

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2019

Zwischen Emanzipation
und Sozialdisziplinierung:
Pädagogik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2019
25. Jahrgang

Zwischen Emanzipation
und Sozialdisziplinierung:
Pädagogik im Vormärz

herausgegeben
von
Katharina Gather

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

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.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1660-5
Print ISBN 978-3-8498-1557-8
E-Book ISBN 978-3-8498-1558-5
www.aisthesis.de



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

Norbert Otto Eke (Paderborn)

Habituellem Antiklassizismus

Christian Dietrich Grabbe und die Kritik an Klassik und Romantik
im Vormärz

Das literarische Feld: ‚drinnen‘ und ‚draußen‘

Eine der Grundannahmen der Bourdieuschen Feldtheorie betrifft den agonalen Charakter der feldinternen Dynamik, die die Beziehungen und Kräfteverhältnisse zwischen Akteuren und Institutionen reguliert. Das Feld ist für Bourdieu Austragungsort von Klassifikationskämpfen zwischen „Inhabern unterschiedlicher Machttitel (oder Kapitalsorten)“¹. „Jeder“, so Bourdieu, versuche, „die *Grenzen* des Feldes so abzustecken, daß ihr Verlauf den eigenen Interessen entgegenkommt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, seine Definition der wahren Zugehörigkeit zum Feld (oder der Zulassungsvoraussetzungen für den Status eines Schriftstellers, Künstlers oder Gelehrten) durchzusetzen – die Definition also, die am geeignetsten ist, ihm selbst das Recht zu verleihen, so zu sein, wie er ist.“²

Rainald Goetz, der in viel diskutierten Werkzyklen wie *Heute Morgen* und *Schlucht*³ das Präsenzstreben der Avantgarde in die Form einer zeitgemäßen Ästhetik der Unmittelbarkeit zu überführen sich zum Ziel gesetzt hatte, hat in seinem 1999 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg uraufgeführten Stück *Jeff Koons* das Grundprinzip dieses Widerstreits auf eine

1 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs u. Achim Russer. 7. Aufl. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2016, S. 342.

2 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst [Anm. 1], S. 353.

3 *Heute Morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen hatte* (so der vollständige Titel) erschien als „Geschichte der Gegenwart“ zwischen 1998 und 2000 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. in fünf Teilen: *Rave. Erzählung; Jeff Koons. Stück; Dekonspiratione. Erzählung; Celebration. Texte und Bilder zur Nacht; Abfall für Alle. Roman eines Jahres. Schlucht*, 2008-2012 ebenfalls bei Suhrkamp erschienen, besteht aus den Teilen *Klage. Weblog; Loslabern. Bericht Herbst 2008; Elfter September 2010. Bilder eines Jahrzehnts; Johann Holtrop. Roman.*

ebenso einfache wie schlagende Formel gebracht: „die einen wollen raus / die anderen rein, normal“⁴. Goetz nutzt in diesem Stück den als ‚Marke‘ etablierten Künstlernamen Jeff Koons als „Hallraum“⁵ und Projektionsfläche für einen (Selbst-)Inszenierungsgestus moderner Kunst, wobei das Verhältnis von ‚drinnen‘ (hier: im erweiterten Sinn das symbolisch generalisierte System ‚Kunst‘ und im engeren Sinn die ‚In‘-Locations der Clubs und der ‚angesagten‘ Partys und Vernissagen) und ‚draußen‘ (hier: die in Gestalt einer „Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof“ genannten Figurengruppe ‚real‘ gewordene, soziale ‚Umwelt‘ des Kunstsystems) die Leitdifferenz vorgibt, in deren Fluchtlinie sich das literarische Feld als Raum des ‚Möglichen‘ im Sinne Bourdieus öffnet, aber auch verschließt.

In einem „Netz oder eine[r] Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen“⁶ suchen die unterschiedlichen Akteure ihren Platz in Abhängigkeit von dem ihnen zur Verfügung stehenden Kapital (ökonomisch in Form von Besitz, Geld, Aktien; symbolisch in Form von Aufmerksamkeit, Renommee und Prestige). Das Neue hat im Rahmen dieser Positionierungsdynamik, als deren Ergebnis sich das Selbstverständnis von Einzelnen oder auch sozialen Gruppen institutionell sedimentiert, seinen Auftritt als Häresie, als Abweichung vom Anerkannten, was Grenzen in zwei Richtungen gleichermaßen zu ziehen erlaubt, nämlich im Hinblick auf die Verteidigung des Alten und Kanonisierten (*Bewahrung der Tradition*) und im Hinblick auf die Durchsetzung des Neuen im Traditionsbruch (*Entkanonisierung*).

Bourdieu hat die hier sich Ausdruck verschaffende agonale Logik eines Kampfs um Definitionshoheit im literarischen Feld (Was ist Kunst? Was ist Literatur? Wer ist Künstler bzw. Autor?) als Ringen um Zeit bzw. Zeitgenossenschaft beschrieben:

In jedem Feld von Auseinandersetzungen – sei es das soziale Feld in seiner Gesamtheit, das Machtfeld, das der Kulturproduktion, das literarische Feld

4 Rainald Goetz: Jeff Koons. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998, S. 122.

5 Vgl. „Ein Hau ins Lächerliche“. Der Schriftsteller Rainald Goetz über sein Theaterstück „Jeff Koons“, den US-Skandalkünstler gleichen Namens und den Mut, über die kitschigen Aspekte des Lebens zu schreiben. In: Der Spiegel 1999, H. 50, S. 250-253, hier S. 250.

6 Pierre Bourdieu/Loïc J.D. Wacquant: Die Ziele der reflexiven Soziologie. Chicago-Seminar, Winter 1987. In: Pierre Bourdieu/Loïc J.D. Wacquant: Reflexive Anthropologie. Übersetzt von Hella Beister. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1996, S. 95-249, hier S. 127.

usw. – stehen die darin engagierten Akteure und Institutionen zu jedem Zeitpunkt in einer Beziehung gleichermaßen der Zeitgenossenschaft wie der Ungleichzeitigkeit. [...] Zeitgenossenschaft als Gegenwärtigkeit in derselben Gegenwart gibt es praktisch nur *in dem Kampf*, der die diskordanten Zeiten oder, besser, die durch Zeit und im Bezug zur Zeit getrennten Akteure und Institutionen *synchronisiert*: Die einen, jenseits der Gegenwart situiert, haben Zeitgenossen, die sie anerkennen und von denen sie anerkannt werden, nur unter den anderen avantgardistischen Produzenten und ein Publikum nur in der Zukunft; die anderen, Traditionalisten oder Konservative, (an)erkennen ihre Zeitgenossen nur in der Vergangenheit [...].

