

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2000

Literaturkonzepte
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2000
6. Jahrgang

Literaturkonzepte im Vormärz

Redaktion:

Michael Vogt (Schwerpunktthema)
und Detlev Kopp

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Forum Vormärz Forschung:

Jahrbuch ... / FVF, Forum Vormärz Forschung e.V.

– Bielefeld : Aisthesis Verl.

Literaturkonzepte im Vormärz / Red.: Michael Vogt
und Detlev Kopp. – Bielefeld : Aisthesis Verl. 2001

(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 6, 2000)

ISBN 3-89528-332-0

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2001
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digital PS Druck AG, Frensdorf
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-332-0

www.aisthesis.de

Michael Vogt (Bielefeld)

»... die Kunst hat kein Heil, als das Leben!«¹
Zum literarischen Paradigmenwechsel um 1830

Referent gehört zu derjenigen Classe von Leuten, welche nur bei ganz außerordentlichen Gelegenheiten und auch dann wo möglich nur bei verschlossenen Thüren sich die nötigen Thränen erlaubt, sonst aber in der Regel lacht, wenigstens häufig ein grin-sendes Gesicht zu ziehen nicht unterlassen kann. Ref[erent] hat ferner durch den unermüdlichen Hammer des Schicksals nicht zur Anerkennung einer Tragödie gebracht werden können; und endlich, was hier vorzüglich noch hergehört: er hat H[er]rn Grabbe's „Heinrich VI.“ in d[iesem] Bl[att], mit vollem Recht, wie er meint, todtfeindliche Dintensriche beigebracht. Dennoch – und das erlaubt er sich für merkwürdig zu halten – hat er sich ge-nöthigt gesehen, bei Grabbe's „Napoleon“ an einigen Stellen ebenso sorgfältig die Thür zu verschließen, als an andern das un-verschämteste Gelächter zu erheben, und hält in diesem Augen-blicke jene selbe feindselige Feder in der Hand, um in allem Ern-ste, wenn er es vermöchte, ganz Deutschland zuzurufen: „Les't den Napoleon!“

Dem hymnischen Lob des Grabbeschen Napoleondramas geht in der Tat ein arger Verriß voraus; die Besprechung von *Kaiser Heinrich VI.*, am 3. Mai 1831 an gleicher Stelle erschienen, beginnt mit dem nichts Gutes verheißenden Satz: „Unter den traurigsten Erscheinungen auf dem Felde der neuern poetischen Literatur behaupten die Tragödien des Herrn Grabbe einen ausgezeichneten Platz.“

Der sarkastische Ton wird über zehn Druckseiten durchgehalten, und es muß im ästhetischen Bewußtsein des kritisierten Autors oder in der literarischen Werthierarchie des Rezensenten (womöglich gar auf beiden

¹ Wilhelm von Chézy: [Rezension zu] Napoleon; oder: die hundert Tage. In: C[arl] Spindler: *Zeitspiegel. Wöchentliche Lieferungen aus dem Gebiete der Romantik, der Kunst, der Geschichte, und des Lebens*. Bd. 3, Heft VI, München 1831, S. 270-275. Zit. n.: Alfred Bergmann (Hg.): *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*. Bd. 1-6, Detmold 1958-1966, hier: Bd. 3, S. 112 (nachfolgend zitiert als zg. Kr., Band- und Seitenzahl). Orthographie und Hervorhebungen in den Zita-ten werden übernommen, wenn nicht anders vermerkt.

Seiten!) Schwerwiegendes geschehen sein, wenn die uneingeschränkte Ablehnung des letzteren innerhalb von nur zwei Monaten in gleichermaßen unbegrenzte Zustimmung umschlägt.

Der Prozeß einer allmählichen, stellenweise (wie im obigen Beispiel) auch plötzlichen Umorientierung literarischer Wertmaßstäbe um 1830 soll an einem Fallbeispiel konkretisiert werden. Gefragt wird also nach den Details eines literaturkritischen Diskurses, in dessen Verlauf die sakrosankte Gattungsnorm der Tragödie 'hohen Stils' suspendiert wird zugunsten eines offeneren Dramenkonzepts, das vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und fruchtbar gemacht wird. Die Reaktionen auf Grabbes Dramen bieten sich für eine solche Fallstudie zum einen deshalb an, weil seine Dramen bei ihrem Erscheinen äußerst kontrovers diskutiert werden, und zum anderen, weil die dazu nötigen mühseligen positivistischen Vorarbeiten, nämlich das Auffinden und Sammeln zeitgenössischer Rezensionen, in diesem Fall schon seit Jahrzehnten abgeschlossen und publiziert sind: Zwischen 1958 und 1966 veröffentlichte der Grabbe-Forscher Alfred Bergmann in einer sechsbändigen, bislang von der Forschung weitgehend unbeachtet gebliebenen Dokumentation *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik* sämtliche erreichbaren publizistischen Äußerungen zu den Dramen Grabbes.

Um dies gleich vorwegzunehmen: Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld der französischen Julirevolution ist Grabbe bei Erscheinen seines *Napoleon* so nahe an den Tagesinteressen seiner Zeitgenossen², ein Stückweit auch: an den ästhetischen Vorstellungen seiner Generation wie mit keinem anderen seiner Dramen; er ist es, obwohl er sich mit stetig wachsender Opulenz des vorausgesetzten inszenatorischen Aufwands selbst treu bleibt, vor allem durch die Wahl des dramatischen Gegenstands, den er nun nicht mehr in der mittelalterlichen Geschichte (Stauferdramen) oder, wie schon in den 1827 erschienenen *Dramatischen Dichtungen*, (*Marius und Sulla*), und späterhin (*Hannibal*, *Hermannsschlacht*), in der Antike aufsucht, sondern in der Zeitgeschichte. Der Rezensent aber, Arnold Ruge, hat inzwischen offenbar auf seiner Rechnung, daß auch die Theatert Bühne seiner Zeit nicht prinzipiell und für alle Zeiten zum Schicksals-

² Darauf deutet sowohl das „Vorwort“ hin (Christian Dietrich Grabbe: *Werke und Briefe*. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. v. Alfred Bergmann. 6 Bde, Emsdetten: Lechte 1960-1970; nachfolgend: *WuB*, Band- und Seitenzahl), Bd. 2, S. 317), als auch die Verlagsanzeige am Schluß des Bandes, die Grabbe in seinem Brief an Kettembeil vom 25. Febr. 1831 erbittet (*WuB* 5, 323).

drama³ verdammt und daher ungeeignet ist, ein Ort des *tua res agitur* zu sein, ein Forum der kollektiven politischen Selbstreflexion.

Der hier skizzierte Einstellungswandel auf seiten der literarischen Produktion wie der Rezeption ist um 1830 kein Einzelfall; beide sind ohnehin nur als Manifestationen eines generellen ästhetischen Normenwandels (bei gleichzeitigem Generationenwechsel⁴) zu begreifen, der mit einer Politisierung der Literatur einhergeht und nachfolgend anhand eines Fallbeispiels, nämlich der zeitgenössischen publizistischen Rezeption von Grabbes Dramen, in seinem konkreten Ablauf genauer bestimmt werden soll.

Literaturgeschichtliche Darstellungen können diesen Prozeß nur summarisch und in seinem Ergebnis konstatieren, nicht aber im einzelnen nachzeichnen. So beschreibt etwa Peter Stein in der Metzler-Literaturgeschichte von 1979 „[d]as Programm der politischen Poesie“ überwiegend in politisch-soziologischen Begriffen:

Programm und Problematik der politischen Poesie [...] entfalten sich auf dem Hintergrund der verschärften Auseinandersetzungen zwischen Feudalismus und Bürgertum bzw. in Ansätzen zwischen liberaler Geldaristokratie und radikalem Kleinbürgertum und Proletariat, sowie gleichzeitig auf dem Hintergrund der verschärften Diskussion über das ästhetische Erbe der 'Kunstperiode'.⁵

³ Die Formulierung „Hammer des Schicksals“ in Kollokation zu „Tragödie“ kann zu dieser Zeit nur als Anspielung auf die Trivialgattung ‘Schicksalstragödie’ (Prototyp: Adolph Müllners *Schuld*) verstanden werden.

⁴ Diejenigen Autoren, die in den 1830er Jahren mit neuen literarischen Konzepten, zumeist mit einer politisch-operativen Literatur, an die Öffentlichkeit treten, sind großenteils im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts oder in dessen unmittelbarer zeitlicher Umgebung geboren und zum Zeitpunkt der französischen Julirevolution zwischen 20 und 30 Jahre alt: Heine (1897), Grabbe (1801), Ruge (1802), Grün, Kühne, Laube (1806), Mundt (1808), Duller (1809), Freiligrath (1810), Gutzkow (1811), Büchner (1813). Damit gehören sie deutlich einer anderen Generation an als die Romantiker, die meistenteils in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts geboren sind und, allen voran Tieck, längst zum literarischen ‘Establishment’ ihrer Zeit gehören.

⁵ Peter Stein: Kapitel „Vormärz“, in: Wolfgang Beutin, Klaus Ehler, Wolfgang Emmerich, Helmut Hoffacker, Bodo Lecke, Bernd Lutz, Ralf Schnell, Peter Stein und Inge Stephan: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 1979, S. 183. Auch in dem Band *Zwischen Revolution und Restauration 1815-1848* von Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*

Gerade der letztgenannte Aspekt, die Diskussion um die von den Zeitgenossen als ‘Classizität’ bezeichnete Orientierung an Goethes literarischer Produktion seit der ersten Italienischen Reise, findet in den Rezensionen zu Grabbes Dramen seinen deutlichen Niederschlag. Dabei stellt die Gattungskonvention der Tragödie, wie sie Gottsched aus dem *siècle de lumières* mit seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) ‘importiert’ hatte, ein *saeculum* später immer noch den verbindlichen Wertmaßstab dar, an dem prinzipiell nicht zu rühren ist – bietet er doch den Vorteil eines übersichtlichen Kriterienkatalogs, anhand dessen umstandslos festgestellt werden kann, ob ein dramatisches Werk den Anforderungen, die an eine Tragödie zu stellen sind, genügt oder nicht. Der Nachteil dieses formalen Rigorismus: Werke wie etwa die historischen Serienproduktionen des literarischen Konventionalisten Ernst von Raupach gelten den Zeitgenossen als regelkonforme und daher ‘gute’ Tragödien; die Hervorbringungen des im Hinblick auf die dramatische Form bilderstürmerischen und damit innovativen Grabbe hingegen übersteigen nicht selten den Vorstellungshorizont der zeitgenössischen Literaturkritik.

Mosaik I: Die Handlung der Tragödie

Gleichwohl löst das Erscheinen der *Dramatische[n] Dichtungen* 1827 bei manchem Zeitgenossen schon von Anfang an Begeisterung aus. Der Rezensent des von Wilhelm Gubitz herausgegebenen *Gesellschafter* spart nicht an Metaphern, um das zum Ausdruck zu bringen, was er selbst als „Extase“⁶ bezeichnet:

Wir können nicht wissen, ob der eine oder andere Leser des „Gesellschafter“ je in Südamerika gewesen und die rohe, üppige Pracht der Urwälder, die reiche, überkräftige Vegetation, die zu Tage liegenden Diamanten, die gifthauchenden Sümpfe, die bun-

(München und Wien: Hanser 1998) wird zunächst die „[s]ozialgeschichtliche Signatur“ der Epoche skizziert (S. 16-37). Es folgen die Kapitel „Die Situation der Autorinnen und Autoren“ (S. 38-59) sowie „Buchmarkt und Literaturvermittlung“ (S. 60-93), ehe im weiteren Verlauf auf einzelne Gattungen und Autoren, also auf literarische Prozesse im engeren Sinn, eingegangen wird.

