärung der Begriffe Ambiguität und Kippfigur sowie einem Blick auf deren Bedeutung für die Literaturtheorie, soll Ambiguität als eine für das Grabbe'sche Œuvre charakteristische ästhetische Strategie perspektiviert werden, die insbesondere in Hinblick auf den Dramenschluss deutlich wird. So lässt sich beobachten, dass die ‚Widerständigkeit‘

4 Auch von Seiten der Forschung wurde Grabbes Spiel mit tragischen und komischen Elementen wiederholt in den Blick genommen. Vgl. hierzu insbesondere Maria Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“. Anmerkungen zum Komischen in Grabbes Tragödien. In: Grabbe-Jahrbuch 6 (1987), S. 14-24; Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne (Anm. 3), S. 17-57; Maes: Souveränität – Feindschaft – Masse (Anm. 1); Sientje Maes, Bart Philipsen: Trauer / Spiel. Grabbe als trauriger Satiriker. In: Maes, Philipsen (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe. Text+Kritik, Heft 212. München 2016, S. 68-82.

5 Vgl. hierzu: Frauke Berndt, Lutz Koepnick (Hrsg.): *Ambiguity in Contemporary Art and Theory*. Hamburg 2018 (Sonderheft 16 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft); Nicolas Potysch, Matthias Bauer (Hrsg.): *Deutungsspielräume. Mehrdeutigkeit als kulturelles Phänomen*. Frankfurt a.M. 2016; Susanne Winkler (Hrsg.): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin, München, New York 2015; Anselm Haverkamp: *Die Zweideutigkeit der Kunst. Zur historischen Epistemologie der Bilder*. Berlin 2012; Verena Krieger, Rachel Mader (Hrsg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln, Weimar, Wien 2010; Wolfgang Klein, Susanne Winkler (Hrsg.): *Ambiguität. Special Issue. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158 (2010)*; Frauke Berndt, Stephan Kammer (Hrsg.): *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz*. Würzburg 2009; Dario Gamboni: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002. Vgl. zur Aktualität der ästhetischen Kippfigur bzw. dem interdisziplinären Interesse an diesem Phänomen: Hans-Georg von Arburg, Marie Theres Stauffer (Hrsg.): *Kippfiguren / Figures réversibles (figurationen, Heft 02/2012)*.

der Texte besonders in der Schlusszene eindrücklich hervortritt. Exemplarisch soll an Grabbes Erstlingswerk *Herzog Theodor von Gothland* aufgezeigt werden, inwiefern an dieser (gerade für die Gattungsfrage) entscheidenden Stelle Elemente der Tragödie und der Komödie spannungsreich nebeneinanderstehen. Der Leser wird in der Folge mit ambigen Wahrnehmungsangeboten beziehungsweise widersprüchlichen Perspektiven konfrontiert. Angeboten werden verschiedene Rezeptionshaltungen gegenüber dem Dargebotenen, ohne dass der Text jedoch eine von ihnen widerspruchsfrei zulässt. Gefragt soll in diesem Zusammenhang werden, wie sich der Schluss zum zuvor Entwickelten verhält, welche Rolle er für die Lektüre des Gesamttexts spielt und welche wirkungsästhetischen Implikationen mit Grabbes ungewöhnlich anmutenden Schlussvolten einhergehen. Abschließen sollen einige Überlegungen dazu, inwiefern Grabbe mit seinen auf Ambiguität setzenden Texten ästhetische Modi vorwegnimmt, die, wie Hans-Thies Lehmanns wirkmächtiger Essay zum *Postdramatischen Theater*⁶ von 1999 aufgezeigt hat, im zeitgenössischen Theater von zentraler Bedeutung sind – lässt sich der Detmolder Dramatiker doch als einer dessen Vorläufer sehen und in diesem Zusammenhang nicht zuletzt auf die ungebrochene Aktualität seines in der Gegenwart nur selten auf die Bühne gebrachten Werks verweisen.

I. Ambiguität als ästhetische Kategorie

Von lateinisch *ambigere* (streiten, bezweifeln, schwanken) bzw. *ambiguitas* (Zweideutigkeit, Doppelsinn) stammend, bezeichnet Ambiguität, so fasst es das *Metzler Lexikon Literatur*, „Mehrdeutigkeit“, „Vieldeutigkeit“ und damit eine „konstitutive Eigenschaft natürlicher Sprachen: Durch den unbegrenzten und kreativen Gebrauch einer begrenzten Zahl von Zeichenausdrücken und -strukturen entsteht eine nicht immer vereindeutigend auflösbare Vielzahl von Bedeutungen.“⁷ Im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* findet sich wiederum folgende Definition des Begriffs:

Ambiguität ist im Unterschied zur Vagheit oder Unbestimmtheit die klar zu beschreibende Mehrdeutigkeit eines Wortes oder einer größeren sprachlichen Einheit. Der Ambiguität auf der Ausdrucksebene entsprechen Polysemie und Homonymie auf der lexikalischen Ebene. Während die Linguistik diese Differenzierung betont,

6 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2008, S. 449-473.

7 Christine Kaiser: Ambiguität. In: Günther Schweikle, Irmgard Schweikle, Dieter Burdorf u. a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart 2007, S. 18.

wird Ambiguität in der Poetik häufig mit jeder Form des uneindeutigen Sinns gleichgesetzt.⁸

Konstatieren lässt sich somit, dass der Begriff Ambiguität unterschiedlich eng oder weit gefasst wird, so ist einerseits die Rede von einer „klar zu beschreibenden Mehrdeutigkeit“, andererseits wiederum von einer „Vielzahl von Bedeutungen“ und „jede[r] Form des uneindeutigen Sinns“. Auch der Blick auf andere einschlägige Handbuch- und Lexikoneinträge liefert ein recht weites Feld hinsichtlich der Definition und der Möglichkeiten einer Verwendung des Terminus.⁹