Die zeitliche Bewegung, die das Auftauchen einer Gruppe erzeugt, die in der Lage ist, Epoche zu machen, indem sie eine avancierte Position durchsetzt, schlägt sich nieder in einer Verschiebung der Struktur des Feldes der Gegenwart, das heißt der zeitlich hierarchisierten Positionen, die sich in einem gegebenen Feld als Gegensätze gegenüberstehen, wobei sich auf diese Weise jede der Positionen in der Zeithierarchie, die zugleich eine soziale Hierarchie ist, um einen Rang versetzt findet [...].

Auf dem Markt zu einem gegebenen Zeitpunkt einen neuen Produzenten, ein neues Produkt und ein neues Geschmackssystem durchzusetzen heißt, die Gesamtheit der unter dem Gesichtspunkt des Legitimitätsgrades hierarchisierten Produzenten, Produkte und Geschmackssysteme ein Stück weit in die Vergangenheit zu schieben.⁷

Der 1801 als Sohn eines Zuchthaus- und Leihbankverwalters in der fürstlichen Kleinresidenz Lippe-Detmold geborene Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), neben Georg Büchner der heute unbestritten wichtigste Wegbereiter des modernen Dramas im frühen 19. Jahrhundert, als Visionär des Medienzeitalters und luzider Geschichtskritiker aber in seiner Zeit eben auch lediglich einer der vielen Autoren, die „ein Publikum nur in der Zukunft“ (Bourdieu) haben sollten, bietet mit seinem ostentativ nach außen getragenen Antiklassizismus ein frühes Beispiel für die Positionierungskämpfe, die das sich herausbildende literarische Feld bestimmen und als solche überhaupt erst durch die Ausdifferenzierung des Literaturmarktes möglich wurden. Mit Grabbe, dem seine bürgerliche Existenz als Militärarchivar (Auditeur) nicht genügte und der hinausstrebe in die Welt des Theaters, dem er in seiner Zeit aber als unspielbar galt, richten die folgenden Ausführungen die Aufmerksamkeit auf den Vormärz als historisch gesehen relativ offene Phase der Modernisierung, die sich im Rückblick als „Suchbewegung

7 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst [Anm. 1], S. 256f.

des Experimentierens⁸ zwischen zwei relativ stabilen Literatursystemen darstellt: nämlich desjenigen der Goethezeit (das um 1830 relativ abrupt zusammenbricht) und dem des Realismus (in dem sich das System um 1850 restabilisiert).⁹ Die Klassifikationskämpfe, die nach Bourdieu das literarische Feld strukturieren, treten in dieser „Labor‘-Zeit“¹⁰, in der konträre Diskursformationen (Klassik, Romantik, Biedermeier, Vormärz) neben- und gegeneinander bestehen, besonders anschaulich zutage.

„Goethe hätte ein Herkules sein können“: Grabbe, Goethe und der Vormärz

Mit Verve hat Grabbe sich in den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts nicht allein an Goethe abgearbeitet, sondern gleich auch einen generellen Abgesang angestimmt auf die Illusionen des Idealismus. Nicht nur hat er immer wieder seine Biographie kontrastiv gegen diejenige des ‚großen‘ Weimaraners gestellt; er hat Goethe auch die Zeitgemäßheit abgesprochen, da ihm die Verbindung zum ‚Leben‘ gefehlt habe. An seinen Verleger Georg Ferdinand Kettembeil schreibt Grabbe wenige Wochen nach Goethes Tod: „Sir Goëthe konnte ja nicht zum Leben kommen, weil ihn das Leben auf den Händen trug.“¹¹ Dieses Urteil wiederholt er wenige Jahre später noch einmal gegenüber dem Verleger Carl Georg Schreiner: „Dieser adlig

8 Gustav Frank: Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung von ‚Literatur‘ im Vormärz. In: Journalliteratur im Vormärz. Hrsg. von Rainer Rosenberg u. Detlev Kopp. Bielefeld (Aisthesis) 1996, S. 15-47, hier S. 32.

9 Siehe auch Gustav Frank: Krise und Experiment. Komplexe Erzähltexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden (Deutscher Universitätsverlag) 1998.

10 Peter Stein: „Kunstperiode“ und „Vormärz“. Zum veränderten Verhältnis von Ästhetizität und Operativität am Beispiel Heinrich Heines. In: Vormärz und Klassik. Hrsg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke u. Michael Vogt. Bielefeld (Aisthesis) 1999, S. 49-62, hier S. 49.

11 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Alfred Bergmann. Emsdetten (Lechte) 1960-1973, 5. Band (1970): Briefe I. 1812-1832, S. 377 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 9.7.1832).

gewordene Kaufmannsbengel hat so ziemlich die Sprache, nie das Leben gekannt.“¹²

Mit der hier unterschwellig formulierten Unterstellung, der aus privilegierten Verhältnissen stammende Goethe hätte sich als Autor eingerichtet in einem lebensfernen Sonderbereich der Kunst („Goethe konnte ja nicht zum Leben kommen“), zieht Grabbe eine für die Distinktionsstrategien von Vormärzautoren nicht ungewöhnliche Demarkationslinie gegenüber den Vertretern und Anhängern der sogenannten Kunstperiode, auch wenn ihn dies nicht daran gehindert hat, Goethe am 26. Oktober 1827 eine Ausgabe seiner Dramen in der Hoffnung auf Anerkennung zuzuschicken (Goethe hat ihn nicht einmal einer Antwort gewürdigt). Allein im sarkastischen Ton unterscheidet sich Grabbes Kritik an Goethe, eigentlich an der auf Maß, Takt und Geschmack haltenden Klassik als solcher, dabei von derjenigen anderer Vormärzautoren.