⁶ *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* v. 24.12.1827, zit. n.: Zg. Kr. 1, 13.

ten kleinen Kolibri und die allerliebsten Riesenschlangen, die Papageyen, Affen und Moskito's, und alle die Reize und Plagen der noch ungebändigten Natur der sogenannten neuen Welt mit eigenen Augen gesehen hat; gelesen aber haben Viele die Schilderung oder sie gehört von Alexander von Humboldt, der es ihnen beschreiben kann wie Keiner. Nun – eine solche neue, rohprachtvolle, ungebändigte, unregelte, von Kraft übersprudelnde, an den alltäglichen Schwächen leidende, mit dem Scheitel den Himmel berührende und mit den Füßen den gemeinsten Schlamm aufrührende, auf jeden Fall aber, bei aller ihrer vorläufigen Unanwendbarkeit, bereits die, heutigen Tages so laut zwitternde und gackernde poetische Brut adlergleich überflügelnde Natur zeigt sich in den „dramatischen Dichtungen“ des bisher ganz unbekanntenen, plötzlich unter unsern jungen Dramatikern auftauchenden H[er]rn Grabbe.⁷

Um Grabbes literarisches Talent innerhalb der Literatur näher zu kennzeichnen, stellt der Rezensent die Behauptung auf, „daß Shakespeare, Calderon, Dante und Schiller, in eine Person vereinigt, im *glühendsten Fiebertraum* ein solches Werk hervor zu bringen im Stande gewesen seyn möchten“.⁸ Zu den früh von Grabbe Begeisterten gehört auch Wolfgang Menzel, der nicht müde wird, Goethe und seine Epigonen in seiner Beilage zum bei Cotta verlegten *Morgenblatt für gebildete Stände* zu attackieren, und zur Beschreibung seines Eindrucks von *Don Juan und Faust* die meteorologische Energientladung bemüht:

Tollschöne Dichtung, wo die Gedanken Blitze, die Worte Donner und die Empfindungen Schläge sind! So ein poetisches Ungewitter in der Dürre und Mattigkeit unsrer belletristischen Ernte. [...] An Fülle des Gefühls, Stärke des Gedankens und Gluth der Phantasie steht er Schiller nicht nach, er schweift aber noch weiter, über die Grenze hinaus, sein Ideal grenzt nahe an die Karrikatur.⁹

Johann Baptist Rousseau führt bereits im Januar 1828 im *Rheinisch-Westphälische[n] Anzeiger* (Hamm) die Zwiespältigkeit aus, die sich bei Menzel mit dem widersprüchlichen Epitheton 'tollschön' andeutet:

⁷ Zg. Kr. 1, 13.. Bei seiner hyperbolischen Formulierung ist der Rezensent offensichtlich von Grabbe selbst inspiriert: „Der Mensch / Trägt Adler in dem Haupte / Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote!“ (*WuB* 1, 81).

⁸ Zg. Kr. 1, 14.

⁹ Zg.Kr.. 2, 89.

Wir könnten [...] bei keiner Nation ein Trauerspiel aufweisen, das so voll von Geschmacklosigkeit, so empörend durch Bizarrerie, so abschreckend durch Widernatürlichkeiten aller Art, so vernichtend in seiner Totalwirkung, und dagegen auf der andern Seite eben so reich an dichterischen Schönheiten, so imposant in vielen Szenen, so majestätisch in manchen Reden, so lodernnd im Feuer der Jugendkraft, und so begeistertkühn über die Schranken alltäglicher Mittelmäßigkeit hinweggebraust wäre, wie dieses. Es ist ein voller, dichter Blumenstrauß, aber an allen Blumen klebt Blut, und sein Verfasser trägt wildduftende Blüten der Poesie im Herzen, nur ist die Passionsblume des Glaubens und die Immortelle der geläuterten Weltanschauung darin noch nicht aufgegangen. Erfolgt dieses, so kann er der dramatische Messias Deutschlands werden.¹⁰

Für den Rezensenten des von Friedrich Förster und Willibald Alexis redigierten *Berliner Conversations-Blatt[s]* gehört Grabbe als vielversprechender Neuling in der Literatur

zu den Erscheinungen, die ihren Werth und ihre Bedeutung darin haben, daß sie überhaupt zu den Zeichen der Zeit gehören, wenn sie uns auch nichts weiter merken lassen, als daß es noch poetischen Muth und – Buchhändler giebt. Man kann dergleichen Dichtungen mit dem Lärm vergleichen, den der gährende Most macht, das Trübe noch nicht von dem Hellen geschieden, der Traubensaft kann noch umschlagen und versauern, wenn es überhaupt nicht auf eine Unterbrechung der Gährung abgesehen ist, um auch später noch auf einige Zeit das Sprudeln und Lärmen fortzusetzen; doch nicht aus jedem Gewächs braut man Champagner.¹¹

Grabbes ersten Talentproben wird in all diesen Elogen – und es ließen sich noch etliche mehr mit dem gleichen Tenor aufzählen – der Status einer ‘Ausnahme von der Regel’ eingeräumt, wobei im Hintergrund ganz deutlich die Regel selbst steht und zwar – im Bewußtsein des Sprechers – mit unverminderter Gültigkeit. Wie detailliert die Vorstellungen sind, denen eine von der Kritik akzeptierte Tragödie im Hinblick auf Intrigenführung, Bühnenwirksamkeit und Illusionserzeugung, Versbau, Prosodie und *decorum aptum* aufs penibelste zu entsprechen hat, zeigt sich vor allem in jenen Rezensionen, deren Urheber das Grabbesche Experiment und

¹⁰ Zg. Kr. 1, 46 f.

¹¹ Zg. Kr. 2, 48.

dessen 'Wildheit' ablehnen und dem Autor seine Verstöße gegen ihre Maßstäbe von Kunst einzeln vorhalten. Daß solche Mängellisten, z.T. nachgerade empört vorgetragen, zumeist in einem Totalverriß enden, liegt in der Natur der Sache, d.h. im Selbstverständnis eines jeden Literaturkritikers, zugleich als Sprecher und Präzeptor der literarischen Öffentlichkeit zu fungieren. Will sagen: Rechthaberische Pingeligkeit ist dem Kritiker bis zum heutigen Tag zueigen und durchaus zunftgerecht. Die Lektüre historischer Rezensentenkleinlichkeiten erlaubt, und das macht diese literarhistorische Quellengattung m.E. so wertvoll und ergiebig, eine Rekonstruktion der zu ihrer Zeit relevanten Beurteilungsebenen und Argumentationsgänge der Kritik.

Grabbe bezeichnet fast sämtliche seiner dafür in Frage kommenden dramatischen Werke als Tragödien¹²; eine Ausnahme bildet lediglich *Napoleon oder Die hundert Tage*. Ob er in der exklusiven Gattungsbezeichnung selbst eine anmaßende Provokation erblickt, läßt sich seinen überlieferten metaliterarischen Äußerungen nicht entnehmen. Der Rezensent der *Blätter für literarische Unterhaltung* zumindest meldet seinen Vorbehalt in einer Klammerbemerkung an: „Tragödie wollen wir es [das Schauspiel *Gotthland*, M.V.] nicht nennen“¹³, und Arnold Ruge bezeichnet *Heinrich VI.* als eine lediglich „sogenannte[] Tragödie“¹⁴. Die übrigen erheben – z.T. massive – Einwände auf einer grundsätzlicheren Ebene. So ist im *Allgemein[e]n Oppositionsblatt* von Grabbe als einem Autor die Rede, „der ja nicht die leiseste Ahnung von demjenigen zu haben scheint, was dramatisch heißt“¹⁵. David Bär Schiff, ein Vetter Heines, kleidet seine Rezension von *Don Juan und Faust* in der Zeitschrift *Der Freimüthige* in die Form eines Dialogs zwischen einem literaturbeflissenen Jüngling und einem Kenner der zeitgenössischen Literatur; der letztere führt aus:

Was sagst Du aber dazu, daß in dieser Tragödie gelegentlich über Unmoralität der Duelle gepredigt, wie über so manche andere Dinge, die im Leben gebräuchlich sind, ohne daß der Verfasser damit einverstanden. Kannst Du von einem solchen Autor dramatische Absichten und Zwecke erwarten?¹⁶

¹² *Nannette und Maria*: „ein tragisches Spiel in drei Aufzügen“, *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*: „ein Lustspiel in drei Aufzügen“, *Der Cid*: „Große Oper in 2-5 Akten“.

¹³ *Zg. Kr.* 1, 90.

¹⁴ *Zg. Kr.* 3, 87.

¹⁵ *Zg. Kr.* 2, 45.

¹⁶ *Zg. Kr.* 2, 85.

Sehr deutliche Worte findet Gutzkow in seiner Besprechung des *Napoleon* in seinem *Forum der Journal-Literatur*, bei der ein kräftiger Seitenhieb auf Menzel nicht fehlt:

Grabbe sei genial, und sein Napoleon sei auch genial. Es ist schon anstößig, daß M[enzel] über diese Genialität nicht hinauskommt, er hätte sie entwickeln sollen, nicht durch einfachen Abdruck lobenswerther Stellen. [...] die Hauptschwäche, mit der das Ganze fällt, ist der Mangel alles Plans, die schnöde Verachtung dessen, was man Kunst nennt, ja der Mißgriff der Wahl. Warum sind da Scenen, Akte, warum machen sie ein Drama? wie können dialogisirte Memoiren ein Kunstwerk sein? Darf man in einer Tragödie eine Stelle dulden wie:

NAPOLEON

Graf St. P — le, wer sendet Sie?

soll man dem [Grabbe von Menzel unterstellten, M.V.] Genie alles hingeben? und Grabbe ist kein Genie. Ich glaube, M[enzel] hat den 2.ten Theil der Hohenstaufen noch nicht angezeigt, vielleicht ist er da vorsichtiger.¹⁷

Aber auch ohne daß Grabbe innerhalb einer Privatfehde instrumentalisiert wird, mangelt es, selbst bei Gutmeinenden, vor 1830 nicht an Bedenken, ob er wirklich zum Dramatiker taue. Sein späterer Gönner und Förderer Immermann urteilt noch im September 1830 in einem Brief an Michael Beer über *Kaiser Heinrich VI.*: „Von Gefühl für dramatische Form keine Spur“¹⁸, und selbst Menzel resümiert einschränkend: „Das Werk [*Barbarossa*, M.V.] ist somit kein bühnengerechtes Drama, aber immerhin ein sehr schönes Gedicht in dramatischer Form, und das beste, womit uns der geniale Grabbe beschenkt hat.“¹⁹

Bei der Begründung, weshalb ‘das Dramatische’ bei Grabbe verfehlt angelegt sei, gegen welche Gattungskonventionen der zünftigen Literaturkritik – und damit: gegen welche Erwartungen – er denn ebenso frivol wie obstinat verstoße, wird immer wieder Klage darüber geführt, es mangle an Konzentration und Motivierung. Der erste, der diesbezüglich deutliche Desiderate anmeldet, ist ein Rezensent im *Berliner Conversations-Blatt*, das den *Dramatische[n] Dichtungen* im Februar 1828 gleich drei aus-

¹⁷ *Zg. Kr.* 3, 139 (Kleinschreibung original).

¹⁸ *Zg. Kr.* 3, 70.