Um den Begriff für eine Analyse der Grabbe'schen Texte anschlussfähig zu machen, wird sich im Folgenden auf den Ambiguitätsbegriff Frauke Berndts und Stephan Kammers bezogen, der sich der oben angedeuteten konzeptuellen Unschärfe des Begriffs entgegensetzt. Statt einer vagen Bestimmung von Ambiguität als Viel- oder Mehrdeutigkeit, schlagen Berndt und Kammer eine „gleichzeitig engere und abstraktere Begriffsdefinition“ und in diesem Zug den Begriff der „strukturellen Ambiguität“ vor: „Strukturelle Ambiguität ist der Name, den wir [...] einer antagonistisch-gleichzeitige Zweiwertigkeit generierenden Matrix geben“.¹⁰ An diese Definition knüpfen Frauke Berndt und Klaus Sachs-Hombach wiederum mit ihrem eine spezifische Erscheinungsform von Ambiguität beschreibenden Konzept der „constitutive ambiguity“ an, das sich für die Analyse von Grabbes Dramen nutzen lässt: „[T]he defining element for constitutive ambiguity is that the competing interpretations of each utterance always exist simultaneously. This type of ambiguity must be understood as part of a speech act, meaning that disambiguation would truncate or distort communication.“¹¹ Beschrieben werden von Berndt und Sachs-Hombach mit dem Terminus „constitutive ambiguity“ sprachliche Phänomene, bei denen gleichzeitig konkurrierende Interpretationsmöglichkeiten vorliegen. Die verschiedenen Möglichkeiten schließen sich gegenseitig aus, erweisen sich jedoch als kopräsent. Der Adressat vermag zwischen ihnen nicht final zu entscheiden und die Widersprüchlichkeit aufzulösen, womit ein erhebliches Irritationspotential verbunden ist. Verstanden wird Ambiguität hierbei nicht als ein kommunikativer Unfall, den es zu vermeiden gilt, sondern als eine konstitutive Dimension von Kommunikation,

8 Matthias Bauer: Ambiguität. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5. Aufl. Stuttgart 2013, S. 20.

9 Vgl. hierzu Frauke Berndt, Stephan Kammer: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz (Anm. 5), S. 7-31, hier S. 8.

10 Vgl. ebd., S. 10.

11 Frauke Berndt, Klaus Sachs-Hombach: Dimensions of Constitutive Ambiguity. In: Susanne Winkler (Hrsg.): Ambiguity (Anm. 5), S. 271-283, hier S. 275.

bei der bewusst auf Unentscheidbarkeit gesetzt wird, um damit verschiedene Interpretationsmöglichkeiten dem Rezipienten zu bieten.¹² Was hier bereits anklingen mag, ist der Sachverhalt, dass Ambiguität gerade für eine Beschäftigung mit literarischen Texten eine entscheidende Rolle spielt und sich daher die Literaturwissenschaft dazu anbietet, sich mit Phänomenen der Ambiguität auseinanderzusetzen: Ambiguität, so erläutern Berndt und Kammer, ruft Krisen hervor, führt Situationen erzwungener Entscheidung herbei und stellt Formen von Systemzwängen aus, insbesondere im Medium der Literatur:

Immer wieder sind es [...] literarische Texte, die auf diese Risse hinweisen und sie in dramatische Handlungen, Narrative oder andere Darstellungsformen übersetzen. Die Literatur hat diesen ihren Vorzug gegenüber anderen Artikulationsformen vor allem auch dadurch behauptet, dass sie als selbstreflexives Organon einer Kritik der Kultur Ambiguität sowohl produziert als auch beobachtet.¹³

Nach Auffassung der jüngeren Literaturtheorie erweist sich Ambiguität als typisches Merkmal von Literarizität, ja geradezu als „Signum des Ästhetischen“.¹⁴ Die Idee eines ambigen Charakters der Kunst entwickelt sich historisch gesehen mit der anbrechenden Moderne, so gelten seit Ende des 18. Jahrhunderts Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit als charakteristische Eigenschaft künstlerischer Werke;¹⁵ In der Konsequenz avanciert die Kunst, wie Berndt und Kammer konstatieren, zur „Institution von Ambiguität“.¹⁶ „In der modernen Kunsttheorie von Kant bis Adorno, von Novalis bis Eco, von Nietzsche bis Rancière“, so stellt wiederum Verena Krieger fest, „gelten demnach Offenheit, Rätselhaftigkeit und Uneindeutigkeit als essentiell für die Kunst. Im aktuellen Kunstdiskurs ist die Ambiguität der Kunst längst zum Stereotyp herabgesunken – mit der einfachen Feststellung, ein Werk sei ‚ambivalent‘ oder ‚vielschichtig‘, ist es bereits geadet.“¹⁷ Ambiguität stellt demnach nicht den literarischen Sonder-, sondern vielmehr den Regelfall dar; jeder ‚anspruchsvolle‘ literarische Text erweist sich mehr oder minder ausgeprägt als ambigue, lässt durch die Vermeidung von

12 Ebd., S. 273.

13 Vgl. hierzu Berndt, Kammer: Einleitung (Anm. 9), S. 23f.

14 Vgl. hierzu Verena Krieger: Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne. In: Cornelia Klinger (Hrsg.): Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart. Berlin 2014, S. 159-188, hier S. 162.

15 Ebd.

16 Berndt, Kammer: Einleitung (Anm. 9), S. 17.

17 Krieger: Ambiguität und Engagement (Anm. 14), S. 162.

Eindimensionalität verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu und gewinnt dadurch an Komplexität.

Dieser Sachverhalt mag nun die Frage aufrufen, warum es sich überhaupt lohnt, Ambiguität am Beispiel von Grabbes Œuvre genauer in den Blick zu nehmen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, sieht sich der Leser bei der Lektüre von Grabbes Werk mit einer ungewöhnlich ausgeprägten, geradezu ostentativ ausgestellten Ambiguität konfrontiert, die sich geradezu als Verfremdungseffekt *avant la lettre* einer Irritation des Lesers verschreibt, letzteren gleichermaßen zur Entschlüsselung des Gezeigten provoziert, wie ihm diese zu verweigern droht. Deutlich wird dies angesichts der komischen Einlassungen in das als tragisch ausgewiesene Geschehen, der Amalgamierung von eigentlich Gegensätzlichem. Das Oszillieren zwischen den ‚literarischen Extremen‘ ist hierbei nicht als Folge einer mangelnden Beherrschung des jeweiligen Gattungsregisters zu sehen. In den Grabbe'schen Texten wird Ambiguität vielmehr zu einer gezielt eingesetzten ästhetischen Strategie, auf deren mögliche Wirkungsabsicht und Zielsetzung zurückzukommen sein wird.