Dem vormärzlichen Begriff von ‚Klassizität‘ kommt in den zeitgenössischen Auseinandersetzungen um ästhetische Verfahren, Schreibweisen und (verbunden damit) auch politische Positionen in erster Linie nicht der Charakter einer Epochensignatur im heutigen Verständnis von ‚Klassik‘ (zumal nicht in seiner Verengung auf eine ‚Weimarer Klassik‘)¹³ zu – Bedeutung entfaltet der Begriff ‚Klassizität‘ stattdessen vor allem erst einmal als Abgrenzungskategorie. Die Bedeutung einer Epochenbezeichnung gewinnt ‚Klassik‘ so auch erst nach 1830 im Rahmen des behaupteten Entwicklungsverlaufs der deutschen Nationalliteratur in der beginnenden Literaturgeschichtsschreibung. Georg Gottfried Gervinus darf in dieser Hinsicht als einer der entscheidenden Schrittmacher gelten, hat er doch im 5. Teil seiner einflussreichen *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835-1842)¹⁴ – wenn auch noch ohne explizite Benennung einer *Äpoche* ‚Klassik‘ – dem der „Romantische[n] Dichtung“ gewidmeten Schlussabschnitt seiner Darstellung ein umfangreiches Kapitel „Schiller und

12 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe [Anm. 11], 6. Band (1973): Briefe II: 1833-1836, S. 281 (Brief an Carl Georg Schreiner, erste Septemberhälfte 1835).

13 Norbert Otto Eke: Klassik im Vormärz. In: Politisch-soziale Ordnungsvorstellungen in der Deutschen Klassik. Hrsg. von Walter Pauly u. Klaus Ries. Baden-Baden (Nomos) 2018, S. 225-244. Ich greife im folgenden Abschnitt auf meine Ausführungen dort zurück.

14 Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Leipzig (Engelmann) 1835-1842.

Göthe“ vorangestellt. Vor Gervinus kennt bereits der Jungdeutsche Heinrich Laube in seiner 1839 erschienenen *Geschichte der deutschen Literatur* eine Phase der deutschen Literaturgeschichte, die er als „Uebergang zur Klassik“ bezeichnet und mit den Autoren „von Hagedorn bis Klopstock“ identifiziert¹⁵; das „Klassisch-Deutsche“ lässt er dann mit Lessing beginnen. Das Klassische bzw. ‚Klassizität‘ bestimmt sich für Laube dabei als das habitualisiert ‚Mustergültige‘:

Was ist klassisch? Wie vielerlei ist über das Wort hin und her geredet worden! Kurz und hoffentlich gut nehme man es für eine Bezeichnung von musterhaft. Eine Literatur, die auf Principien des Ausdrucks, der Form und des Inhalts beruht, auf Principien, die in sich eine fertige Ausbildung und in ihrem Zeitbereiche eine genügende Anerkennung finden, eine solche ist klassisch. Ursprünglich gehört der volle Begriff einer Poesie hinein. Nämlich: wo Sitte, Gedanke und Glaube eine zweifellose Einigung gefunden, wo die Sprache zur Vollkommenheit ausgebildet ist, wo sie und in ihr das Kunstwerk voll=gestrichenen Maaßes das höhere Leben eines Menschenbereiches ausdrückt. In solcher um und um reichenden Erfüllung, in solchem Aufgehen ineinander des Stoffs, der Menschenansicht und des Ausdrucks liegt die Klassizität.¹⁶

Laube präzisiert dies wenige Seiten später im Hinblick auf die Form („Streng in der schönen Kunst werden gültige Gesetze erzeugt, aus dieser Einigung und konsequenten Fortbildung heraus wird die That des Talentes zu einer allgemeinen Musterhaftigkeit.“¹⁷), um das Klassische damit von jüngeren Erscheinungen der Literatur, namentlich der Romantik, abzugrenzen:

Der nächste Ausdruck ist eine in den Hauptumrissen für normal angenommene Sprache. Jedes einzelne große Talent wird in seiner eigenen Gesetztheit begriffen und anerkannt. So entsteht eine romantische Klassik, die allerdings nicht vollendet ist, und deren einst geglaubte Summe erst das werden kann, was man im Vollen und Großen eine klassische Welt nennt.¹⁸

15 Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart (Hallberger'sche Verlagsbuchhandlung) 1839. Bd. 2, S. 3.

16 Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur* [Anm. 15], S. 55.

17 Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur* [Anm. 15], S. 57.

18 Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur* [Anm. 15], S. 57.

Die Bedeutung des ‚Klassischen‘ als Distinktionsmarker vormärzlicher Ästhetik deutet sich hier bereits an. Entschieden setzt so etwa wenige Jahre nach Laube und Gervinus Robert Prutz in seinen *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart* (1847) die seiner Ansicht nach *abgeschlossene* ‚klassische Epoche‘ der deutschen Literaturgeschichte gegen die zeitgenössische – entschieden *moderne* – Literatur der Gegenwart:

Was heißt nun eigentlich Literatur der Gegenwart? wo beginnt sie? wo ist die Grenze, welches sind die Kennzeichen, daß wir uns nicht mehr in der sogenannten klassischen, daß wir uns in einer neuen, modernen Epoche befinden? Jahreszahlen allein können hier nicht entscheiden; es kommt auf innere Merkmale an, es muß eine geistige Nothwendigkeit, ein Umschwung der gesammten Entwicklung sein, woran wir die neue, moderne Zeit von der alten, klassischen, die gährende, ringende, von der vollendeten, abgeschlossenen unterscheiden.¹⁹

In der Entgegensetzung ‚vollendet/modern‘ spricht sich die große Selbsterzählung der Zeit als eine des Bruchs mit dem ‚Alten‘, Vorangegangenen, und des Neuansetzens auf allen Ebenen (politisch, sozial, technologisch, literarisch, ästhetisch) aus. Die in diesem Zusammenhang wirksame Distinktionsrhetorik, wie sie sich in Prutz' Vorlesungen lediglich exemplarisch niederschlägt, ist Ausdruck eines mit teils harten Bandagen geführten Kampfs um Meinungsführerschaft und Aufmerksamkeit mit weitreichenden Positionierungs- und Definitionskämpfen auf allen Ebenen²⁰, d. h. zwischen einzelnen Autoren (auch Autorengruppen) und auch zwischen Autoren und Institutionen, wie sie vor dem Hintergrund des als krisenhaft empfundenen raschen Wechsels technischer, ökonomischer, politischer, sozialer, wissenschaftlicher und kultureller Transformationen im Vormärz nun in verschärfter Form zu beobachten sind.²¹

19 Robert Prutz: *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*. Leipzig (Gustav Mayer) 1847, S. 33.

20 Siehe zu diesen Positionskämpfen auch Wolfgang Bunzel, Peter Stein u. Florian Vaßen: ‚Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Dens. Bielefeld (Aisthesis) 2003, S. 9-46, hier S. 22f.