¹⁹ *Zg. Kr.* 3, 54. Auch hier eine umschreibende Gattungsbezeichnung (vgl. die in Anm. 8 und 9 belegten Zitate).

föhrliche „kritische Brander“²⁰ entgegenschickt (deren einer von Theodor Mundt stammt):

Jene feste Haltung des Dramas, die, alles Ueberflüssige vermeidend, mit erstem Gange nur das Nothwendige ausspricht und darstellt, fehlt durchaus. Um einen bedeutenden Charakter einzuföhren, braucht Hr. Gr. zu viele Nebenfiguren, die müßig um jenen herumspielen; ein bedeutender Charakter föhrt sich durch sich selbst ein und entwickelt sich aus sich heraus. Gleich der erste Auftritt, ein Gespräch zwischen einem Fischer und einer Fischerin, dient nur dazu um uns auf die Erscheinung des Maius vorzubereiten. So schön sich auch der Schreck vor dem Namen desselben in der Gesinnung dieser Leute aus dem Volk abspiegelt, so konnte uns dennoch Marius selbst sogleich vorgeföhrt werden.²¹

Heute, in Kenntnis des Epischen Theaters und seiner Entwicklung, die u.a. bei Grabbe ihren Anfang nimmt, ist es vergleichsweise unproblematisch, die Funktion dieser kurzen Fischerszene zu beschreiben: Sie dient vor allem dazu, politische Zustände und mentale Befindlichkeiten der unteren Volksschichten zu fokussieren. In dieser Perspektive erweist sich gerade sie als besonders ergiebig; die Optik der späten 1820er Jahre ist demgegenüber noch nicht darauf konditioniert, solche zunächst nur illustrativ scheinenden Nebenhandlungen in den dramatischen Gesamtzusammenhang zu integrieren.²² Noch 1831 moniert Wilhelm von Chézy im *Zeitspiegel* am *Napoleon* einen „unabsehbaren Train von Nebenwerk“.²³ Im *Allgemeine[n] Oppositionsblatt* vermißt der Rezensent von *Don Juan und Faust* eine die Handlung vorantreibende Funktion des langen Monologs, mit dem Faust auftritt:

Er hält einen sehr langen Monolog: historisch-theologisch-politisch-statistisch, aber durchaus nicht poetisch. Es fehlt diesen Betrachtungen (wie allen in diesem Drama vorkommenden Gedan-

²⁰ „früher Bez[eichnung] für ein Seefahrzeug, das mit entzündbarem und explosivem Material beladen war“. *Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*. 9. Aufl., Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut 1972, Bd. 4, S. 613.

²¹ *Zg. Kr.* 1, 71.

²² Wie grundlegend sich Rezeptionsgewohnheiten in kurzer Zeit ändern können, wissen wir aus eigener Fernseherfahrung seit der Zulassung privater Sendeanstalten.

²³ *Zg. Kr.* 3, 115.

ken) ganz und gar der poetische Gehalt [...]. Nachdem Faust auf diese Weise acht lange Seiten gesalbadert hat, geht's endlich aufs Beschwören los. Daß diese Salbadereien in seinem Gemüthe allmählig eine Veränderung vorbereitet, eine Wirkung hervorgebracht, daß ein Erfolg statt finde und somit der Monolog dramatisch sei, daran ist gar nicht zu denken. So etwas kann man auch von dem Verfasser gar nicht verlangen, der ja nicht die leiseste Ahnung von demjenigen zu haben scheint, was dramatisch heißt.²⁴

Beiläufig, nämlich in einer Parenthese, gibt der Rezensent des von Carl Herleßsohn redigierten *Komet[en]* eine Definition des fehlenden dramatischen Elements: „Herr *Grabbe* hat hier [mit dem *Napoleon*, M.V.] unter dem Namen ‘Drama’ eine Reihe dialogisirter Szenen gegeben, denen das Haupterforderniß zum Drama – die motivirte Entwicklung zu einem bestimmten Ziele – großentheils abgeht.“²⁵ Das steht in engem Zusammenhang mit der Wahl des Stoffs; auch zu diesem Thema ist, und zwar in *Streit's Schles[ischen] Provinzial-Blätter[n]*, die entsprechende Regel klipp und klar in der Zeitung zu lesen:

Nur eine bestimmte in sich abgeschlossene Handlung mit ihren unmittelbaren Wirkungen taugt zum Stoffe eines dramatischen Kunstwerkes, niemals aber eine ganze Biographie und wenn Heinrich den sechsten hier nicht am Ende der Schlag rührte, so könnte die Tragödie in zwanzig Theilen fortgeführt werden, wenn der Kaiser nur so lange am Leben bliebe. Der Schluß ist also keineswegs ein durch den Gang der Begebenheiten nothwendig herbeigeführter, sondern ein rein zufälliger, der einschlägt wie der Blitz [...].²⁶

Selbst der von Grabbe so begeisterte Menzel gibt zu bedenken:

Der Krieg der Rosen gestaltet sich schon in der Geschichte ächt dramatisch. Der Schauplatz ist beschränkt, es drängt sich alles auf einen Punkt zusammen in England und um den englischen Thron. Der Schauplatz der Hohenstauffen aber umfaßt beinahe ganz Europa und erstreckt sich sogar bis auf Asien. Schon dadurch überschreitet ihre Geschichte den dramatischen Kreis und dehnt ihn zu einem epischen aus. Bei Shakespeare ist ferner alles Handlung, es kommt nur auf Schlachten und Empörungen,

²⁴ *Zg. Kr.* 2, 44 f.

²⁵ *Zg. Kr.* 3, 131.

²⁶ *Zg. Kr.* 3, 78 f.

Thronbesteigungen und Hinrichtungen an; bei den Hohenstauffen ist der Geist der Zeit wichtiger als die Begebenheiten, es kommt auf Ideen an, und die Handlungen gehn nur aus den Ideen hervor, die Charaktere sind nur Träger und Repräsentanten der Zeitideen. Was die Yorks und die Lancasters thun, begreift sich von selbst, was die Hohenstauffen und Welfen thun, muß erst aus der Tendenz des Jahrhunderts erklärt werden. [...] Allein das Drama erfüllt im Ganzen nicht die Bestimmung eines Dramas. Der Stoff ist zu groß, zu unförmlich für das Drama. Das Interesse wird auf zu viele Seiten hin vertheilt, drängt sich nicht in eine Mitte zusammen. Jede Episode dieses Dramas hat ihr eigenes Interesse, ist ein eigenes Drama für sich, hat seinen eigenen Anfang, Mitte und Schluß, aber das Ganze hängt nicht zusammen und der Ausgang kann uns poetisch nicht befriedigen. Der Kaiser zieht zuletzt nach Palästina, das ist ein Abgang, aber kein Ausgang.²⁷

Den *Barbarossa* kann Menzel nur noch ‘retten’, indem er das Stück von der der geltenden Gattungskonvention entbindet, es jenseits des ‘eigentlichen’ Dramas positioniert und es, wie erwähnt, umschreibend als „Gedicht in dramatischer Form“²⁸ bezeichnet. Zu Beginn seiner Rezension des zweiten Stauferdramas, *Kaiser Heinrich VI.*, im Mai 1832, also knapp zwei Jahre später, hat Menzel einen präziseren, schlüssigen Begriff parat, um Grabbe von der strengen Einhaltung der Gattungskonvention zu entbinden:

Das historische Trauerspiel hat sich in Deutschland noch nicht recht aus dem heroischen herausgebildet. Der Idee und Form nach müssen aber beide wohl unterschieden werden. Beim heroischen Trauerspiel im antiken Sinne und noch später im romantischen Sinne Shakespeares, Calderons, Lessings, Goethes, Schillers kommt es nicht auf den historischen Hintergrund, sondern nur auf den heroischen Vordergrund an. Der Held und seine Tugend interessiert uns, nicht bloß das Zufällige seines Namens, seines Zeitalters und Kostüms. Beim historischen Trauerspiel aber, welches erst in der modernen Zeit entstanden ist, kommt es umgekehrt nicht auf den Charakter des Helden, sondern hauptsächlich nur auf das Kostüm im weitesten Sinne, nämlich auf treue Zeichnung des Zeitalters und der Nationalität an. In Paris hat man angefangen, diese Sonderung zu fühlen, und indem man dem alten

²⁷ Zg. Kr. 3, 53 f.

²⁸ Wie Anm. 19.

heroischen Trauerspiel sein Recht gönnt, hat man jene neuen Kostümstücke zugerichtet, die, ohne sich die Würde der ältern Tragödien anzumaßen, doch das Bedürfniß, eine vergangene Zeit treu zu spiegeln, zweckmäßig befriedigen.²⁹

Indem Menzel der traditionellen Tragödie das historische Trauerspiel als innovative Subgattung an die Seite stellt, gelingt ihm – endlich, 1832, – die Quadratur des Kreises: Auf der einen Seite bleibt die alte Norm nach wie vor unangetastet, auf der anderen kann er Grabbe, gewissermaßen außer Konkurrenz, als einen ‘avantgardistischen’ Dramatiker feiern, dessen Stücke nach ganz anderen, neuen Maßstäben zu beurteilen sind als die ‘heroischen’. Im Kern gefährdet dieses (nun im Gattungskontext verankerte) Zugeständnis einer ‘Ausnahme’ die nach wie vor unumschränkte Gültigkeit der Norm selbst, denn nun sind Ausnahmekonditionen benennbar, die die Suspendierung eben dieser Norm nach sich ziehen. Das bedeutet auch, daß der veräußerlichte Katalog zu erfüllender Gattungsmerkmale an Autorität eingebüßt hat und die literarische Wertung an Komplexität zugenommen at, d.h. sich von ihrer epigonalen Orientierung an der ‘Weimarer Klassik’ zumindest tendenziell gelöst hat.

Auch Schiff, der Rezensent des *Freimüthige[n]*, hat seit seiner Lektüre von *Don Juan und Faust* hinzugelernt, wenn er im Juli 1831, also etwa eineinhalb Jahre nach seiner Besprechung des *Don Juan und Faust*, über das Napoleon-Drama schreibt:

Das deutsche zeitgeschichtliche Drama kann nicht für die Bühne sein, weil die Bühne nicht selbständig, nicht national mehr ist, die Technik gewinnt aber bedeutende Erleichterung und die Lektüre obendrein verweist mehr auf den Geist als auf die Bühne, welche immerdar sinnlich war und ist. [...] In dieser erleichterten Technik erfüllt sich aber dem Anschein nach noch ein Zeitbedürfniß. Der Schriftsteller von heute liebt es, den älteren Dichterautoritäten zu entsagen. Die Verehrung Shakespeares, Calderons u.s.w. wird nicht mehr recht geduldet. Diese neue dramatische Gattung findet in den älteren Dichterwerken auch ihr Muster nicht. Shakespeare, Calderon schrieben für ihr Theater, der Dichter von heut fingirt ein Theater für seine Leser (auch haben deutsche Dichter längst schon die praktische Bühne aus den Augen gelassen). [...] Diese geistige Tendenz des Dramas ist aber dennoch rein romantisch und von der reflektirenden, antiken, in fünffüßigen Jamben oder Versen gehaltenen Tragödie sehr verschieden. Die Reflec-

²⁹ Zg. Kr. 3, 97.

tionstragödie kann nur solche Stoffe und Zeiten behandeln, wo die Geschichte mythisch ist; die griechische Tragödie, Göthes Iphigenia, Schillers Braut von Messina, alle historischen Tragödien Calderons behandeln mythische Themata, wo die Geschichte dagegen *rein* ist, ist die romantische Form nothwendig, wie in Shakespeares historischen Tragödien. Don Carlos und Wallenstein sind nicht als historische Tragödien zu betrachten. Die wirklich aus Zeitungen, Memoiren, Broschüren u.s.w. bekannte und frisch im Gedächtniß schwebende Geschichte verträgt am wenigsten die ideale Form, sie will den Lesern nahe gelegt sein, verlangt keinen äußeren Schmuck, kann aber auf den Reiz der Wirklichkeit nicht verzichten. Diese Form von antikem Geist und romantischer Sinnlichkeit, Idealität der Sprache und ironischer Charakteristik müßte nothwendig ein modernes Resultat geben, ein künstlerisch populaires, allgemeinfäßlich-tiefes Kunstwerk erzeugen. Dies alles ließe sich noch weiter ausführen, wenn nicht zu befürchten wäre, das Gesagte möchte allzukühn erscheinen, da es an Mustern fehlt, die seine Wahrheit bestätigen. Indeß glauben wir, in Folge des bisher Gesagten, daß der Verfasser des obigen Dramas Sinn für die Bedürfnisse seiner Zeit an den Tag gelegt hat.³⁰

Auch hier führt das die Subgattung betreffende Zugeständnis einer Ausnahme (hier: des zeitgeschichtlichen Dramas) zur Billigung der Normverletzung, wobei es wiederum gelingt, sowohl die prinzipielle Geltung der Norm selbst wie auch die Ausnahme von ihr gleichermaßen zu sanktionieren. Die Begründung läuft auf die These hinaus, die *Realitätsfülle* des (zeit-)geschichtlichen Inhalts vertrage sich nicht mit der 'idealen' Form. Vielmehr sei in diesem Fall das Fragmentarische vorzuziehen; 'romantische' Mythen hingegen seien zur läuternden Idealisierung ohne weiteres geeignet. Mit einem Wort: Der Realismus als literarisches Prinzip ist 1831 ein *fait accompli*, wenn auch vorläufig nur im Status einer 'Ausnahme'.