II. Ambiguität als ästhetische Strategie

Grabbes Texte zeigen sich, wie Maria Porrmann feststellt, sowohl formal wie inhaltlich mit Brüchen und Umkehrungsszenarien verschiedener Art durchsetzt, welche insbesondere für eine Bestimmung des Verhältnisses von Tragik und Komik eine Rolle spielen.¹⁸ Das Setzen auf Momente des Umschlages soll im Folgenden mit dem Konzept der ‚Kippfigur‘ beschrieben werden, ein Terminus, der, dem Bereich der Malerei entstammend, eine piktorale, visuell wahrnehmbare Form von Ambiguität beschreibt. Als „Phänomen der kontinuierlichen Reversibilität“ kennzeichnet die Kippfigur das „Oszillieren zwischen mehreren Modi und Bedeutungen“¹⁹: Auch als ‚Vexierbild‘ oder ‚Inversionsfigur‘ bezeichnet, handelt es sich bei ihr um eine Darstellung, die zu augenblicklichen Gestalt- bzw. Wahrnehmungswechseln führen kann respektive um ein Bild, bei dem das Gesehene beim Betrachten plötzlich ‚kippt‘. Dieses Kippen vollzieht sich jedoch nicht in dem in den Blick genommenen Objekt selbst, sondern im

18 „Daß Grabbes Dramen, besonders seine Tragödien, von Widersprüchen und Brüchen geprägt sind – in Komödien impliziert dies schon das Genre –, ist nicht neu, kann nicht neu sein, weil sie sich jedem Leser spontan aufdrängen. [...] Diese Widersprüche sind Grabbe nicht unterlaufen, und – sie artikulieren sich häufig als Konfrontation von tragischen und komischen Gestaltungsmustern“. Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 14.

19 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 7-12, hier S. 10.

Betrachter. Durch die der Kippfigur eigenen Konstruktion werden aus verschiedenen Blickrichtungen unterschiedliche Bildinhalte vermittelt, was verschiedene Interpretationen des Gesehenen möglich macht: beispielsweise das Bild einer Vase, das plötzlich als Bild zweier gegeneinander gerichteter Gesichtsprofile wahrgenommen wird, ein Nilpferd, in dem auf einmal ein Totenkopf zu erkennen ist oder der Kopf eines Hasen, der schlagartig als Entenkopf gesehen werden kann. Verbunden ist mit der Kippfigur für den Betrachter somit ein (zumindest beim ersten Sehen sich einstellender) ‚Aha-Effekt‘ und damit verbunden ein gewisses Maß an Irritation.²⁰ Angesichts der Kopräsenz zweier, nicht gleichzeitig wahrnehmbarer Figuren charakterisiert sich die Bedeutung der Kippfigur als schillernd:

Ästhetisch gesehen rebelliert die Kippfigur jedoch gegen die Doktrin der Deutungsoffenheit. Denn *entweder* sehen wir in der Zeichnung einen Hasen oder eine Ente: *tertium noch datur* – hin und her, aber nicht darüber hinaus! Die Alternative ist eindeutig und schlägt uns gerade durch ihre Eindeutigkeit in ihren Bann.²¹

Obwohl die Kippfigur im engeren Sinne im Rahmen ihrer Wahrnehmung für den Betrachter nur eine Interpretation zulässt, ist sie angesichts des abrupten Spiels mit alternativen Interpretationsmöglichkeit dennoch mit einer Pluralität von Deutung verbunden – „[e]ben das macht sie zu Herausforderungen für das ästhetische Denken.“²² Obwohl die beiden Bildinhalte nicht simultan erfasst und der Moment des Kippens nicht festgehalten werden kann,²³ „schärft sich im Erlebnis nicht nur der Sinn für die Relation des Entweder-oder, sondern auch für das abstrakte Sowohl-als-auch.“²⁴ So entzieht sich bei der Beschäftigung mit dem Phänomen der Kippfigur stets ein Aspekt der Wahrnehmung, dieser bleibt aber dennoch latent präsent.

20 „Das Irritierende, Beunruhigende der Kippfigur liegt [...] darin, dass das Sehen einer [...] Ordnung folgt, die nur mit einem fast gewaltsam inneren *switch* als solche bewusst und damit veränderbar (Sehen-als) wird. Dabei ändert sich *alles*, obwohl sich nichts ändert. Die Tatsache, dass dieser *switch* möglicherweise spät oder gar nie erfolgt und dass er somit an vielen anderen Orten auch möglich sein könnte, verstärkt die Beunruhigung.“ Thomas Fries: Das Kippen der Figuren. Auerbach, Baudelaire, Nietzsche, Keller. In: Von Arburg, Stauffer: Kippfiguren / Figures réversibles (Anm. 5), S. 26-45, hier S. 27. Kursivierung im Original.

21 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 8. Kursivierung im Original.

22 Ebd.

23 Vgl. Christine Abbt: Ente oder Hase? Vom Vergegenwärtigen und Vergessen. In: Von Arburg, Stauffer: Kippfiguren / Figures réversibles (Anm. 5), S. 13-25, hier S. 13.

24 Ebd., S. 20.

Daran anknüpfend lässt sich die Kippfigur in einem weiter gefassten Sinne auch literaturwissenschaftlich produktiv machen, können doch mit ihr Artikulationen von „Uneindeutigkeit“, „Mehrfachcodierung“ und hieraus hervorgehende „Fragen der Lektüre und Interpretation“²⁵ in den Blick genommen und Momente der In- und Reversion, des Umschlags²⁶ sowie „verdeckte Relationen und Konstellationen“²⁷ in Texten beschrieben werden. Dies insbesondere, wenn man, wie oben angedeutet, den der Kippfigur eigenen Aspektwechsel nicht als ausschließliches, nur eine Aktualisierung erlaubendes Entweder-oder konzipiert, sondern im Sinne eines Sowohl-als-auch auffasst – in dem Sinne, dass durch ihn ein Aspekt in den Blick kommt, der sich für einen Moment in den Vordergrund schiebt, um dann beim erneuten Kippen wieder zurückzutreten, ohne dabei aber gänzlich zu verschwinden:

Diese fortschreitende Reversibilität ist dem Vorgang der Lektüre [...] geschuldet, ein Vorgang, der eine graduelle Erschließung und Interpretation der Gehalte zur Folge hat. Der Kippvorgang manifestiert sich in diesem Fall also nicht als ein Hin und Her an ein und derselben Stelle, nicht als alternative Aktualisierung des ein und desselben Bildes, sondern er vollzieht sich vielmehr konsekutiv. [...] [D]as Gesamt-Tableau [muss dabei] keineswegs homogen sein [...], sondern [kann] seinerseits eine gebrochene Struktur aufweisen [...], die wiederum mit der Dynamik des Umschlagens in Zusammenhang steht. Das wahrnehmungspsychologische Phänomen des Kippens einer Gestaltwahrnehmung von einer Aktualisierung in eine andere verunsichert die Wahrnehmung und lässt so das Wahrnehmen selbst zum Problem werden.²⁸

Die literarische Kippfigur unterscheidet sich von der bildlichen Kippfigur: Während bei letzterer nicht zwingend ein konträres Verhältnis zwischen den alternativen Bildern besteht, stehen bei der literarischen Kippfigur die alternativen Deutungsmöglichkeiten hingegen in einer spannungsgeladenen Beziehung, um einen Kippmoment auslösen zu können: ‚Kippen‘ sie sich doch gegenseitig, weil sie in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander stehen. Verbunden ist dies wiederum mit der Modalität der Wahrnehmung: Im Unterschied zur bildlichen Kippfigur, bei welcher die verschiedenen Bilder nicht simultan, sondern nur nacheinander wahrgenommen werden können, wird der Rezipient bei der literarischen Variante gleichzeitig mit verschiedenen Lektüremöglichkeiten konfrontiert, wobei jeweils eine im Vordergrund steht. In der Folge mag der Text ihm als janusköpfig oder zwitterhaft erscheinen. Die Mehrdeutigkeit eines

25 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 7.

26 Vgl. hierzu Fries: Das Kippen der Figuren (Anm. 20), S. 26.

27 Abbt: Ente oder Hase? (Anm. 23), S. 19.

28 Von Arburg, Stauffer: Einleitung (Anm. 5), S. 9.

Werks löst in der Folge eine „interpretative Dynamik aus, die ein Kontinuum von Aspektwechseln befördert. Ambige Momente eines Werks können daher als ein spezifischer Typus der Kippfigur angesehen werden.“²⁹

Verstanden als Angebot verschiedener Perspektiven auf einen Gegenstand kann die Kippfigur für eine Beschreibung des Verhältnisses von Tragik und Komik genutzt werden. Anknüpfen lässt sich in diesem Zusammenhang an die Komiktheorie Wolfgang Iser, in der das Komische als Kipp-Phänomen beschrieben wird. Während die traditionelle Inkongruenztheorie der Komik die Auffassung vertritt, dass Komik aus einer Kombination nicht zusammenpassender Aspekte resultiert, wovon jeweils einer über den anderen sich behauptet, indem er ihn ridiculisiert, geht Iser davon aus, dass komische Effekte dadurch entstehen, dass zwei Positionen sich gegenseitig in Frage stellen und demnach destabilisieren: „Jede Position lässt die andere kippen.“³⁰ Der unerwartete Zusammenbruch der Positionen überrascht und überfordert den Rezipienten, der sich nicht mehr als Herr der Lage sieht und in der Folge in Lachen ausbricht. Dieses Lachen lässt sich als ein Übergehen der Kippstruktur des Komischen auf den Rezipienten sehen, so kann es in Anschluss an Helmut Plessner als eine Art „Krisenantwort des Körpers“,³¹ als Ausdruck eines Kippens kognitiver und emotionaler Fähigkeiten in Ohnmacht aufgefasst werden.

An dieser Stelle zurück zu Grabbe und der Frage danach, inwiefern der Leser hier mit literarischen Kippfiguren konfrontiert wird: Wie bemerkt, sieht sich das Publikum bei der Lektüre der Grabbe'schen Texte wiederholt mit dem Moment eines Umschlagens der Tragödie in die Komödie respektive der Einlassung komischer, eine tragische Lesart konterkarierender Elemente konfrontiert. Bedeutsam scheint es in diesem Zusammenhang zu konstatieren, dass sich Grabbe selbst in erster Linie als Schöpfer von Tragödien versteht: So ist doch nahezu jedes seiner Stücke mit eben jener Gattungszuweisung versehen, zahlenmäßig überwiegen die als Tragödie konzipierten Texte die sonstigen von Grabbe bedienten Genres deutlich. Das Selbstbild als Tragödienautor mag – insbesondere hinsichtlich Grabbes Autor-Inszenierung und seiner Werkpolitik, seinem beständigen Streben danach, sich im Literaturbetrieb seiner Zeit auf verschiedenen Wegen einen Platz zu verschaffen³² – kaum zu verwundern, gilt die Tragödie

29 Ebd., S. 10.

30 Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München 1976, S. 398-402, hier S. 399.

31 Helmuth Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. In: Gesammelte Schriften, Bd. 7. Hrsg. von Günther Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M. 1982, S. 201-387.

32 Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: Grabbe-Jahrbuch 12 (1993), S. 13-25.

doch seit der Antike als wichtigste, prestigeträchtigeste Gattung, ihre Beherrschung als Ausweis wahrer Dichtkunst. Wie jedoch bereits einleitend bemerkt, geht Grabbe in seinen Stücken kreativ, oder treffender: agonal mit den Konventionen der Gattung um, an deren Neubestimmung seit 1800 laboriert wird. Der oftmals unvermittelt wirkende Einbruch des Komischen in die als Tragödie ausgewiesene Handlung, mit dem sich Grabbe in Traditionslinien der Tragödien Shakespeares und der Dramen des Sturm und Drang einschreibt, kann hierfür als eindruckliches Beispiel angeführt werden, das gerade in der Schlusszene für Verwerfungen sorgt: So scheint doch das Unterlaufen der Tragödie durch (verlachende und somit nicht auf Versöhnung zielende) komische Elemente,³³ welche bereits zuvor im Text für Irritationen sorgen, spätestens an der exponierten Stelle des Finales das zuvor Prozessierte in Frage zu stellen, ja sogar zu negieren. Im Rahmen einer exemplarischen Lektüre soll dies an Grabbes Erstling *Herzog Theodor von Gothland* aufgezeigt werden.