21 Symptomatisch für diese Positionskämpfe ist die Fehde der Jungdeutschen mit dem einflussreichen Redakteur (bis 1835) des „Berliner Conversationsblattes“

Die binäre Logik von ‚alt|neu‘, in deren Fluchtlinie die sich als fortschrittlich verstehenden Autoren und Autorinnen modern und zeitgemäß zu sein behaupteten, dabei die Vertreter der ‚marmornen‘ Klassizität, aber auch zeitgenössische Autorenkollegen als alt und verbraucht verwarfen, ist ein Ordnungsinstrument, mit dessen Hilfe sich das Feld kontingenter ästhetischer (und auch politischer) Bewegungen zu einem mehr oder weniger geschlossenen Erzählzusammenhang hatte strukturieren lassen. Letztlich wurde durch sie ‚Klassik‘ als literarische *Epoche* überhaupt „erst geschaffen“.²²

Die Abgrenzung gegenüber Konzepten einer ästhetischen Autonomie, wie sie Dichtung und Kunsttheorie von Klassik (und auch Romantik) im ausgehenden 18. Jahrhundert formuliert hatten, ist Teil dieser Auseinandersetzungen und Definitionskämpfe. In gegenläufiger Bewegung zur für die Aufklärung noch maßgeblichen Anbindung der ästhetischen Sphäre an die Diskurse von Erziehung, Moral, Religion, Politik etc. hatten Dichtung und Kunsttheorie von Klassik (und auch Romantik) im ausgehenden 18. Jahrhundert der Idee einer ästhetischen Autonomie zum Durchbruch verholfen, wie sie in den Schriften Karl Philipp Moritz' und Kants vorgedacht waren. Schön, so hatte Moritz 1788 in der Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* erklärt, sei ein Kunstwerk dann, wenn es nicht funktional im Sinne der aufklärerischen Wirkungsästhetik einem äußeren Zweck (also moral-didaktischen Zielsetzungen) diene, sondern den „Endzweck seines Daseyns in sich selber“²³ habe. Kant wiederum hatte dies in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) auf die einfache Formel gebracht, ein Kunstwerk bestimme sich als

Willibald Alexis, den sie exemplarisch als Repräsentanten der „ästhetelnden Schönthuererei“ und der „Kunstonanie des verflossenen Jahrhunderts“ (Karl Gutzkow: *Vom Berliner Journalismus*. In: *Forum der Journal-Literatur*. Eine antikritische Quartalsschrift 1 [1831], H. 2, S. 151-204, hier S. 180) mit Hohn und Spott überzogen. Weiterführend dazu Norbert Otto Eke: *Der Kritiker in der Kritik*. Willibald Alexis, das Junge Deutschland und Alexis' autobiographische Fragmente „Erinnerungen aus meinem Leben“. In: Willibald Alexis (1798-1871). Ein Autor des Vor- und Nachmärz. Hrsg. von Wolfgang Beutin u. Peter Stein. Bielefeld (Aisthesis) 2000, S. 55-80.

22 Zur Konstruktion der Epoche ‚Klassik‘ in der Opposition ‚alt|neu‘ siehe Jürgen Fohrmann: *Heines Marmor*. In: *Vormärz und Klassik*. Hrsg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke u. Michael Vogt. Bielefeld (Aisthesis) 1999, S. 63-80, hier S. 65.

23 Karl Philipp, Moritz: *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig (Schul-Buchhandlung) 1788, S. 13.

„Zweckmäßigkeit ohne Zweck“²⁴; es sei das, „was ohne Begriff allgemein“ gefalle, ohne einen moralischen Zweck in sich tragen zu müssen.²⁵ Goethes Vorstellung, dass „die Cultur durch Kunst ihren eignen Gang gehen“ müsse, „daß sie keiner andern subordinirt seyn“²⁶ könne, geht in eine vergleichbare Richtung. Schiller, an den Goethe dies am 12. August 1797 von Frankfurt aus schreibt, entwickelte seinerseits Herder gegenüber die Idee der strikten Abtrennung der Poesie von dem, was er „unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken“ nennt. Er wisse für „den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben“²⁷ richte.

Diese Konzepte der Selbstbefreiung der Kunst aus funktionalen Zusammenhängen wurden ab dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zunehmend mit sozialer Folgenlosigkeit identifiziert.²⁸ Begleitet von ästhetischen und medialen Formerweiterungen stellten Vormärzautoren dem strikten Autonomieprinzip, das die deutsche Klassik vertreten hatte, nicht allein die Forderung nach einem „Operativwerden“²⁹ der Literatur entgegen; sie suchten dieser Forderung auch durch die Zusammenführung von getrennt verlaufenden Diskursen (Wissenschaft, Philosophie, Politik, Literatur) in der Verschmelzung von Gattungen und Genres nachzukommen.

24 Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft. In: Kant's gesammelte Schriften, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. V, Erste Abtheilung: Werke, Bd. 5: Kritik der praktischen Vernunft. Kritik der Urtheilskraft. Berlin (Reimer) 1913, S. 165-544, hier S. 226.

25 Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft [Anm. 24], S. 219.

26 Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. von Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 37, Teil 1: Briefwechsel. Briefe an Schiller 1.4.1797-31.10.1798. Hrsg. von Norbert Oellers u. Frithjof Stock. Weimar (Hermann Böhlaus Nachfolger) 1981, S. 97 (Brief Goethes an Schiller vom 12.8.1797).

27 Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. von Lieselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Bd. 28: Briefwechsel. Schillers Briefe, 1.7.1795-31.10.1796. Hrsg. von Norbert Oellers. Weimar (Hermann Böhlaus Nachfolger) 1969, S. 98.

28 Zum prekären Charakter dieser Autonomie vgl. bereits Michael Müller (u. a.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972.

29 Zur Problematik der mit diesem Begriff verbundenen Konzepte vgl. Peter Stein: „Kunstperiode“ und „Vormärz“ [Anm. 10], S. 49-51.