Mosaik II: Dezentle Blankverse

Ein ähnlicher Prozeß der Liberalisierung vollzieht sich, wiederum unter regelbestätigender Sonderkondition, in bezug auf die Akzeptanz sprachlich-stilistischer Regelverstöße. Gerade in dieser Sphäre ist der Autoritätsgestus auffällig, mit dem Grabbe seine Normverletzungen vorgehal-

³⁰ Zg. Kr. 3, 117 f.

ten werden; ebenso erstaunlich ist aber der Grad an Explizitheit hinsichtlich des als richtig oder falsch Bezeichneten. Ein besonders deutliches Beispiel hierfür findet sich im dritten, *Marius und Sulla* betreffenden 'Brander' des *Berliner Conversations Blatt[s]*:

Dem Kothurn der Gesinnung gebührt der Kothurn der Sprache. Aber wenn Marius, auf den Ruinen Carthago's sitzend, plötzlich ausruft, als einer seiner Gefährten vom Hunger ermattet zur Erde niederfällt: „Da fällt er wie eine tote Fliege,“ wenn Gr[abbe] das Tiefste und Bedeutendste in gemeiner Prosa ausspricht und gleich darauf einen Diener in Versen reden läßt, so müssen wir ihm allerdings, bis er uns durch die That eines Bessern belehrt, das plastische Talent des Künstler's absprechen und wir dürfen wenig mehr als Anlagen von ihm erwarten. Dasselbe gilt vom Bau des Verses. Ein schön gebildeter, den jedesmaligen Stimmungen sich anschmiegender Rhythmus vollendet den Kothurn der Tragödie. Es hieße uns in die alte Barbarei zurückführen wollen, wenn man die Sprache des Lebens, die Prosa kleiner Verhältnisse und Interessen in die Tragödie, die die höchste Poesie des Lebens sein soll, hineinmischen wollte. Eben so ist jene unselige Vermischung von Poesie und Prosa so viel als möglich in unserm Drama zu vermeiden. Ueberdies bedingt der durchgehende jambische Rhythmus unsrer Tragödie eine gewisse Einheit der Form, die, im Gegensatz der Mannigfaltigkeit lyrischer Form dem Ernste und der Würde des Drama's vorzüglich eignet. Es ist allerdings bequemer, den Rhythmus abzubrechen und in Prosa fortzufahren, wenn es der Ton des Ganzen zu erfordern scheint, aber die wahre Meisterschaft des Künstler's besteht darin, den jambischen Rhythmus so zu variieren, daß er dem Bedürfnisse der Sprechenden angemessen ist. Wie großer Biagsamkeit gerade dieser Rhythmus fähig ist, ist einem Jeden, wenn auch nur durch das Lesen fremder Kunstwerke bekannt. Aber obgleich durch die Autorität Schiller'scher und Goethescher Tragödien die Prosa völlig verbannt ist, so scheint sich doch in Deutschland keine öffentliche Stimme bilden zu wollen, die stark genug wäre, um Abweichungen dieser Art streng zu rügen*. In Griechenland unterlag die Form aller Künste strengen Regeln, und in Frankreich ist, aber freilich auf Kosten tieferer Bedeutung ein Aehnliches erreicht.³¹

Im ersten Satz dieser Passage ist die Forderung nach Dezenz erhoben, nach Übereinstimmung von moralischer und sprachlicher Höhe bei der

³¹ Zg. Kr. 1, 71f.

Darstellung von Standespersonen, und zwar ohne Wenn und Aber. Der zweite Satz belegt, daß Grabbe mit der lakonischen Äußerung, die er dem rustikalen Geschichtshelden in den Mund legt (der Feldherr Gaius Marius, 156-86, ist bäuerlicher Herkunft), massiv gegen diese Vorschrift verstößt, indem er anstelle eines langatmigen versifizierten Lamentos (etwa: 'Bleich liegt im Sande Karthagos lechzend der Freund / Nun muß eilends ich bestatten die sterbliche Hülle...usw.?) programmatisch die verbale Knappheit setzt³². Der Rezensent hat ein Tragödienkonzept vor Augen, demzufolge eine Standesperson (und das ist ein Feldherr allemal, gleich, woher er kommt, sich nicht einlassen darf wie ein Landsknecht oder Bauer, sondern jede seiner Äußerungen rhetorisch gehörig aufpumpen muß. Grabbe hingegen setzt auf die rhetorische Figur der *littotes*. Untertreibende Ironie ist aber des Rezensenten Sache nicht, er versteht nur tatsächlich Gemeintes und verkennt so die (ironische) Divergenz zwischen geäußerter Platitudo und gemeinter Gefühlstiefe. Das „plastische Talent des Künstler's“ hat sich bei Grabbe also bereits auf ein innovatives, durch ihn inauguriertes Verfahren verlagert, das seinem in Konventionen befangenen Kritiker (noch) nicht einleuchtet. Er ordnet gewohntermaßen im Sinn der Ständeklausel den geschichtsmächtigen Tragödienhelden das *genus grande* und den Blankvers zu. Grabbe qualifiziert mit der Versifikation demgegenüber nicht den sozialen Status, sondern markiert auf diese Weise besonders erhabene Situationen, wobei gelegentlich, wie in diesem speziellen Fall, das Erhabene ins Banale umschlagen kann. Der Rezensent wertet, aus heutiger Sicht nachgerade kurios, Grabbes Abweichen von der sozial codierten Versifikation als Mangel an 'plastischem Talent', spricht: als Verstoß gegen das mimetische Prinzip. Daß aber die Großen der Geschichte beständig in Blankversen geredet hätten, wäre auch um 1830 überraschend gewesen. Die Tragödie

³² In Karl Zieglers Grabbe-Biographie von 1855 sind eine ganze Reihe solcher Redefiguren Grabbes überliefert. So heißt es u.a.: „Grabbe kehrte mit zerrissenem Gemüth nach Detmold zurück. [...] Sein Kostüm war auffallend vernachlässigt, und wenn ihn seine Bekannten freudig begrüßten, pflegte er gewöhnlich mit einem gelangweilten und gleichgültigen Gesichte zu sagen: 'Sieh, ich meinte, du wärest schon längst gestorben.'“ (Karl Ziegler: *Grabbe's Leben und Charakter*. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855. Detmold 1990, S. 58.) Über Grabbes Bereitschaft, Gefühle zu äußern, schreibt Ziegler: „Mir sind nur wenige Beispiele bekannt, daß sich sein Inneres in gefühlvollen Äußerungen erschlossen oder in weiche Klagen aufgelöst hätte“ (Ebenda, S. 70).

wird also einerseits als idealisierendes, der Lebenswirklichkeit enthobenes Artefakt wahrgenommen, in dem das Erhabene, fern der „Prosa kleiner Verhältnisse und Interessen“, auf jeder Ebene etabliert ist; andererseits wird die Forderung nach möglichst genauer, ‚plastischer‘ Abbildung von Wirklichkeit erhoben. In der Formulierung, „die Tragödie [solle] die höchste Poesie des Lebens“ sein, werden die beiden gegenläufigen Prinzipien, Idealität und Realität, zusammengebracht. Der Verweis auf Goethe und Schiller als Autoritäten und der Ruf nach einer „Abweichungen dieser Art“ streng rügenden Instanz lassen zum einen den hohen Grad an Autoritätsfixierung erkennen, zum anderen die Unbedingtheit, mit der der Verfasser das präskriptive Gattungskonzept durchgesetzt sehen will. Allerdings bleibt er mit dieser Ansicht schon 1828 nicht unwidersprochen: Der Asteriskus im Text verweist auf den Fußnotenkommentar „Gott sey Dank!“, den ein couragierter ‚Säzzer‘ anbringt, den es offenbar nicht erst seit der *taz* gibt.³³

Dieselbe Tragödiennorm liegt auch der Kritik Arnold Ruges zu *Heinrich VI.* zugrunde; die Rede ist von einer schwäbischen Wachpatrouille:

Diese Leute verrathen zwar einiges Studium der Soldatenflüche, reden aber dennoch keineswegs classisch gemein, so z.B. sagt gleich der Hauptmann von Schwarzenek „Heilige Kreuz-Donnerwetter, bleibt mir im gleichen Schritt, Kerle!“ statt Kerls! haltet Trittl! und „alle Sacrament“ statt Himmelsakkerment!

Es ist unbegreiflich, warum der Dichter hier nicht mehr nach dem Leben gezeichnet hat, was so leicht war, wenn er nur dem ersten besten Unteroffizier die Scene zur Durchsicht und Verbesserung vorlegte.³⁴

‘[C]lassisch gemein’ soll in der Tragödie geflucht werden, und zugleich soll ihr Autor, um „mehr nach dem Leben“ zu zeichnen, sich von flucherfahrenen Unteroffizieren beraten lassen. Ob Ruge bekannt ist,

³³ Am nächsten Tag meldet sich der Herausgeber des Blatts, Friedrich Förster, zu diesem Vorfall mit einer „Berichtigung“ zu Wort: „In dem critischen Aufsatz: ‘Marius und Sulla von Grabbe’ hat sich S. 160 bei der Correctur eine *gänzlich unbefugte* Hand erlaubt, zu der Bemerkung, daß sich in Deutschland keine öffentliche Stimme bilden zu wollen schien, um in dem höheren Trauerspiel *die Prosa* nicht zu gestatten, in einer Anmerkung ein „Gott sey Dank!“ hinzuzufügen. Meine geehrten critischen Mitarbeiter versichre ich, daß ich Maßregeln getroffen habe, daß ein ähnlicher Scherz nicht wieder vorkömmt!“ (Zg. Kr. 1, 73.)

³⁴ Zg. Kr. 3, 88f.

daß Grabbe, zur Entstehungszeit der Stauferdramen Militärauditeur in Detmold, direkt an der Quelle sitzt? Daß auch im lippischen Bataillon geflucht wird, kann ohne weiteres unterstellt werden, daß man sich dabei streng an der Diktion in *Wallensteins Lager* orientiert, erscheint jedoch mehr als fraglich. Will sagen: Die Forderung nach 'classisch gemeinen' Flüchen ist nicht vereinbar mit dem 'Zeichnen nach dem Leben'. Wie Ruges eigene Verbesserungsvorschläge erkennen lassen, steht ihm mehr das 'classisch Gemeine' vor Augen als der Import authentisch-militärischen Fluchens in die Tragödie. Das wiederum bedeutet, daß die Realität des Dramas und das 'Leben' darin weit entfernt sind von der 'Prosa kleiner Verhältnisse und Interessen'. Das, was gemäß dieser Dramenkonvention 'Leben' genannt wird, ist ein künstliches, idealisiertes Leben, das ganz anderen Gesetzen gehorcht als das wirkliche. Zweck der Kunst – zumindest der dramatischen als in der Gattungshierarchie höchsten – ist es nicht, Wirklichkeit abzubilden und auf diese Weise Erkenntnis zu vermitteln, sondern zu läutern, moralisch wie ästhetisch zu veredeln. Die Aufklärung ist auf dem Rückzug, die Tragödie ist jedenfalls ihr Medium nicht.