III. Grabbes ‚greller‘ Erstling „Herzog Theodor von Gothland“ (1822)

Mit knapp 21 Jahren versucht Grabbe im Jahre 1822 mit seinem ersten Stück, dem „dramatische[n] Monstrum“³⁴ *Herzog Theodor von Gothland*, die literarische Bühne des Vormärz zu erobern. Um was geht es in seinem als Tragödie ausgewiesenen Werk, das Harro Müller als „terroristisches Gewaltdrama“³⁵ beschreibt und das angesichts seiner „Neigung zur dramatischen Überspitzung, zur sprachlichen Exaltation, zur monströsen Überdehnung der Bilder, Metaphern und Allegorien“ sowie der „mangelhafte[n] Ökonomie im Umgang mit [...] poetischen Potenzen“³⁶ beim zeitgenössischen und auch noch heutigen Leser für Irritationen sorgt? Zu Beginn der Handlung herrscht der titelgebende Herzog Theodor noch in Frieden mit sich und der Welt als Souverän über die schwedische Insel Gothland. Doch die vermeintliche Idylle erweist sich als trügerisch: Mit Öffnen des Vorhangs wird der Leser Zeuge einer unerwarteten Invasion durch den schwedischen Erzfeind, die Finnen. Angeführt werden

33 Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15.

34 Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg 1948, S. 461.

35 Harro Müller: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld 1994, S. 164.

36 Ralf Schnell: Zur Tradition des barocken Trauerspiels bei Grabbe und Hebbel. In: Detlev Kopp, Michael Vogt (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 11-25, hier S. 14.

diese von Berdoa, einem alten Widersacher des Herzogs. Einst aus Afrika nach Schweden verschleppt, dort zum Sklaven gemacht, ausgebeutet und gedemütigt, sinnt er nun auf Vergeltung. Den natürlichen Tod Manfreds, einer der Brüder Gothlands, nutzt er zur Einfädelung einer perfiden Intrige: Berdoa gelingt es, den Protagonisten glauben zu machen, dass Manfred durch die Hand des dritten Bruders ums Leben kann. Allzu leicht lässt dieses Gerücht die zuvor sicher geglaubte Ordnung, das „Kartenhaus von Familienliebe, Staatsglaube und Menschlichkeitshoffnung“ zusammenbrechen, um auf Seiten des vorher vermeintlich fest mit beiden Beinen im Leben stehenden Protagonisten „eine ganz andere Reptilien- und Triebnatur [...] freizulegen“³⁷: Beim schwedischen König mit seinem Streben nach Vergeltung kein Gehör findend, schwingt sich Gothland zum Selbsthelfer auf und tötet, blind vor Rachsucht, den unschuldigen Friedrich. Die Aufdeckung der faktischen Umstände nach dem nun tatsächlich eingetretenen Brudermord führt zu keiner Umkehr; dass die Spirale der Gewalt ihren Ursprung in seinem folgenschweren Versehen und seiner Täuschung durch Berdoa findet, ruft im dritten Akt nicht die Reue des Helden hervor. Gothland weist stattdessen die Verantwortung von sich und richtet, von seiner Familie und dem König verstoßen, nun seine Aggression auf seinen Antagonisten Berdoa. In der Folge wird der Leser Zeuge einer sich immer weiter steigenden Eskalation der im Zeichen einer „polare[n] Konfliktdramaturgie“³⁸ stehenden, von Zerstörungsszenarien geprägten Geschehnisse, in der die Gräueltaten Schlag auf Schlag folgen.³⁹ Die Anagnorisis des Protagonisten avanciert in der Folge zur „Schlüsselszene, in der sich Grabbe vom herkömmlichen Tragödienschema endgültig verabschiedet“⁴⁰: Präsentiert werden dem Leser im weiteren Handlungsverlauf eine „revueähnliche[] Folge von aufsteigenden und wieder abfallenden Szenen, eine diskontinuierliche Serie von Intensitäten, Schocks und Effekten, eine offene Reihe von Flüchen, Verwünschungen, Obszönitäten und

37 Raimar Zons: Der Tod des Menschen. Von Kleists *Familie Schroffenstein* zu Grabbes *Gothland*. In: Ebd., S. 75-102, hier S. 98.

38 Schnell: Zur Tradition des barocken Trauerspiels (Anm. 36), S. 14.

39 Vgl. hierzu Ralf Schnell: „Grabbes *Gothland* steht [...] im Zeichen des Extrems. Schwarz und Weiß stehen sich hier feindlich gegenüber, Dritte Welt und Erste Welt, Mythos und Geschichte prallen aufeinander, Schuld und Sühne, Verbrechen und Vergeltung bilden das Agens der Handlung, Gut und Böse erscheinen als – freilich fragwürdige – Repräsentanten von Vergangenheit und Gegenwart. [...] Zum Extremen tritt mithin ein weiterer dramaturgischer Faktor: der des Umschlags nämlich. Die Verkehrung einer Situation in eine andere, ihr entgegengesetzte, der rasche Wandel von Emotionen, Abhängigkeiten und Kräfteverhältnissen – dies sind Elemente einer Destruktionsdramaturgie [...]“ Ebd.

40 Müller: Giftpfeile (Anm. 35), S. 161.

Grausamkeiten: Szenen aus der Hölle.“⁴¹ Das Publikum verfolgt den immer tieferen Fall des beständig neue Schuld auf sich ladenden Helden bis zu seinem schlussendlichen Abtritt von der Bühne, seinem gewaltvollen Tod. Hinsichtlich der Frage nach dem tragischen Gehalt des Untergangs des Grabbe'schen Protagonisten konstatiert Maria Pormann:

Im *Gothland* realisiert sich das Tragische in quantitativ und qualitativ extremer Rhetorik und Aktion als Massaker der Liebe, des Hasses und des Machtrausches des Helden, der extensiv seine vermeintlich wahre Identität als edler Liebender oder zum bösen Verführer lebt (die beide durch die brachiale Konzeption der Fabel als Selbstsetzungen erkennbar sind) und der zum Schluss den Tod ersehnt, weil ihm das Leben, bzw. sein hypertrophes Konzept von Leben nichts Neues mehr bietet.⁴²

Rückblickend erweist sich, dass der Fall des Helden weniger einer tatsächlich tragisch zu nennenden Notwendigkeit folgt respektive einem bösen Fatum zuzuschreiben ist als einer Reihe von verpassten Gelegenheiten. Von einem ‚schuldlosen Schuldigwerden‘ kann demnach kaum die Rede sein. So offenbart sich als wohl fatalste Verfehlungen des Helden seine Verweigerung von (lösungsorientierter) Kommunikation. Jeglicher Möglichkeit einer Aufklärung scheint sich der Herzog nahezu systematisch zu entziehen – was selbst seinem Gegner rückblickend nicht entgeht: „BERDOA Du gingst vielmehr sorgfältig allem, was / Dir Aufschluß geben konnte, aus / dem Wege“. (I, 184) In der Folge mag sich der Eindruck aufdrängen, der Grabbe'sche Held habe regelrecht auf die Gelegenheit gewartet, aus allen Rollen zu fallen und seiner offenkundig ausgeprägten Gewaltbereitschaft freie Bahn zu lassen.