Heinrich Heine hat mit seinen viel zitierten Bemerkungen über die „Endschaft der ‚goetheschen Kunstperiode‘“³⁰, geschrieben 1831 und dabei Klassik *und* Romantik umfassend, in diesem Sinn den Leitgedanken eines neuen Epochenverständnisses auf den Begriff gebracht, das seine Identität in der Hinwendung zu einer „Poesie des Lebens“, d. h. einer politischen und eben lebensbezogenen Kunst finden sollte. Was Heine mit dem von ihm verkündeten Ende der sogenannten „Kunstperiode“ (der Begriff selbst ist wohl eine Erfindung Friedrich Schlegels, zumindest verwendet er ihn lange vor Heine³¹) meinte, erschließt sich aus seinem Briefwechsel mit Karl August Varnhagen von Ense und dessen Frau Rahel. Heine beschreibt Goethe hier in einem Brief vom 28. Februar 1830 als großes „Zeitablenkungsgenie[,]“, das sich allein „letzter Zweck“ sein wolle. Die Zeit der von ihm verkörperten weltenfernen „Kunstbehaftigkeit“ aber sei nun unwiderruflich an ihr Ende gekommen: „Es ist noch immer meine fixe Idee“, so Heine, „daß mit der Endschaft der Kunstperiode auch das Goethenthum zu Ende geht“ (wobei mit „Goethenthum“ im Übrigen weniger Goethe selbst als vielmehr seine Epigonen gemeint gewesen waren³²); „nur unsre ästhetisierende, philosophierende Kunstsinnzeit war dem Aufkommen Goethes günstig; eine Zeit der Begeisterung und der That kann ihn nicht brauchen.“³³

Dabei zog Heine eine Traditionslinie von der Aufklärung – hier insbesondere von Lessing – über Herder, Schiller und Jean Paul bis zum

30 Heinrich Heine: Die romantische Schule. In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 8/1: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule. Text, bearbeitet von Manfred Windfuhr. Hamburg (Hoffman und Campe) 1979, S. 121-249, hier S. 125.

31 Vgl. Peter Stein: „Kunstperiode“ und „Vormärz“ [Anm. 10], S. 54.

32 Heinrich Heine: <Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel, 1828>. In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 10: Shakespeares Mädchen und Frauen und Kleinere literaturkritische Schriften, bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild. Hamburg (Hoffmann und Campe) 1993, S. 238-248, hier S. 248.

33 Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Bd. 20: Briefe 1815-1831, bearbeitet von Fritz H. Eisner. Berlin, Paris (Akademie Verlag) 1970, S. 389f. (Brief Heines an Karl August Varnhagen von Ense vom 28.2.1830).

Jungen Deutschland seiner Gegenwart. Diese ist in seiner Darstellung das Gegenstück insbesondere zu der von ihm als restaurativ, als aus der Zeit gefallen („Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters“³⁴) und quietistisch gebrandmarkten Romantik, der er pauschal unterstellte, sich nach dem Sturz Napoleons an die Restauration akkommodiert gehabt zu haben:

Die romantische Schule ging damals Hand in Hand mit dem Streben der Regierungen und der geheimen Gesellschaften, und Herr A. W. Schlegel konspirierte gegen Racine zu demselben Ziel, wie der Minister Stein gegen Napoleon konspirierte. Die Schule schwamm mit dem Strom der Zeit, nemlich mit dem Strom, der nach seiner Quelle zurückströmte. Als endlich der deutsche Patriotismus und die deutsche Nazionalität vollständig siegte, triumphierte auch definitiv die volkstümlich germanisch kristlich romantische Schule, die „neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst“.³⁵

Mit seiner kritischen Einstellung gegenüber der goethezeitlichen Literatur und insbesondere Goethes als Zeitablehnungsgenie stand Heine durchaus nicht alleine, auch wenn unter der Oberfläche literarische Tendenzen und ästhetische Prozesse der zurückliegenden „Kunstperiode“ weiterliefen und auch die neue Literatur keineswegs so homogen war, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. So erklärt der Jungdeutsche Ludolf Wienbarg 1834 in seinen *Aesthetischen Feldzügen* die Zeit der „Behaglichkeit“ für beendet, in der die „früheren Großen unserer Literatur“ in einer „von der Welt abgeschiedenen Sphäre“ gelebt hätten, „weich und warm gebettet in einer verzauberten idealen Welt, und sterblichen Göttern ähnlich auf die Leiden und Freuden der wirklichen Welt hinabschauend und sich vom Opferduft der Gefühle und Wünsche des Publikums ernährend“.³⁶ Die mit der Julirevolution eröffnete neue Phase der Geschichte habe dem Schriftsteller und dem Kritiker in einem zeitaktuellen Prozess der Annäherung des „Wirkliche[n]“ an das Ideelle³⁷ nun wieder einen Platz mitten im Leben zubemessen. Und Börne notierte am 20. Mai 1830 nach der Lektüre von Goethes und Schillers Briefwechsel in seinem Tagebuch zur selbstverschuldeten politischen

34 Heinrich Heine: Die romantische Schule [Anm. 30], S. 126.

35 Heinrich Heine: Die romantische Schule [Anm. 30], S. 141.

36 L[udolf] Wienbarg: Aesthetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet. Hamburg (Hoffmann und Campe) 1834, S. 298.

37 L[udolf] Wienbarg: Aesthetische Feldzüge [Anm. 36], S. 299.

Folgenlosigkeit der klassischen Literatur: „Goethe hätte ein Herkules sein können, sein Vaterland von großem Unrate zu befreien; aber er holte sich bloß die goldenen Äpfel der Hesperiden, die er für sich behielt, und dann setzte er sich zu den Füßen der Omphale und blieb da sitzen.“³⁸

Die neue Literatur, die Heine und anderen Autoren des Vormärz vor Augen stand, bestimmte sich wiederum über ihren Zeitbezug. ‚Jetztig‘ wollte sie sein, Stellung beziehen: zur zeitgenössischen Wirklichkeit, zur Politik, auch zur Ästhetik; sie wollte das zur Sprache bringen, ‚was an der Zeit ist‘ und das heißt: die Relikte des Alten abtragen, den Feudalismus bekämpfen und das Neue, die Zukunft, literarisch vorwegnehmen, die unter der hässlichen „Larve der alten Zeit“³⁹ heranwächst. Entsprechend bestimmt Ludolf Wienbarg in seinen *Aesthetischen Feldzügen* den Bruch zwischen Alt und Neu, zwischen ‚Altem Deutschland‘ und ‚Jungem Deutschland‘ im Hinblick auf das von beiden Richtungen poetisch austarierte Verhältnis von Kunst und Leben:

die Schriftstellerei ist kein Spiel schöner Geister, kein unschuldiges Ergötzen, keine leichte Beschäftigung der Phantasie mehr, sondern der Geist der Zeit, der unsichtbar über allen Köpfen waltet, ergreift des Schriftstellers Hand und schreibt im Buch des Lebens mit dem ehernen Griffel der Geschichte, die Dichter und ästhetischen Prosaisten stehen nicht mehr, wie vormals, allein im Dienst der Musen, sondern auch im Dienst des Vaterlandes, und allen mächtigen Zeitbestrebungen sind sie Verbündete. Ja, sie finden sich nicht selten im Streit mit jenem schönen Dienst, dem ihre Vorgänger huldigten, sie können die Natur nicht über die Kunst vergessen machen, sie können nicht immer so zart und ätherisch dahinschweben, die Wahrheit und Wirklichkeit hat sich ihnen zu gewaltig aufgedrungen, und mit dieser, das ist ihre Schicksalsaufgabe, mit dieser muß ihre Kraft so lange ringen, bis das Wirkliche nicht mehr das Gemeine, das dem Ideellen feindliche Entgegengesetzte ist. [...]