Besonders harsch wird immer wieder Grabbes Umgang mit der Versifikation getadelt. Theodor Mundt hält ihm im zweiten der drei 'Brander' des *Conversationsblatts* vor: „In Hinsicht seiner erbärmlichen *Versmessung* ist Herr Grabbe jedoch ganz eigenthümlich, ja er führt uns zuweilen in jene Zeiten *Weckberlins* wieder zurück, wo man die Sylben nur *zählte* und nicht *maß*.“³⁵ Mundt bezieht sich damit auf Georg Rudolf Weckherlin (1584-1653), den poetologischen Wegbereiter des Martin Opitz. In dessen *Buch von der Deutschen Poeterey* werden, 1624, also gut 200 Jahre vor Grabbe und Mundt, erstmals – und darin besteht Opitz' historische Bedeutung innerhalb der Poetologie – Wort- und Versakzent in Übereinstimmung gebracht. Grabbes versifikatorische Praxis bewertet Mundt also als extrem rückständig; deutlicher noch wird der Rezensent der bei Brockhaus erscheinenden *Blätter für literarische Unterhaltung* vom 24. Dez. 1830 am Schluß seiner Besprechung des *Barbarossa*:

Ausdruck und Styl sind vernachlässigt, überspannt und ungleich; seine Verse, wenn solche willkürlich abgetheilte, von Hiatus und widernatürlichen Elisionen wimmelnde Zeilen noch Verse ge-

³⁵ Zg. Kr. 1, 67f.

nannt werden können, rau, holpricht und übelklingend. Sie widerstreben der Zunge und beleidigen das Ohr.³⁶

Ruge steht, *Heinrich VI.* betreffend, nicht allein mit seiner insistierenden Mängelliste: Grabbe sei

dahingekommen, daß er weder im Sittlichen noch im Sprachlichen noch im Prosodischen irgend eine Regel anerkennt, eine wahrhaft göttliche Freiheit, aber leider hat sie zur Folge, daß wir seine Verse nicht messen, seine Sprache nicht genießen, seine Helden nicht schätzen können. [...] Das allerabschulichste Gänsegeziß ist aber dem Schlußverse

Das schrecklichste, das tragisch'ste Geschick!

Wenn Herr Grabbe endlich von *Männerbrüsten* redet und sich erlaubt zu sagen:

Blüh' und *erwachse fort*,

so sind das ganz unverzeihliche Felher gegen Sprachgebrauch und Logik.³⁷

An den „Männerbrüsten“ nehmen auch Elise von Hohenhausen³⁸ und Schiff in ihren Rezensionen des *Barbarossa* Anstoß – schon 1828 hatte Johann Baptist Rousseau Grabbe, *Gothland* betreffend, vorgeworfen, er habe die „zügellose Ausschweifung seiner trefflichen Phantasie bis in die Einkleidung, das Versmaß etc. hinein sich austoben lassen.“³⁹ Die schon erwähnte Autoritätsfixierung der Literaturkritik erweist sich einmal mehr anlässlich der Besprechung des *Barbarossa* in *Der Sprecher oder Rheinisch-Westphälischer Anzeiger* vom 5. Sept. 1829:

Wohl möglich, daß dieses Stück *zu schnell* auf die letzte hochpoetische Tragödie des Verfassers folgte; es bedarf der Feile an vielen Stellen noch sehr, selbst was das Metrum angeht, z.B. (S. 60)

„Der beiden furchtbären Geschlechter,“

³⁶ *Zg. Kr.* 3, 65.

³⁷ *Zg. Kr.* 3, 95f.

³⁸ *Das Sonntagsblatt, eine vaterländische Zeitschrift zur Belehrung und Unterhaltung, aus dem Gebiete des Schönen und Nützlichen, mit populärer Hinweisung auf deutsche Literatur und Zeitgeschichte.* Minden, 13. Jg., v. 14.11.1830, zit. n. *Zg. Kr.* 3, 75. Brümmer gibt den vollständigen Namen an: Elise Friederike Felicitas von Hohenhausen (*Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts*. Bearb. v. Franz Brümmer, Leipzig, 4. Aufl. [um 1895], Bd. 2, S. 192). Bergmann löst das Namenskürzel „E.“ als Elise von Hohenhausen auf.

³⁹ *Zg. Kr.* 1, 51.

wo die Silbe *bar* als kurz allerdings durch Schiller's „Kraniche des Ibicus“ in etwa gerechtfertigt wird [...]: Auch kommen sehr harte Elisionen vor, z.B.:

„Arab'sche Königstöchter“ (S. 55)

„Kön'ge“ (S. 59)

„würd'gere Gegner“ (S. 73).⁴⁰

Im Vergleich zu solchen Kleinlichkeiten ist Ruges Bemerkung, der Monolog Heinrichs des Löwen (III/2) sei „vortrefflich und selbst prosodisch und sprachlich zu ertragen“⁴¹, nachgerade als überschwengliches Lob der Grabbeschen Versifikationskunst zu werten. Die positivistische Ebene nachzähl- und vorrechenbarer, dem Autor vorwerfbarer Versifikationsmängel erweist besonders deutlich die Hilf- und Orientierungslosigkeit der professionellen Literaturkritik als Sprachrohr der öffentlichen Meinung in Fragen der Poetik. Es ist nicht nur so, daß die Autoren vor 1830 nur Zweitrangiges hervorgebracht hätten – um der *ganzen* Wahrheit die Ehre zu geben, muß man feststellen, daß, billigt man dem Beispiel der zeitgenössischen Grabbe-Rezeption den Status zu, die allgemeinen Literaturverhältnisse der Zeit im Ausschnitt zu repräsentieren, von seiten der Literaturkritik auch nur literarische Konfektionsware verlangt wird, von seltenen Ausnahmen einmal abgesehen. Und um 1830 bedient mancher Autor ohne nennenswertes Geld- und Dichtvermögen, Raupach wurde bereits genannt, den Markt mit Poesien *prêt à porter*, um damit Geld zu erwirtschaften. Hinzu kommt, daß Goethe als Übervater aller deutschen Literatur immer noch unter den Lebenden weilt und in Weimar Hof hält, Tieck in Dresden seine legendären Leseabende zelebriert und Schiller in seiner Gruft noch nicht ganz vergessen ist; am 9. Mai 1830, also einige Wochen vor Ausbruch der Julirevolution in Frankreich, jährt sich sein Tod zum 25. Mal.

Einerseits weiß man sich hinsichtlich der literarischen Wertung nicht anders zu helfen, als die – veräußerlichten – traditionellen Maßstäbe anzulegen und auf die unangefochtenen Autoritäten vergangener Jahrzehnte zu insistieren, andererseits hofft und wartet zumindest ein Teil der kundigen Beobachter darauf, daß ein Geniestreich der trägen Epigonalität⁴² ein Ende setzt. Sehr genau schätzt Wolfgang Menzel die Situation in

⁴⁰ *Zg. Kr.* 3, 23f.

⁴¹ *Zg. Kr.* 3, 92; der Monolog findet sich in *WuB* II, S. 192ff.

⁴² Das Bewußtsein der Zeitgenossen schlägt sich besonders deutlich in Immermanns 1836 erschienenem Zeitroman und dessen Titel nieder. Grabbe the-

der Einleitung zu seiner Besprechung der *Dramatischen Dichtungen* schon 1829 ein:

Man hat längst und oft die Bemerkung gemacht, daß das Herabsinken der Poesie von irgend einer erreichten Höhe jederzeit mit einem handwerksmäßigen Nachahmen der durch große Dichter eingeführten Formen beginnt, indem aus diesen todtten Formen der lebendige Geist selbst entweicht. Man hat aber auch ferner bemerkt, daß immerdar, sobald diese zünftigen Stylisten und Formenschneider überhand nehmen, auf der andern Seite einzelne Opponenten aufstehn, die den entschwundenen Geist wieder lebendig machen möchten, aber in gleicher Einseitigkeit, theils die Form absichtlich vernachlässigen, theils den Geist von allem Maaß, von aller Anmuth entblößt, in nackter cynischer Wildheit sich austoben, und sich allen Uebertreibungen und krankhaften Ausgeburten desselben absichtlich überlassen, um, wie sie vermeinen, seine Freyheit gegen den Zwang, seine Lebendigkeit gegen den Tod der Stylisten geltend zu machen. Wenn nun unlängbar in der gegenwärtigen Zeit eine Unzahl von poetischen Fabrikanten existirt, die Jahr aus Jahr ein völlig maschinenmäßig in den hergebrachten Göthe'schen und Schiller'schen Formen fortschreibt, ohne Geist, ohne Leben, Kraft, schöpferische Phantasie und Eigenthümlichkeit; so ist es auch ziemlich natürlich, daß hin und wieder ein wildes Genie, wie das des Herrn Grabbe, daran Aergerniß nimmt, und die Lust nicht unterdrücken kann, den mattherzigen, nüchternen Nachahmerpöbel mit einem unerhörten cynischen Uebermuth zu erschrecken.⁴³

Menzel konstruiert damit eine Art dialektischer Figur, indem er die *Dramatische[n] Dichtungen* als das Resultat eines Umschlags übertriebener und ausgehöhlter Formstrenge in ihr Gegenteil interpretiert, wobei das letztere wiederum vom Individuum, das da gegen den ästhetischen Strom schwimmt, als dauernde *Gegnerschaft* gehalten werden muß. Das *Berliner Conversations-Blatt* urteilt in der Besprechung von *Don Juan und Faust*, Grabbe gehöre „zu den Erscheinungen, die ihren Werth und ihre Bedeutung darin haben, daß sie überhaupt zu den Zeichen der Zeit gehören, wenn sie auch nichts weiter merken lassen, als daß es noch poeti-

matisiert das Warten auf einen literarischen *deus ex machina* bereits in *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*, und zwar in dem langen Monolog des Barons (I/3, WuB 1, S. 227f.).

⁴³ Zg. Kr. 2, 23.

schen Muth und – Buchhändler giebt“.⁴⁴ Der „Muth“ zum Nonkonformismus und die Einsamkeit des Menschen Grabbe sind häufig genug Gegenstand mehr oder minder gelungener Literarisierungen seiner Biographie gewesen; entscheidender scheint mir in diesem Zusammenhang zu sein, daß Grabbe das Tragödienverständnis seiner Zeit radikal in Frage stellt⁴⁵, und zwar schon mit dem *Gotthland* so radikal, daß kaum einer seiner Zeitgenossen in der Lage ist, seine halbsbrecherische Außen-seiterposition auch nur nachvollziehend einzunehmen. Die ‘kopernikanische Wende’, die Grabbe mit seinen dramatischen Experimenten in Richtung auf das Drama des 20. Jahrhunderts – von Brecht bis Heiner Müller – vollzieht, läßt sich vielleicht am ehesten mit der Polyperspektivität des Kubismus vergleichen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts Erstaunen und Ratlosigkeit auslöste und zugleich, heute eine Selbstverständlichkeit, zu einem der wesentlichen Ausgangspunkte ungegenständlicher Malerei wurde. Unter den Grabbeschen Zeitgenossen gehört, wie schon erwähnt, Wolfgang Menzel zu denjenigen, die sich dem Neuen gegenüber nicht prinzipiell verschließen; der Beginn seiner Rezension von *Don Juan und Faust* verrät jedoch eine Begeisterung, die rational noch nicht näher spezifiziert zu sein scheint, weshalb er sich, wie schon erwähnt, mit der sehr ungefähren Prädizierung ‘tollschön’⁴⁶ behilft. In derselben Rezension vom 16. Juli 1830, wenige Tage vor dem Ausbruch der Revolution in Frankreich, probt Menzel – als einer der wenigen ‘Mütigen’ – den poetologischen Spagat:

Indeß, es gibt eine Poesie, deren Schönheit gerade da anhebt, wo die der korrekten Poesie aufhört. Das Genie bleibt auch im Bizarren Genie, und wir würden uns eines großen Genusses berauben,

⁴⁴ Zg. Kr. 2, 48.