Letztendlich münden die dramatischen Verwicklungen in der Ausweglosigkeit, was der von Gothland zuvor beschworene „Strand der Hölle“⁴³ als metaphorischer Fluchtpunkt der Geschehnisse verdeutlicht. Nach dem Verlust seiner sozialen Stellung, dem Tod seines gesamten Umfelds und nicht zuletzt dem Abtreten seines Gegenspielers, begegnet der gefallene Herzog dem Leser mit einer Haltung des Ennui, das Geschehene und der sich ankündigende eigene Tod vermögen nur noch Langeweile beim Protagonisten auslösen („Ja, und nun? Was soll / Ich nun tun? – Eigentlich sollt ich nun [...] mich verteidigen, aber / *er gähnt*) / aber / Das ist mir einerlei“ (I, 203); Gothlands an den Tag gelegte Apathie und Indifferenz kehren die Willkür und die Sinnlosigkeit des

41 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98.

42 Pormann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15.

43 „ – So liege ich nun da, gescheitert an / Dem Strand der Hölle, – rettungslos auf ewig! / Gleich einem Schiffer, welcher von / Dem Malstrom unaufhaltsam aus / Der heißen Zone hinausgeschleudert ward / An Islands Eisgebirge! –“ (I, 80).

Tötens spätestens am Ende der Mordserie deutlich hervor. Nachdem im Verlauf der Handlung sämtliche dem idealistischen Weltbild entstammenden Überzeugungen und Werte aufgerufen und durchgestrichen wurden,⁴⁴ tritt letztendlich auch der ‚Held‘ gerichtet von der Bühne ab – was ihn jedoch ebenso kaum noch tatsächlich zu interessieren scheint:

GOTHLAND *an den Boden stürzend* Narr! du meinst / Doch nicht, daß du mit diesem Degenstich / Mich ärgerst? Hohoho! / Da irrst du sehr! Ich frage nichts / Nach Leben oder Tod! *Laut hohnlachend* / 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)

Auffälligerweise vollzieht sich das Verschwinden des Helden gleich doppelt: Nach Gothlands Abtreten gehört die Bühne den wenigen Überlebenden, die in der letzten Szene auf die Leiche des Protagonisten stoßen. Beim Anblick seines ehemaligen Vasallen „*erschüttert sich wegwendend*“ spricht der König: „Still von ihm! / Wir können ihn nicht lieben – / So wollen wir ihn zu vergessen suchen!“ (I, 205) Für das Vergessen spricht sich auch eine weitere Autoritätsfigur, Gothlands Vater, aus. Dieser reagiert, nachdem er zuvor seinen Sohn verstoßen hatte, auf dessen Tod mit Erschütterung: „Das Haus der Gothlands stürzt zusammen und / Hört auf zu sein / – zerbrochen sei sein Schild, zu Stücken / Sei seine Lanze, *sich den Federbusch abreißend* / Federbusch / Und Wappen sei’n auf immerdar / Von seinem Helm gerissen, – in / Vergessenheit soll es versinken“. (I, 207) Nichts soll folglich vom abtrünnigen Gothland übrigbleiben, wenn es nach der Mehrheit der Hinterbliebenen geht: So werden die auf den Schmerz des Vaters antwortenden Worte des Königs („KÖNIG Tröste dich; / Das Haus der Gothlands ist unsterblich, / Und als das glorreichste im ganzen Norden / Wird es der Zeit zum Trotz in ewgen Liedern / Ewig leben!“) durch den Alten Gothland als wenig überzeugendes „Geschwätz“ widerlegt: „Nun, / Wenn das dein Ernst und nicht / Bloß Dein Geschwätz ist, so gebiet, / Dass man den Nachkommen aus diesem Hause, / [...] Würdig und feierlich bestatte!“ Tatsächlich ist aber „[e]in stilles Grab / An heiliger, geweihter Stätte“ (I, 207) und eben keine als Erinnerungsort dienende standesgemäße Grabstätte alles, was der König bereit ist zu gewähren. Dem physischen, trotz ‚großer letzter Worte‘ (oder zumindest eines den eigenen Abtritt kommentierenden Monologs) wenig heroischen Tod Gothlands schließt sich, wie Raimar Zons feststellt, demnach mit dem letzten Auftritt ein weiteres Auslöschungsszenario an:

44 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98-100.

Durch den Mund des wahnsinnigen Vaters spricht das Drama am Schluss seinem Titelhelden die ‚damnatio memoriae‘ und endet mit einem ‚vergesst Gothland‘. ‚Vergesst Gothland‘, er hat euch weder unterhalten noch gebessert, und seine Schrecken vergingen ohne Katharsis. Sechs Stunden Theater oder zweihundert Seiten Text für einen einzigen Fluch und eine einzige Nichtigkeit: Vergesst Gothland, vergesst den Menschen, das ist die endgültige Annihilation der Tragödie unter ihrem eigenen Titel [...]. Schlimmer könnte die ‚Schaubühne als moralische Anstalt‘ nicht abgerissen, der ästhetische Staat nicht liquidiert werden, als durch jenes ‚So unbedeutend ist der Mensch‘, das Grabbes tollwütiger Erstling einem biedermeierlichen Publikum entgegenschleudert.⁴⁵

Der emotionale Aufwand einer im Zeichen von *eleos* und *phobos* stehenden Haltung soll, so könnte man den am Ende des Textes stehenden Imperativ des Vergessens auffassen, dem Publikum erspart werden. Tatsächlich kann man jedoch angesichts des verwerfungsreichen Charakters der Schlusskonfiguration kaum von einer Entlastung des Rezipienten sprechen: Tritt doch in der letzten Szene das Spannungsverhältnis zwischen tragischen und komischen Elementen deutlich hervor und fordert den Leser hermeneutisch heraus, so ist gleichzeitig eine Erfüllung des Tragödien-Formats wie dessen ironische Brechung zu beobachten.