Die neue Prosa ist von der einen Seite vulgärer geworden, sie verräth ihren Ursprung aus, ihre Gemeinschaft mit dem Leben, von der andern Seite aber kühner, schärfer, neuer an Wendungen, sie verrät ihren kriegerischen Charakter, ihren Kampf mit der Wirklichkeit, besonders auch ihren Umgang mit der französischen Schwester, welcher sie außerordentlich viel zu verdanken hat.⁴⁰

38 Ludwig Börne: Aus meinem Tagebuche. In: Ludwig Börne. Sämtliche Schriften. Neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann. Bd. 2. Dreieich (Melzer) 1977, S. 763-845, hier S. 819.

39 L[udolf] Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge* [Anm. 36], S. 115.

40 L[udolf] Wienbarg: *Aesthetische Feldzüge* [Anm. 36], S. 298-300.

„Vulgairer“, das heißt: näher am Leben, als dies den Jungdeutschen der ‚reinen‘ Kunst möglich schien – und das zielt ab auf die Synthese von geistig-ästhetischer und politischer Emanzipation („Dienst der Musen“ – „Dienst des Vaterlandes“) als Ausdruck der ‚modernen‘ Kunst.

Diese Konstellation von Alt versus Neu, von Klassik (und Romantik) versus literarischer Zeitgenossenschaft gibt den Rahmen ab für Grabbes Polemik gegen den ‚lebensfernen‘ Goethe, die in seinen antiklassizistischen Formversuchen im Bereich von Drama und Theater auf einer höheren Ebene ganz unmittelbar dann Ausdruck gefunden hat.

Zur „verteufelt human[en]“ *Iphigenie* ein Gegenstück: *Herzog Theodor von Gothland* als Drama der Inhumanität

Bereits Grabbes dramatischer Erstling *Herzog Theodor von Gothland* ist ein kalkulierter Widerruf der klassischen Humanitätsutopie – ein Gegenstück zur „verteufelt human[en]“⁴¹ *Iphigenie* Goethes, in der sich nichts weniger als die Idee einer allgemeinen Humanisierung ausspricht, die v. a. Herder, Schiller und Humboldt im Rückgriff auf die Antike als Erziehungs- und *Bildungs*ideal der ganzheitlichen Selbstvervollkommnung des Subjekts bestimmt hatten. Grabbes *Gothland*, 1822 abgeschlossen, aber erst 1827 veröffentlicht, liest sich geradezu wie das rückwärtige Webmuster zu Goethes ‚gräcisirendem Schauspiel‘, welches das Bild eines glückenden Zivilisierungs- und Humanisierungsprozesses entfaltet, mit dem der mythologische Wiederholungszwang der Gewalt endet. Mitten in der politischen Windstille nach dem Wiener Kongress und der Gründung des Deutschen Bundes reißt der Student Grabbe mit dieser pseudohistorischen Tragödie nicht allein der Illusion einer Kultur der menschlichen Versöhnung die Maske des ‚schönen‘ Scheins vom Gesicht; zugleich damit verabschiedet er auch deren ästhetisches Äquivalent: die klassisch-idealistische Kunstdoktrin der Einheit von Moral, Wahrheit und Kunstschönem.

In der Tradition der elisabethanischen *tragedies of blood* entwirft Grabbe in *Herzog Theodor von Gothland* so ein Theater nicht endender Schrecken,

41 Friedrich Schiller: Schillers Werke. Nationalausgabe, hrsg. von Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Bd. 39, Teil 1: Briefwechsel. Briefe an Schiller 1.1.1801-31.12.1802. Text. Hrsg. von Stefan Ormanns. Weimar (Hermann Böhlhaus Nachfolger) 1988, S. 175 (Brief Goethes an Schiller vom 19.2.1802).

in dem allein der Hass regiert. In seinem Zentrum steht der ursprünglich als Sklave aus „Äthiopien“ verschleppte, nun als Heerführer und Oberpriester der ‚asiatischen‘ Finnen gegen das christlich-europäische Schweden Krieg führende ‚schwarze Mann‘ Berdoa, der mit dem Geschlecht der Gothlands die gehegte, d. h. durch Regeln (Recht und Gesetz) geordnete ‚schwedisch-europäische Welt in einen Taumel der Vernichtung reißt. Berdoa ist eine Figur absoluter Fremdheit; erbarmungslos rächt er seine Erniedrigung zum Sklaven (Nichtmenschen) an dem schwedischen Herzog Theodor von Gothland als dem „Größten / Der Europäer“⁴² und als solchem idealtypischen Repräsentanten der weißen ‚Herren‘-Rasse, die dem Afrikaner das Menschsein (im emphatischen Sinne der Aufklärung) abgesprochen und ihn zur Natur-Bestie erklärt hat. Dabei bricht mit Berdoa nicht etwa die besiegte Natur, das Chaotisch-Irrationale und Regellose *von außen* in die wohlgeordnete Welt der Vernunft, das ‚wilde‘ Afrika in den europäischen Ordnungskosmos ein, wo (nach eigener Einschätzung Gothlands) „schon der Mensch zum Menschen ist geworden“⁴³. Die Auflösung erfolgt vielmehr *von innen*: dramaturgisch angelegt als Freisetzung der sorgsam eingehegten ‚Tierheit‘ des Menschen. Berdoas Intrighandeln errichtet nicht die Herrschaft des fremden und fernstehenden Bösen in der Welt, sondern bringt lediglich die unter der Oberfläche der Kultur sorgsam versteckt gehaltene Gewalt- und Vernichtungsenergie der schwedisch-abendländischen Gesellschaft zur Implosion.