⁴⁵ Daß Grabbe an keinem zeitgenössischen Autor auch nur ein gutes Haar läßt, weist Detlev Kopp in seiner Studie „XXXXXXX“ nach. In: Detlev Kopp/Michael Vogt (Hgg.): *Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag*. Bielefeld: Aisthesis 2001.

⁴⁶ Vgl. Zitat S. 4 Die kühne Metapher bleibt nicht ohne Polemik: „Wir hören von einigen Recensenten: Grabbe sey so überaus vortrefflich, daß eigentlich gar nichts von seinem Ruhme geschmälert werde, sollten seine Werke auch zufällig nichts taugen. Er sey *tollschön*, – (ist das nicht ein minotaurisches Wort, oben Ochs und unten Mensch?) seine Gedanken seien Blitze, seine Worte Donner, seine Empfindungen Schläge. – Um Gotteswillen, solche Bücher sind ohne Lebensgefahr nicht zu lesen“ (Zg. Kr. 3, 78).

wenn wir die geistreichen Regellosigkeiten der Dichter nicht trotz ihrer Regellosigkeit um ihres Geistes willen anerkennen wollten.

Wie verräterisch Sprache doch sein kann: Eine Formulierung wie die von der 'korrekten Poesie' fließt Menzel ganz selbstverständlich aus der Feder, auch wenn er im selben Satz der Regellosigkeit das Wort redet, freilich wieder nur als Ausnahme, quasi seitab der 'eigentlichen', der 'korrekten' Poesie. Salon- vs. 'Hinterzimmerpoesie' – was gilt? Menzel kann dieses Dilemma noch nicht lösen, räumt aber immerhin implizit ein, daß es neuerdings ein literarisches Hinterzimmer gibt, in dem es ein bißchen legerer zugeht als in den Repräsentationssälen der Tragödie⁴⁷.

Erst mit Erscheinen des *Napoleon* ringen sich auch andere Rezensenten zu der Auffassung durch, daß dramatische Kunst nicht zwingend 'korrekt' zu sein habe, unter ihnen Ruge:

Wir haben uns auf den Grund der frühern Tragödien von vorn-
herein fest überzeugt gehalten, Grabbe würde an dem Unterneh-

⁴⁷ Heine überliefert in seinen *Memoiren* die folgende Anekdote: „Wie Plato den Diogenes sehr treffend einen wahnsinnigen Sokrates nannte, so könnte man unsern Grabbe leider mit doppeltem Rechte einen betrunkenen Shakespeare nennen.

In seinen gedruckten Dramen sind jene Monstrositäten sehr gemildert, sie befanden sich aber grauenhaft grell in dem Manuskript seines 'Gothland', einer Tragödie, die er einst, als er mir noch ganz unbekannt war, überreichte oder vielmehr vor die Füße schmiß mit den Worten: 'Ich wollte wissen, was an mir sei, und da habe ich dieses Manuskript dem Professor Gubitz gebracht, der darüber den Kopf geschüttelt und, um meiner los zu werden, mich an Sie verwies, der ebenso tolle Grillen im Kopfe trüge wie ich und mich daher weit besser verstünde, – hier ist nun der Bulk!'

Nach diesen Worten, ohne Antwort zu erwarten, troddelte der närrische Kauz wieder fort, und da ich eben zu Frau von Varnhagen ging, nahm ich das Manuskript mit, um ihr die Primeur eines Dichters zu verschaffen; denn ich hatte an den wenigen Stellen, die ich las, schon gemerkt, daß hier ein Dichter war.

Wir erkennen das poetische Wild schon am Geruch. Aber der Geruch war diesmal zu stark für weibliche Nerven, und spät, schon gegen Mitternacht, ließ mich Frau von Varnhagen rufen und beschwor mich um Gotteswillen, das entsetzliche Manuskript wieder zurückzunehmen, da sie nicht schlafen könne, solange sich dasselbe noch im Haus befände. Einen solchen Eindruck machten Grabbes Produktionen in ihrer ursprünglichen Gestalt“ (zit. n. Alfred Bergmann (Hg.): *Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen*. Stuttgart: Metzler 1968, S. 24).

men, völlig bekannten Ereignissen, einem völlig bekannten und festgestellten Charakter aus der neuesten Zeit eigenthümlichen Reiz zu verleihen, elendiglich scheitern; daß dies nicht geschehen ist, davon scheint uns der Grund in dem sehr glücklichen Gedanken zu liegen, allen Schein der Poesie, selbst den Vers sorgfältig und recht geflissentlich wegzuerwerfen und sich lediglich mit dem aus den Sachen selbst hervortretenden hochromantischen Effect zu begnügen. Diese Resignation, diese scheinbare Prose, dieser humoristische Standpunkt, den H[er]r Grabbe genommen, den H[er]r Grabbe zu nehmen *im Stande war*, denn das ist die schwerste poetische That, verstärkt die poetische Gewalt, die in dem Stoffe liegt, zum Unglaublichen.⁴⁸

Für Ruge scheint der Gedanke, den Schein der Poesie „wegzuwerfen“, eine nachgerade karnevaleske Frivolität darzustellen. Wiederum erweist auch diese Argumentation, wie selbstverständlich das hergebrachte Tragödienkonzept unverändert dominiert, auch wenn dessen unumschränkte Gültigkeit durch Ausnahmekonditionen zunehmend in Frage gestellt wird. Freilich gibt es nach wie vor Stimmen, die *in toto* „die schnöde Verachtung dessen, was man Kunst nennt“⁴⁹ (Gutzkow) kritisieren, aber auch Schiff, in seinem ästhetischen Urteil insgesamt eher konservativ eingestellt, stellt angesichts des *Napoleon* die unbedingte Geltung der Gattungsnorm zur Disposition, wobei er vom Inhalt her argumentiert:

Die wirklich aus Zeitungen, Memoiren, Broschüren u.s.w. bekannte und frisch im Gedächtniß schwebende Geschichte ver trägt am wenigsten die ideale Form, sie will den Lesern nahe gelegt sein, verlangt keinen äußeren Schmuck, kann aber auf den Reiz der Wirklichkeit nicht verzichten.⁵⁰

In ähnlicher Weise, nämlich auf die Aktualität des Stoffs Bezug nehmend, argumentiert auch Elise von Hohenhausen; ihr

erscheint es lächerlich, dies Drama nach den Regeln gewöhnlicher Theaterstücke beurtheilen zu wollen; der Geist ist in ihm so vorherrschend, daß die Form nicht beachtet werden kann. Man könnte sagen, das Stück in Jamben ausgeführt, und mehr vom Ausdruck des rohen Lebens entfernt, würde ihm mehr Anspruch auf Classicität geben, aber eben dadurch würde es an Lebendig-

⁴⁸ Zg. Kr. 3, 106.

⁴⁹ Zg. Kr. 3, 139

⁵⁰ Zg. Kr. 3, 117.

keit und Wahrheit verlieren. Die Zeit, die es malt, muß in ihrer natürlichen wahren Gestalt erscheinen, eben weil sie zu neu ist, um in poetischen Duft gehüllt, auftreten zu können.⁵¹

‘Lebendigkeit’ und ‘Wahrheit’ stehen in dieser Vorstellung direkt gegen die vielbeschworene ‘Classizität’ und werden zweifellos höher veranschlagt als diese. Darauf, daß Grabbe selbst von Pathos und *genus grade* – und damit von der vielbeschworenen ‘Classizität’ – noch nicht ganz abgerückt ist, nicht einmal im *Napoleon*-Drama, weist eine kritische Bemerkung Ruges hin:

Der Gedanke [die Rede ist vom Schluß der Szene I/4, M.V.] ist gut, aber das alberne „Amphitrite“ stört ungemein. Wir können die abgetragenen Schuhe der Alten da nicht mehr gebrauchen, sondern nur das sinnlich vorgeführte Wirkliche. Die Sonne Phöbus und das Meer Amphitrite zu nennen, ist eine große Dummheit, denn was man sonst wirklich vor Augen hätte, wird so ein kalter, todter Name, der durch Schülerreminiscenzen keineswegs das Meer und die Sonne ersetzt.⁵²

Andererseits, und das macht das Spektrum der gleichzeitig bestehenden und miteinander konkurrierenden Wertmaßstäbe deutlich, insistiert Schiff noch im September 1835 in seiner Besprechung des *Hannibal* auf die Versifikation als ihm besonders vertrautes sprachliches Mittel der Tragödie: „Ueberhaupt, über manches Fremdartige würden uns *Verse wegbringen*.“⁵³ Tatsächlich hatte Grabbe ja eine frühere, versifizierte Fassung auf Immermanns Rat hin umgearbeitet⁵⁴; die Existenz dieser Fassung legt den Schluß nahe, daß er den Blankvers jenseits des zeitgeschichtlichen Stoffs durchaus noch als taugliche sprachliche Form für das Drama betrachtet – jedenfalls bis zu dem Zeitpunkt, zu dem er Immermanns Rat-schlag erhält und annimmt.

⁵¹ *Zg. Kr.* 3, 141.

⁵² *Zg. Kr.* 3, 109.

⁵³ *Zg. Kr.* 4, 15. Hervorhebung: M.V.

⁵⁴ Am 17. Dezember 1834 schreibt Grabbe an Immermann: „Anbei die ersen Scenen des *Hannibal*. [...] Ueber den Vers haben wir gestern gesprochen und sind wir wohl eins. Ich habe mit Bewußtseyn, mit Vorsatz so geschrieben wie er da ist, Aber durchaus ohne Affectation. Soll man ewig die alten Hosen tragen? Schiller hat’s auch gehannt: cfr. seinen Jambus im Tell mit dem in Don Carlos und in Maria Stuart. Der Gedanke macht den Vers, nicht der Vers den Gedanken“ (*WuB* VI, S. 114).