Die Schlusszene evoziert sowohl tragische wie auch komische Effekte: Erstes vielleicht weniger angesichts des hier sein Ende findenden Falls des einst großen Individuums aufgrund seiner Hamartia, scheint doch Gothland im Lauf der dramatischen Verwicklungen den eigenen Untergang und den seines Umfelds für sein absolut gesetztes Rachestreben billigend in Kauf zu nehmen. Angesichts der tatsächlichen Ursachen für Gothlands Fall kann der Zuschauer folglich eine kritische Distanz zum vermeintlich tragischen Geschehen einnehmen und die Katastrophe hinsichtlich ihrer Unausweichlichkeit in Frage stellen; darüber hinaus kann wohl das Mitleid des Lesers nur verhalten ausfallen, wenn der Held selbst dem eigenen Tod nur noch mit Langeweile und Hohn entgegenblickt. Dennoch mögen der Gothland'sche Niedergang im Kontrast zu seiner zu Beginn des Dramas noch glanzvollen Stellung sowie die zahlreichen Opfer des Rachestrebens (zu denen letztendlich auch der Protagonist selbst gezählt werden kann) den Rezipienten sicherlich nicht gänzlich frei von Betroffenheit zurücklassen. Wenn nun Gothlands Entwicklung und Ende beim Leser Jammern und Schaudern hervorrufen und zwiespältig gesehen werden können, ist es die Figur des verzweifelten Vaters, durch dessen Leid das durch die letztendliche Sinnlosigkeit von Gothlands Rachefeldzug in den Hintergrund gedrängte Tragische wieder hervorbricht: Vom König zur Vergeltung an Gothland verpflichtet, hat der Alte Gothland am Ende alles verloren, mit dem Abbruch seiner Genealogie durch den Tod aller drei Söhne

45 Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 101.

steht er schließlich mit (so der Nebentext) „*unwiderstehlich hervorbrechendem grenzenlosen Schmerze*“ (I, 206) vor dem Nichts, er bleibt als widerständiger ‚Rest‘ des Geschlechts der Gothlands isoliert und verlassen auf der Bühne zurück.

Und doch drängt sich, wie bereits im Zitat Raimar Zons' anklingt, am Ende der dramatischen Verwicklungen und der Frage nach dem ‚Sinn‘ des Ganzen der Eindruck des Lächerlichen, ja sogar des Absurden auf. Zugespitzt formuliert: Wozu die den Leser nahezu erschlagende Masse an dramatischen Verwicklungen, wenn sich am Ende mit der Wiedereinsetzung des Status quo letztendlich keinerlei Einsicht oder Veränderung einstellt? So ist mit der Eliminierung des Störfaktors Gothland die Ordnung zwar wieder restituiert – letztere bleibt aber prekär, hat sich doch der wiedereingesetzte König im Lauf des Stücks als gleichermaßen wenig vorausschauend wie letztendlich als ohne fremde Hilfe schwach präsentiert. Ebenso lässt sich nur schwerlich aus dem Schicksal des Protagonisten eine Lehre oder tatsächliche Erkenntnis ziehen – der Held selbst verweigert sich jedenfalls bis zu seinem Ende jeglicher Läuterung, tritt, wie oben bemerkt, sogar im Zeichen der Gleichgültigkeit von der Bühne ab. Passend zum Eindruck des Absurden beziehungsweise Komischen wird der am Ende der klassischen Tragödie stehende, eigentlich Trauer hervorrufende Untergang schlussendlich in einer komischen Rahmung präsentiert, lässt sich doch angesichts der äußerst theatralen Anordnung (der leidende Vater auf der einen, die übrigen Figuren als Publikum auf der anderen Seite) und Gebaren der *dramatis personae* das Gezeigte als „Theater-auf-dem-Theater-Szene“⁴⁶ sehen, mit dem auf den Fiktionscharakter des Stückes verwiesen und somit auf komödientypische Distanz und eben nicht auf Einfühlung gesetzt wird.

Die Komik stellt aber keine befriedigende Lösung dar, sie löscht die tragischen Elemente nicht gänzlich aus und macht demnach aus dem Stück, an dessen Ende die Bühne mit Leichen übersät ist, keine Komödie. Beobachten lässt sich davon ausgehend inhaltlich wie formal eine Strategie der Destruktion. Inhaltlich, indem die Werte des Idealismus aufgerufen und im Lauf der Handlung systematisch durchgestrichen werden,⁴⁷ ohne dass jedoch etwas an ihre Stelle gesetzt wird. Formal, indem die Konventionen der klassischen Tragödie zwar zitiert werden, aber letztendlich mit ihnen gebrochen wird: Mit dem Schluss erreicht die von Beginn an betriebene Zersetzung ihren Höhe- und Endpunkt, droht die Tragödie doch regelrecht zur Farce zu werden.⁴⁸ Das in der Schlusszene beobachtbare ‚Kippen‘ der Tragödie ins Komische zeigt sich auch auf der Textbühne verhandelt: So meldet sich, bevor der Vorhang fällt, der Alte

46 Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 17.