Das Schreckensszenario des *Gothland*-Dramas ist dramaturgisch noch eng an das in der Zeit populäre Schicksalsdrama angelehnt, lässt aber schon den Dramatiker der Geschichte Grabbe erkennen, der in Stücken wie *Marius und Sulla* (1827), *Napoleon oder die hundert Tage* (1831), *Hannibal* (1835) und *Die Hermannsschlacht* (1836) immer wieder aufs Neue in ganz eigentümlicher Weise Größe, Souveränität und Freiheit als Themen zur Diskussion stellt. Indem Grabbe der bestialiserten Welt anstatt des Wunschbildes vom *Menschen* und damit der Humanität das Zerrbild des *Unmenschen* entgegenhält, erweist er sich bereits hier als einer der Vor-Denker jener ‚schwarzen‘ Moderne, die der fehlgeleiteten bürgerlichen Aufklärung eine kalte Negativität als Gegenprinzip offerieren wird: das Böse, den Hass, das Irrationale. Überhaupt gehen Politik/Macht und (bürgerliche) Moral in der

42 Christian Dietrich Grabbe: Herzog Theodor von Gothland. Eine Tragödie in fünf Akten. In: Ders.: Werke und Briefe [Anm. 11], 1. Band (1960), S. 9-208, hier S. 20.

43 Christian Dietrich Grabbe: Herzog Theodor von Gothland [Anm. 42], S. 32.

Figurenkonzeption von Grabbes Geschichtsdramen keine ‚natürliche‘ Verbindung mehr ein. Selbstbestimmung, Autonomie und Freiheit realisieren sich in Grabbes Drama allein außerhalb der Grenzen der Moral; in den nach 1830 entstandenen Stücken nicht einmal mehr dort. Hatte das zurückliegende Jahrhundert der bürgerlichen Aufklärung Fortschritt noch *moralisch* begründet, Modernisierung als Moralisierung verstanden und Politik (als Vehikel eines von der Aufklärung des Verstandes geleiteten allgemeinen Humanisierungskonzeptes) damit zugleich unmittelbar an die Vorstellung sittlichen Handelns herangeführt, konstituieren Grabbes Helden historische ‚Größe‘ nun in einem von ethischen und moralischen ‚Zumutungen‘ freien Raum.

Die Amoralität der Grabbe'schen Helden ist genuiner Bestandteil seiner dramatischen Größenkonzeption: Sie folgt dem Gestus der Überschreitung (von Grenzen, Zwängen und Konventionen). Viele von Grabbes Figuren sind entsprechend überlebensgroß in ihrem Heroismus, in ihrer Amoralität, in ihrer Grausamkeit, in ihrer Bejahung des Todes.⁴⁴ Sie erfüllen damit gemessen an der von Grabbe beklagten Kleinheit der sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse der Restaurationszeit die Funktion eines Gegenentwurfs. D. h.: Heroische ‚Größe‘ ist im Drama Grabbes als Denkfigur wirkungsstrategisch ausgelegt als Einspruch gegen das Abgemattete, Banale und Ereignislose der Zeit.

Das lässt sich verdeutlichen an der Figurenkonstellation des zweiten Dramas, mit dem Grabbe unmittelbar auf Goethe reagiert, sich gleich aber auch noch an Mozarts „Dramma giocoso“ *Don Giovanni* und damit an einem Meisterwerk der Oper abgearbeitet hat. Die Rede ist von *Don Juan und Faust*, dem einzigen zu seinen Lebzeiten je aufgeführten Drama Grabbes (1829 in Detmold mit der Bühnenmusik Albert Lortzings, im selben Jahr noch in Koblenz und 1832 in Augsburg).

44 Vgl. weiterführend u. a. Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M. (Athenäum) 1973; Dietrich Busse: „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!“ Geschichte als Prozeß im Werk Christian Dietrich Grabbes. In: Grabbe Jahrbuch 5 (1986), S. 11-20.

„Wozu Mensch, wenn du nach Übermenschlichem nicht strebst?“⁴⁵:
Grabbes Größenphantasien – Amoralität und Größe

Don Juan und Faust ist ein Drama des Überdrusses und der Zerrissenheit, das keine humane gesellschaftliche Praxis kennt, und insofern ein Gegenstück zu Goethes *Faust* zumal, den Grabbe im Übrigen nicht sehr geschätzt hat. Zumindest schreibt er 1835 an den Verleger Carl Georg Schreiner – auch dies gehört zu den Zeugnissen seiner gewissermaßen großsprecherischen Distinktionsrhetorik: „Goethes Faust ist nichts als ein frankfurter liederlicher Junge, der sich einbildet, was zu seyn, aber nichts ist, und nur durch den Blick auf den Taunus seiner Phantasie Farbe, durch hübsche Verse und Reime seinen Trivialitäten Pfeffer und Salz gibt. Hätten Sr Excellenz *Viel* geruht, und nicht *Vielerei*, so wär’s besser um Sie.“⁴⁶

Kern des Dramas, das mit dem *Gelehrten* und dem *Verführer* die beiden großen Archetypen der europäischen Dichtung zusammenführt, ist der Konflikt zwischen zwei „Artisten der Übertreibung“⁴⁷ ohne Schuld, die gleichermaßen am Ende eines alle Register des Schau- und Spektakeltheaters ziehenden Dramas buchstäblich vom Teufel geholt werden. Im Mit- und Gegeneinander der beiden ‚Großen‘ hatte Grabbe die „Extreme der Menschheit“ gestalten wollen: den „Untergang der zu sinnlichen [und] den der zu übersinnlichen Natur des Menschen“, wie er in einer Selbstrezension des Stückes schrieb.⁴⁸ Mit Grabbes Don Juan- und Faust-Figuren zerfällt das Ideal des ganzheitlichen Menschen in zwei widerstrebende Segmente, die jeweils für sich untergehen. Solcherart entzaubert Grabbe die Utopie bürgerlicher Selbstverwirklichung.⁴⁹ Faust fällt mit seinem ungezügigten Drang zum

45 Christian Dietrich Grabbe: *Don Juan und Faust. Eine Tragödie in vier Akten.* In: Ders.: *Werke und Briefe* [Anm. 11], 1. Band (1960), S. 415-513, hier S. 485.

46 Christian Dietrich Grabbe: *Briefe II* [Anm. 12], S. 282 (Brief an Carl Georg Schreiner, 1. Septemberhälfte 1835).

47 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung in drei Bänden.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1968. Band 3, S. 1178.