Die Bereitschaft der Kritik, Grabbes sprachliche Normabweichungen hinzunehmen, steigt mit Erscheinen des *Napoleon*. Allerdings argumentiert bereits der Rezensent des von Theodor Hell redigierten *Wegweiser[s] im Gebiete der Künste und Wissenschaften* vom 3. Okt. 1829 im Sinn einer Lizenz des Dichters, sich über Regeln hinwegzusetzen:

Bei allem Reichthum seiner Phantasie und dem unverkennbaren Gepräge wahrer Originalität fand doch die nüchterne Kritik in seinen früheren Dramen eine so ungezähmte, sich übersprudelnde Regellosigkeit, um nicht Ausgelassenheit zu sagen, daß ihm von allen Seiten: Mäßige dich! zugerufen wurde. Er lächelte und erwiderte: Mamsell Regel ist eine gute Bonne. [...] Wer wollte nicht wünschen, daß der hochbegabte Dichter sich doch etwas mehr Zeit nähme, um auszuführen und auszufeilen. [...] Allein hieße dieß nicht den Flügelschlag des Genius fesseln? Es sind fleißigere, aber auch zahmere Versuche, die Hohenstaufen zu dramatisieren, vor unsern Augen. Werden sie darum auch fleißiger gelesen?⁵⁵

Grabbes sich zunehmend ausprägender Lapidarstil, seine Neigung, die Figuren in Momenten höchster emotionaler Bewegung und Anspannung mit einer Redeweise auszustatten, die man als 'Rhetorik der *litotes*' bezeichnen könnte⁵⁶, wird noch von Ruge in dessen Besprechung von *Kaiser Heinrich VI.*, dem ironischen Tonfall der gesamten Rezension folgend, mit beißendem Spott bedacht:

Dann braust er [Heinrich VI., M.V.] fort von Kriegen, Blut und Feuer, umarmt beiläufig seine Gemahlin Constanze, die ihn zu besänftigen sucht und, als die Leiche seines Vaters kommt, da hat er keine Zeit zu trauern, selbst auf das ausdrückliche Verlangen seiner Gemahlin nicht. Mehr Wirkung bringt seine Mutter hervor, die „Kais'rin“ Beatrice. Zwar tritt er ihr mit dem bedeutungsvollen „Kais'rin“ entgegen, allein sie antwortet noch bedeutungsvoller: „Heinrich – aus – vorbei –“ Spartanische, Grabbe'sche Kürze! und sie verfehlt ihre Wirkung nicht, man merkt dem harten Hohenstaufen den Schmerz an.⁵⁷

⁵⁵ *Zg. Kr.* 3, 24f.

⁵⁶ Vgl. hierzu demnächst M.V.: „Grabbe's tragischer Witz ist kolossal.“ Zur Rhetorik des Erhabenen in Grabbes Dramen“. In: Detlev Kopp/Michael Vogt (Hgg.): *Grabbes Welttheater. Zum 200. Geburtstag des Dramatikers*. Bielefeld: Aisthesis 2001.

⁵⁷ *Zg. Kr.* 3, 89f.

Ferdinand Gustav Kühne stellt in der *Zeitung für die elegante Welt* zu Beginn seiner Rezension des *Hannibal* eine stilistische Weiterentwicklung bei Grabbe fest:

Was früher in Grabbe's Dichtungen täppische Naturkraft war, die maßlos um sich griff, hat sich jetzt in ihm zu einem epigrammatischen Sarkasmus krystallisirt. [...] Wenn er lächeln wollte, schlug er eine grelle Lache auf, der Pfeil seiner Satyre traf den schwarzen Punct, aber zertrümmerte zugleich die ganze Scheibe seines Zieles [...]. Jetzt, da sich mit dem Hannibal seine Geburten einfacher und ruhiger zu gliedern beginnen, drängt sich uns sein großes Talent mit seinen Fortschritten von neuem als eine seltene Erscheinung auf.⁵⁸

Was Kühne mit dem „epigrammatischen Sarkasmus“ meint, führt er anhand von Textstellen aus.:

Eine der nächsten Szenen [III/7, M.V.] zeigt uns den Feldherrn auf dem Verdeck seines Schiffes. Brasidas neben ihm findet Worte für den schmerzlichen Abschied, Hannibal wirft nur kurze Sarkasmen dazwischen. Die verhaltene, halbstumme Sprache, die Grabbe an seinen Figuren liebt, und deren gebrochene Kürze nicht selten zur Coquetterie und Manier zu werden droht, ist hier von erschütternder Wirkung.⁵⁹

Brasidas' „Worte für den schmerzlichen Abschied“ Hannibals von Italien gehören rhetorisch dem *genus grande* zu, metaphorisch reich und voller *epitheta ornantia* peroriert Brasidas das Pathos der Nimmerwiederkehr. Kühne erkennt, daß es des Guten zuviel gewesen wäre, hätte Grabbe Hannibal mit gleichem rhetorischem Gepränge beladen. So ist es dem Titelhelden vorbehalten, den Diskurs des Pathetischen, statt ihn zu überbieten, mit Knappheit und Ironie zu unterlaufen. Dieselbe Kürze hebt Kühne auch an der Szene hervor, in der sich Hannibal und sein Großvater Barcas begegnen; auch dieser Dialog sei „wieder von jener scharfschneidigen Kürze, die uns beredter dünkt als alle beliebte Ausmalerei lyrisch ergriffener Dichter“⁶⁰, und er findet sie auch in der Schlußszene: „In allen diesen Situationen, wo andere Dichter elegisch weich, zerfließen und weibisch redselig sind, bleibt Grabbe's sarkastische Bitterkeit

⁵⁸ *Zg. Kr.* 4, 25f.

⁵⁹ *Zg. Kr.* 4, 28.

⁶⁰ *Zg. Kr.* 4, 28.

unverwüstlich.“⁶¹ Der ‘epigrammatische Stil’, der späterhin die Expressionisten für Grabbe (und vor allem dessen *Hannibal*) einnimmt, bedeutet nicht nur den Wechsel des rhetorischen *genus*, vielmehr vollzieht Grabbe damit zugleich die Abkehr von der ‘Classizität’ der Tragödie, die ja unlösbar mit dem *genus grande* verbunden ist. Nach 1830 sind einige seiner Rezensenten in der Lage, den Wechsel zum *genus humile* gutzuheißen.

Mosaik III: Das Drama der Macht

Neben der Handlungsebene und den vielfältigen sprachlich-stilistischen Aspekten eines jeden Dramas ist, wenn von *Geschichts*dramen die Rede ist, auch die historisch-politische Ebene unabweisbar einzubeziehen. Insofern ist das Verhältnis von Text und außerliterarischer Wirklichkeit in diesem Fall im Vergleich zu rein fiktionalen Handlungsentwürfen als ungleich enger vorzustellen, denn die *res factae* stellen explizierte, in der Regel allseits aus Geschichtsbüchern bekannte und nur in engen Grenzen vom Autor beliebig veränderbare Vorgaben für ihre Gestaltung im Drama dar. Literarische Wertung kommt, wenn sie sich mit Historienliteratur befaßt, um die Bewertung der politisch-historischen Aussage nicht herum. Dies gilt auch für die zeitgenössischen Rezensionen der Grabbeschen Historiendramen, wobei auch hier *Napoleon* einen deutlichen Wendepunkt markiert.

Zuvor, betreffend *Marius und Sulla* als Grabbes ersten skizzenhaften Entwurf eines Geschichtsdramas und die beiden Stauferdramen als Versuch, sich in den Bahnen der sechsbändigen *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit* (1824) Friedrich von Raumers in ein dramatisches Erfolgsgenre einzuschreiben, hält sich die Kritik, wenn sie nicht, wie Theodor Hell, pauschal formuliert, der Autor von *Marius und Sulla* scheine „den Geist der damaligen Zeit trefflich ergriffen zu haben“⁶², mit positivistischen Kleinigkeiten auf. Hell erkennt allerdings – im Unterschied zu vielen seiner Zunftkollegen, die Grabbe unnötige dramaturgische Weitschweifigkeit vorwerfen – dessen neuartige Methode, mosaikartige Miniaturszenen in ein Gesamtbild zu integrieren: „[...] der bunte Wechsel der Erscheinungen, welche sich nothwendig hier drängen müssen, ist kei-

⁶¹ Zg. Kr. 4, 30.

⁶² Zg. Kr. 1, 76.

neswegs störend, sondern theilt sich wieder in Gruppen ab, die zweckmäßig geordnet, wesentliche Theile eines Ganzen bilden.“⁶³ Auch der Rezensent der *Blätter für literarische Unterhaltung* befindet: „Der Charakter des Sulla (so vielen Geschichtsscheibern ein Räthsel) ist hier klar aufgedeckt.“⁶⁴

In der Tendenz ungünstiger fallen die Urtheile zu den Stauferdramen aus. Im *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* ist die Kritik noch moderat formuliert:

So werden sich auch für die nicht selten einschreitenden Anachronismen und Zusammenpressungen auf einzelne Brennpunkte überall in dem Hauptgesetze dieser Dichtung Entschuldigungen finden lassen, wobei wir aber keineswegs behaupten wollen, daß nicht Manches, dem Effect unbeschadet, auch noch geschichtlicher hätte behandelt werden können.⁶⁵

Schiff wird hinsichtlich der mangelnden Faktentreue erheblich deutlicher; außerdem bemängelt er – wie auch andere Rezensenten – die Selbstreflexivität der Hauptfiguren:

H[er]r G[rabbe] wird entweder leicht fertig mit großen Stoffen, oder er behandelt große Stoffe leichtfertig. – In dem zu besprechenden Werk hat er die Fakta der Geschichte lose zusammengestellt und nach der höchsten Willkühr, nach völlig eigenem Gutdünken sie auf- und ausgeschmückt; auf eine Schilderung der Zeit, der Charaktere, der herrschenden Interessen, der Absichten einzelner Parteien u.s.w. hat er sich aber nicht eingelassen. Wir sehen die Haupt-Figuren nicht thätig in ihrer Zeit und von ihren Stürmen ergriffen, sondern sie treten reflektierend auf und reden über sich, ihre Verhältnisse und die Zukunft, wie es allenfalls ein Historiker kann, der tausend Jahre später lebt.⁶⁶

Auch in der Rezension in der *Literarische[n] Beilage zu Streit's Schles[ischen] Provinzial-Blättern* zu *Heinrich VI.* ist von „sehr erheblichen und unpassenden Abweichungen von der Geschichte“ die Rede, „denn die Dichtung darf die letztere allenfalls hie und da durch Anordnung verschönern, nicht durch Verwirrung entstellen.“⁶⁷ Derselbe Rezensent findet

⁶³ Zg. Kr. 1, 76.

⁶⁴ Zg. Kr. 3, 93.

⁶⁵ Zg. Kr. 3, 25.

⁶⁶ Zg. Kr. 3, 43.

⁶⁷ Zg. Kr. 3, 79.

in dem ganzen Werke so wenig Besonnenheit, so wenig Studium zu entdecken, daß der Verfasser in ganzen Schaaren von Anachronismen eine Nachlässigkeit verrathen hat, die beschämend ist. So z.B. beschließt Kaiser Heinrich Afrika zu erobern um sich – im *Niger* zu baden; dieser Fluß ist aber mehrere Jahrhunderte später erst wieder entdeckt, nachdem einst Herodot eines großen Flusses in jener Gegend von Afrika erwähnt, der bis auf die neueste Zeit aber für eine Fabel gehalten wurde. Der *Name Niger* ist ganz neu. Sodann spricht Richard Löwenherz, der auch in der Grabbeschen Tragödie nebenbei vorkommt, von dem Wappen Englands auf der Brust und dessen Umschrift *Hony soit qui mal y pense*, bedenkt aber nicht, daß Heinrich der sechste im Jahre 1197 gestorben ist, jene Devise aber nur dem Orden des blauen Kniebandes eigen ist, welchen Eduard III. von England im [Jahr] 1394 stiftete.⁶⁸

Auch Menzel erkennt in Grabbes Realienkenntnissen eine Lücke:

Wenn er aber Seite 242 dem Kaiser [Heinrich VI., M.V.] von den Straßen von Palermo aus den Aetna nicht bloß im Geist, sondern in der Wirklichkeit erblicken läßt, und zwar so nahe, daß der Kaiser „an dem Aetna hinauf“ schauen muß, so hat er offenbar die Charte von Sicilien nicht bei der Hand gehabt, als er das niederschrieb. Und ebenso wenig konnte der Kaiser, als er am Aetna selbst jagte, also noch in der Wald- und Wildregion sich befand, über dem Meere Afrika sehn. So poetisch es nun auch ist, den Kaiser auf dieser Höhe und einer so unermeßlichen Aussicht gegenüber plötzlich sterben zu lassen, so stört doch die Unwahrscheinlichkeit diesmal die Illusion.⁶⁹

Diese Art Kritik wird in bezug auf *Napoleon* überhaupt nicht mehr geäußert – im Gegenteil, Schiff wirft Grabbe dessen dokumentarisches Vorgehen vor⁷⁰: „Der Verfasser gab nur den Stoff und ließ ihn ganz wie er

⁶⁸ Zg. Kr. 3, 81.