47 Vgl. hierzu Zons: Der Tod des Menschen (Anm. 37), S. 98-100.

48 Ebd., S. 103.

Gothland ein letztes Mal zu Wort: „O, / Ich habe keine Söhne mehr, / Sonst dürftet ihr mir das nicht bieten! / Sonst dürftet ihr mich nicht so frech auslachen!“ Der König antwortet darauf wiederum: „Wir lachen dich nicht aus – / Wir stehen tieferschüttert da, / Und trauern über dein unseliges / Geschick!“ Doch der Alte Gothland zeigt sich beharrlich: „Ihr lachtet, da das alte, fürstliche / Geschlecht der Herzoge von Gothland, / Der Glanz des Nordens und sein Ruhm / Zu Grunde geht? – Ihr lacht? Ihr lacht? / Ho, weinet, weinet! Sag ich euch!“ (I, 208) Der Text endet mit einem letzten Nebentext: „*Alle blicken in stummer Rührung auf ihn hin. / Der Vorhang fällt.*“ (I, 208)

Mit dem Verweis auf das vermeintliche Lachen oder Weinen und nicht zuletzt mit der im Nebentext bemerkten „stumme[n] Rührung“ werden in der Schlusszene verschiedene mögliche Haltungen zu den Geschehnissen kontrastiv einander gegenübergestellt und damit der Kippmoment zwischen Komischem und Tragischen explizit auf der Textebene verhandelt.⁴⁹ Irritierend mag für den Leser das Insistieren des Alten Gothlands auf das Gelächter der ihn Umgebenden sein, scheint dieses doch nur für den verzweifelten Vater wahrnehmbar. So wird der Vorwurf der Pietätslosigkeit, ja des Spotts von den ‚Beschuldigten‘ entschieden zurückgewiesen, ebenso scheint die das Drama schließende, auf die „Rührung“ der *dramatis personae* verweisende Regieanweisung als ‚objektive‘, perspektivisch nicht gebrochene Information gegen das beklagte „frech[e] [A]uslachen“ zu sprechen. Doch vielleicht, so ließe sich spekulieren, verweist die Anklage des Alten Gothland gar nicht auf die vermeintlich unpassende Reaktion der Zuschauer auf der Figurenebene, sondern auf die des Publikums jenseits der Vierten Wand und ist demnach (auch) als gattungspoetischer bzw. selbstreflexiver Kommentar zu lesen. So lässt sich behaupten, dass das mögliche Gelächter des textexternen Publikums eine nicht weniger plausible Reaktion auf den Dramenschluss als das „tieferschüttert[e] [...] [T]rauern“ darstellt. So wird das Mitleiden von den dramatischen, Schrecken und Leid anhäufenden Verwicklungen zwar oftmals als Rezeptionshaltung nahegelegt, aber letztendlich doch nie widerspruchsfrei

49 Erinnern mag das an Heinrich von Kleists Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein*, dessen Schlusszene ebenso die Frage einer möglichen Sinnstiftung aufwirft, letztere durch die Rede der wahnsinnigen Figur Johann negiert und das Kippen des tragischen Moments ins Komische explizit auf der Textebene verhandelt. So endet das Drama, nachdem die beiden jugendlichen Protagonisten aufgrund eines (typischen Kleist'schen) Versehens ihrer Väter zu Tode kommen, mit folgender Wendung: „Johann: Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum / Totlachen! Wein!“ Vgl. hierzu den Aufsatz Anne Fleigs: Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2017, S. 86-97. Vgl. zu Kippfiguren im Werk Kleists auch den Aufsatz Susanne Kauls: Comic relief? Komische Kippfiguren in Shakespeares und Kleists Tragödien. In: Ebd., S. 98-117.

ermöglicht. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang (dem Umfang dieses Beitrags geschuldet nur cursorisch) auf die wiederholt auftretenden komikerzeugenden Bruchmomente, die sich bereits *vor* dem Finale durch das Stück ziehen: So weist gerade der vermeintlich tragische Held selbst durchaus komische Züge auf, muten seine vielfältigen Bemühungen, alles und jeden zu zerstören, um seiner selbst gewählten Rolle als *outlaw* gerecht zu werden, lächerlich an, dienen sie doch wie bemerkt letztendlich keinem sinnvollen Endzweck.⁵⁰ Ebenso irritierend mögen Gothlands „Gedanken- und Gefühlsexzesse, die überspannte sprachliche Mischung von Bombast und Vulgarität“⁵¹ auf den Leser wirken, mit denen die geradezu inflationär aneinandergereihten Gewaltschilderungen, durch ihre Nähe zum Slapstick- wie Splatterhaften, durch ihre übertrieben wirkende Häufung und Drastik, den Zug des Grotesken teilen. Angemerkt sei ebenso, dass der Text immer wieder auf Pathos setzt, diesen jedoch repetitiv abtörnen lässt, beispielsweise wenn die Figuren in Momenten größter dramatischer Spannung plötzlich beginnen in reichlich ‚platt‘ anmutenden Reimen zu sprechen. Verwiesen sei exemplarisch auf die Hützenszene des vierten Akts, in der Gothland zufällig in einer Berghütte auf seinen Vater und seinen Schwiegervater trifft, der kurz zuvor den Tod seiner Tochter feststellen musste. Statt eines Showdowns, in dessen Zug Gothland seiner gerechten Strafe zugeführt werden könnte, schlagen sich die Figuren jedoch nur reichlich abgeschmackt wirkende Reime um die Ohren: „DER ALTE GOTHLAND Es ist mein Sohn! / Es ist der Mörder deiner Tochter! / Du bist mein Rachege-
noß! / Wirf schnell die Tür ins Schloß! / GOTHLAND *für sich* Ein grobes Volk
scheint sich hier / aufzuhalten – / Mich überläuft ein widriges Erkalten! – SKIOLD
Wir wollen meine Tochter jetzt begraben, / Doch erst muß sie ein Menschenopfer
haben!“ (I, 164)

Feststellen lässt sich somit, dass komödiantische Elemente das Stück von Anfang an durchziehen. In der Retrospektive, also mit dem Wissen um den ins Komische kippenden Schluss, treten jene noch deutlicher hervor. Die kathartische Wirkung droht in der Konsequenz auszubleiben, als Deutungsmuster der dramatischen Verwicklungen wird die Tragödie somit in Frage gestellt, ja durchgestrichen. Am Ende hält nur die Versform die Bruchstücke noch zusammen, die Möglichkeit von Sinnstiftung und die Wahrnehmung des Zuschauers werden damit zur Disposition gestellt:

50 Porrmann weiter: „Erinnern Gothlands rhetorische und aktionistische Schlachtorgien nicht an die ins Graueneregende, Satanisch gesteigerten traditionellen Komödientypen [...]? Wie verwandt ist Gothlands Insistieren auf seinem Schicksal dem Beharrungsvermögen, das den komischen Typ auszeichnet?“ Porrmann: „Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt“ (Anm. 4), S. 15f.

51 Ladislav Löb: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (Sammlung Metzler, 294), S. 23.