⁶⁹ Zg. Kr. 3, 101.

⁷⁰ Alfred Bergmann hat in seiner kleinen Schrift *Quellen des Grabbeschen „Napoleon“* nachgewiesen, daß Grabbe ähnlich dokumentarisch-zitierend verfährt wie Büchner in *Dantons Tod* (Alfred Bergmann: *Quellen des Grabbeschen „Napoleon“*. Detmold: Selbstverlag der Grabbe-Gesellschaft 1969). Peter von Bekkers Kritische Studienausgabe des *Danton* erlaubt durch ein differenziertes typographisches System genaue Rückschlüsse auf die von Büchner benutzten Quellen und wörtliche Übernahmen. Im Vorwort weist Thomas Michael Mayer darauf hin, daß Büchner – wie Grabbe – u.a. Walter Scotts Biographie

war. Zeitungen und Memoiren hat er – nicht benutzt, sondern *gebraucht*. Napoleons Reden sind fast immer den Memoiren des Las Casas wörtlich entlehnt.⁷¹ Auch Chézy moniert, daß im fünften Akt des *Napoleon* „dialogisierte Zeitungsberichte“⁷² vorherrschten, und Gutzkow fragt: „[W]ie können dialogisierte Memoiren ein Kunstwerk sein?“⁷³ Es hat den Anschein, als habe Grabbe für den Geschmack dieser Rezensenten ein wenig zu genau ‘nach der Natur’ gearbeitet. In anderen Besprechungen wird ihm jedoch bescheinigt, die tatsächlichen Verhältnisse getroffen zu haben; dies betrifft vor allem seine Darstellung der Bourbonen. Chézy beschreibt die Szene I/2 als

eine Scene, welche den höfischen Aristokratengeist lächerlich macht, und karriert zu nennen wäre, wenn das ganze Wesen der *alten* Aristokratie nicht eben von selbst schon als Karrikatur erschiene.⁷⁴

Selbst der Rezensent des *Komet[en]*, der das Stück einer scharfen Kritik unterzieht, sieht sich genötigt einzuräumen: „Wir müssen gestehen, daß die Bourbons mit ihrer Erbärmlichkeit und Schwäche vom Verfasser trefflich gezeichnet sind.“⁷⁵ Allerdings spricht er mit Blick auf die Szene I/2 bereits von „adeligem Geschmeiß“⁷⁶, was eine deutliche Distanz zur Aristokratie und zur aristokratischen Herrschaftsform erkennen läßt.

Mit dieser Art politischer Stellungnahme gelangt ein völlig neues Element in die literarische Wertung – vermutlich nicht nur, soweit sie sich mit Grabbes Dramen auseinandersetzt. Die Literaturkritik öffnet sich zur Politik hin, und der Name Napoleon löst bei manchem in Erinnerung an die ‘Franzosenzeit’ noch 1830 frankophobe Schübe aus. Arnold Ruge am Schluß seiner Rezension über den fünften Akt:

Der Untergang des Imperators mußte unmittelbarer unter das Schwert des deutschen Nationalgeistes treten als hier geschieht. Das große Wort: „Vorwärts, Preußen!“ mußte die Schlacht ge-

Leben von Napoleon Buonaparte benutzt habe (Georg Büchner: *Dantons Tod*. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien. Hg. v. Peter von Becker. Frankfurt: Syndikat 21985), S. 9.

⁷¹ *Zg. Kr.* 3, 119.

⁷² *Zg. Kr.* 3, 114.

⁷³ *Zg. Kr.* 3, 138.

⁷⁴ *Zg. Kr.* 3, 112.

⁷⁵ *Zg. Kr.* 3, 134.

⁷⁶ Ebenda.

winnen, nicht bloß die Verfolgung eröffnen und das Drama schließen, denn da hat Napoleon sich ja schon selbst aufgegeben.

Wenn wir nun ein Resultat aus allem Vorigen ziehen, so kann man freilich von diesem Stück nicht sagen, daß es ein vollendetes Kunstwerk sei. Dennoch hinterläßt es den Eindruck: *Napoleon mußte vor dieser Welt, oder diese Welt vor Napoleon zu Grunde gehen*, und diese Wirkung ist der Mühe werth und groß.⁷⁷

An dieser Stelle erweist sich Ruges Begeisterung für das *Napoleon*-Drama als ausschließlich politisch motiviert. Deutlicher noch akzentuiert Gutzkow in *Rückblicke auf mein Leben* diesen Aspekt:

Im „Napoleon“ empörte mich der französische Standpunkt. Vergötterung dieses Tyrannen! Gleichstellung mit Männern wie Cromwell, Karl dem Großen, Hannibal! Monologe mit ständiger Armverschränkung wie Wallenstein! Eine Titanenmaske –! Es war mir zuviel. [...] Mir war Napoleon nur der Corse, der Tyrann, der Deutschland mit Füßen getreten.⁷⁸

Ähnliche Bedenken äußert auch Schiff, indem er eine deutlichere Stellungnahme Grabbes gegen den historischen Napoleon einfordert:

Insofern Freiheit aber eine sittliche Idee ist, ist es auch moralisch schlecht, einen Unterdrücker zu verehren.

Grabbe scheint ebenfalls ein großer Verehrer Bonapartes zu sein; schlimm genug, daß er es nur scheint, und er uns bei einem politischen Drama über seine eigenen Gesinnungen im Zweifel läßt.

Der Rezensent der *Mitternachtszeitung für gebildete Stände* hingegen leckt nicht nur die Wunden verletzten Nationalbewußtseins (das tut er ausgiebig), sondern ergreift anschließend innerhalb des französischen Gegensatzes Partei für die Bourbonen:

Die ganze Composition spricht aber deutlich nur die eine Tendenz aus, eine glänzende Apotheose von dem Götzen des Dichters, wie so manches noch jetzt unteutschen Germanen ins Leben zu rufen. [...] Der klassisch gebildete, und aus der Unglücksschule weise, wenn auch für Franzosen zu weich hervorgegangene Ludwig XVIII., Er, der durch freiwillige Abfassung der Charte den Franzosen die erste rechtmäßige Freiheit schenkte, und wofür sie

⁷⁷ Zg. Kr. 3, 110f.

⁷⁸ Zg. Kr. 3, 151f.

ihm auf gewohnte Weise vergolten haben, steht an der Spitze der, dem poetischen Götzendienst zu ehren Gemißhandelten. –⁷⁹

Das Spektrum der in die Rezensionen zu *Napoleon* einfließenden politischen Wertungen ist beträchtlich breit. Es ist einleuchtend, daß sie gerade in Stellungnahmen zu diesem Drama und seinem Gegenstand auftreten, es ist aber auch bemerkenswert – weil diese Tatsache eine erhebliche Veränderung der Wahrnehmungsweise belegt – daß eine politische oder zeitgeschichtliche Dimension, zumindest vereinzelt, auch am *Hannibal* wahrgenommen wird, wie eine Bemerkung in der *Allgemeine[n] Theater-Chronik* vom 28. August 1835 belegt:

Das Bild der *Zeit* endlich genügt am wenigsten, denn alles ist modern und mit Veränderung der Namen und einzelner Züge könnte man die ganze Handlung in das Jahr 1812 und nach Moskau verlegen.⁸⁰

1839, am Ende des Jahrzehnts, zu dessen Anfang *Napoleon* erscheint, ist die Politisierung der Kunst und damit auch des Dramas nachgerade selbstverständlich geworden. Deutlicher Beleg ist eine Äußerung Eduard Meyens in den *Hallische[n] Jahrbücher[n] für deutsche Wissenschaft und Kunst*:

[...] das Drama vermag nur in der Sonne der Freiheit zu reifen. Immermann und Grabbe mühten sich nach Kräften, aber der mechanische Raupach lief ihnen den Rang ab, weil er so geschickt „für das Theater“ zu schreiben wußte.

[...] Von diesen Talenten [namentlich genannt sind Anastasius Grün, Nikolaus Lenau, Ferdinand Freiligrath, Julius Mosen und

⁷⁹ *Zg. Kr.* 3, 143.

⁸⁰ *Zg. Kr.* 4, 9. Ein ähnlicher aktualisierender Wiedererkennungseffekt ergibt sich in den Rezensionen zur Uraufführung des *Hannibal* am 20. Dezember 1918 in München. Daß der Bearbeiter, Eugen Kilian, das Stück auf diesen Effekt zugerichtet habe, ist lt. Maria Porrmann nicht der Fall – im Gegenteil: die Szene III/5 – Kampf der Sklaven gegen den Despoten von Capua – ist gestrichen. (Maria Porrmann: *Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert*. Lemgo: F.L. Wagner 1982, S. 134ff.) Dennoch kommt es zu Äußerungen wie dieser: „Seine Tragödie ‘Hannibal’ ist kein Schauspiel aus diesem Weltkrieg. Hannibal ist weder Herr Foch noch Herr Ludendorff, und King Prusias ist nicht im mindesten als Konterfei Wilhelms, des dekorativen Dilettanten, gedacht.“ (*Die Kritik* vom 5. Nov. 1919, Nr. 12, S. 305., zit. n. M.V.: *Literaturrezeption und historische Krisenerfahrung. Die Rezeption der Dramen Chr. D. Grabbes 1827-1945*. Frankfurt/M./Bern: Lang 1983, S. 106.)

Karl Beck] wird auch dem Drama seine Regeneration kommen. Der zukünftige Charakter desselben kann nur politisch sein. Die Gluth der Freiheit wird es durchleuchten, und Shakespeare's Kraft wird in Deutschland wiedererstehen, wie sie in Göthe's Götz und Egmont wiedererstand. In Grabbe's „Hundert Tagen“ ist der Beginn dazu bereits gemacht.⁸¹

Vom Postulat einer 'correcten Poesie', wie es Grabbe zu Beginn seiner literarischen Karriere überwiegend und bisweilen harsch entgegenschlug, bis zu einer solch emphatischen Einordnung seiner Dramen als richtungs- und zukunftsweisend ist es ein weiter Weg. Gelegentlich wird dieser Wandel beschleunigt oder gehemmt durch Seilschaften und persönlichen Animositäten, stellenweise gekennzeichnet vom Widerspruch des Individuums zwischen Neigung und Pflicht, nämlich zwischen literarischem Gespür (um nicht zu sagen: stürmischer Begeisterung) und der Amtspflicht des Rezensenten, der ursprünglich als publizistischer Sachwalter – der 'correcten' Tragödie angetreten ist. Aber der Wandel vollzieht sich in den 1820er und 30er Jahren allmählich, hin zur Politisierung und, was Meyen nicht erwähnt, aber dennoch mindestens ebenso bedeutsam ist, zur Episierung des Dramas.⁸² Der Wandel und seine Fortschritte werden umstandslos kassiert, als nach 1848/49 und insbesondere nach der Reichsgründung 1871 wieder hierarchische Gesellschafts- und Denkmodelle – und mit ihnen das 'klassische Drama' – erneut die Oberhand gewinnen. Deren Gegenbewegungen aber, beginnend mit dem Naturalismus über den Expressionismus bis hin zu Brechts Epischen Theater, erblicken in Grabbes Zertrümmern der erstarrten Form eine wesentliche Voraussetzung der eigenen Arbeit.

⁸¹ *Zg. Kr.* 3, 149.

⁸² Dieser Aspekt ist Grabbe zweifellos bewußt, wie aus dem Brief an Kettembeil vom 25. Febr. 1831 hervorgeht: „Wir haben verdient, mit dem Napoleon eine *dramatisch-epische* Revolution und Glück zu machen.“ (*WuB* V, S. 323; Hervorhebung: M.V.)