48 Christian Dietrich Grabbe: *Briefe I* [Anm. 11], S. 261 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 16.1.1829).

49 Vgl. Olaf Kutzmutz: *Grabbe – Klassiker ex negativo.* Bielefeld (Aisthesis) 1995, S. 93: „Der emphatisch beschworenen Utopie bürgerlicher Selbstverwirklichung, für die Goethes *Faust* steht, entspricht bei Grabbes *Don Juan und Faust* fast synchron die Absage an dieses gesellschaftliche Wunschbild. Horton bezeichnet deshalb mit Recht *Don Juan und Faust* neben *Herzog Theodor von*

Höchsten dem Prinzip des Bösen *von innen*, Don Juan mit seiner absoluten Weltlust dem Prinzip des Bösen *von außen* zum Opfer. Beide allerdings sehen als Größenfiguren ihrem Untergang gelassen entgegen. Faust zieht sich so im Trotz vorzeitig aus der Welt zurück, die ihm keine Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner Träume eröffnet. Der Banalisierung seiner selbst zieht er die Selbstzerstörung vor, die als Absage an die von der Utopie verlassene Gegenwart zu verstehen ist. Don Juan wiederum pariert den Versuch des sterbenden Gouverneurs, ihn doch noch auf das in Gott inkarnierte Sittengesetz des moralisch Guten zu verpflichten, mit derselben gleichgültigen Gelassenheit, wie der ‚niederührte‘ Schlächter Arboga im *Gotthland* die Verkündung des über ihn verhängten Todesurteils⁵⁰ und zieht im Glauben, zumindest in der außerordentlichen Größe der Qual sein Größen-Ich bewahren zu können, bewusst die Hölle dem mittelmäßigen Erdenleben vor (die Begnadigung, die ihm offensteht, weist er zurück):

Was
 Ich *bin*, das *bleib* ich! Bin ich *Don Juan*,
 So bin ich nichts, werd ich ein *anderer*!
 Weit eher *Don Juan* im Abgrundsschwefel
 Als *Heiliger* im Paradieseslichte!⁵¹

Don Juan ist ‚groß‘, größer eigentlich noch als Faust. Prototyp der amorali-schen und widerständigen ‚Größen‘-Figuren Grabbes aber ist letztlich auch nicht dieser Don Juan, der noch dem ihn zur Hölle hinabziehenden Teufel

Gotthland und Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung als ‚Dramen der Desillusionierung‘, als ‚praktische Beispiele für den Zusammenbruch des Idealismus angesichts der Realität.‘

50 „DER GOUVERNEUR O meine Tochter! – / Nicht willst du den Trost / Mir geben, daß du von ihr abläßt? / DON JUAN Nimmer! / DER GOUVERNEUR So höre denn, was ich als halbe Leiche / Noch zu dir rede: durch die Todesnacht / Zuckt es wie Blitzstrahl – es lebt ein Gott – / DON JUAN Meint halben!“ (Christian Dietrich Grabbe: Don Juan und Faust [Anm. 45], S. 472.). Siehe dazu auch Christian Dietrich Grabbe: Herzog Theodor von Gotthland [Anm. 42], S. 205f.: „KÖNIG Niemals soll man von mir sagen, / Ich sei grausam gewesen – Euer Leben kann / Ich Euch nicht schenken, aber Eure Strafe / Kann ich zur Hälfte Euch erlassen / Zu *einigen Soldaten* Geht / Und schlägt den Kopf ihm ab! / ARBOGA Meintwegen! *Er wird abgeführt.*“

51 Christian Dietrich Grabbe: Don Juan und Faust [Anm. 45], S. 513.

mit den Worten trotz „Noch jetzt ruf ich, als letztes Wort auf Erden: ‚König und Ruhm, und Vaterland und Liebe!‘“⁵², sondern in erster Linie der bedenkenlos über Leichenberge hinweg seine politischen Ziele, nämlich die ‚Reinigung‘ der „Zeit von ihren Auswüchsen“⁵³, ansteuernde römische Feldherr Sulla in Grabbes Dramenfragment *Marius und Sulla*.

Sulla ist der Repräsentant einer autoritären, auf das Führerprinzip und die Verachtung der Massen zugeschnittenen Ordnungs-Utopie, zugleich aber auch eine Figur des Übergangs. Zwar hebt das Stück die für das Charakterprofil der Grabbe'schen Ausnahme-Helden konstitutive Amoralität tendenziell im geschichtlich Notwendigen auf; im zweckrationalen Handeln des herz- und mitleidlosen Machtpolitikers Sulla aber, der mit den Mitteln des Schreckens die Anarchie im Staate bekämpft, „um dann desto sicherer das Bessere wieder aufrichten zu können“⁵⁴, schärfen sich so bereits auch die Konturen der Trennung von Politik und Moral in ihrem modernen Zuschnitt. Dem von seinem Gegner Marius, dem Repräsentanten eines greisen Heroentums, entfesselten Bürgerkrieg tritt in Gestalt des „Schlaukopf[s]“⁵⁵ Sulla die regulierende Ordnungsmacht der zweckrationalen Vernunft entgegen, die den Teufel mit dem Beelzebub austreibt. Als einer von den schon von Gothland gerühmten „großen Ärzten / Der Menschheit“⁵⁶ ertränkt er den Aufstand seines Gegenspielers, des „alte[n] Weltbeherrscher[s]“⁵⁷ Marius, regelrecht im Blut: (regulierte) Gewalt exorziert (anarchische) Gewalt.⁵⁸

Der Titel *Marius und Sulla* legt auf den ersten Blick den Geschichtsprozess dabei auf eine Alternative hin fest. Zwei konträre Prinzipien scheinen in den titelgebenden Figuren enggeführt, von denen das eine dem anderen als dem vermeintlich moderneren unterliegen wird. Souverän in seiner

52 Christian Dietrich Grabbe: Don Juan und Faust [Anm. 45], S. 513.

53 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla. Eine Tragödie in fünf Akten. Zweite Fassung. Noch unvollendet. In: Ders.: Werke und Briefe [Anm. 11], 1. Band (1960), S. 339-409, hier S. 393.

54 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla [Anm. 53], S. 393.

55 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla [Anm. 53], S. 348.

56 Christian Dietrich Grabbe: Herzog Theodor von Gothland [Anm. 42], S. 110.

57 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla [Anm. 53], S. 343; Hervorhebung N. O. E.

58 Vgl. dazu Detlev Kopp: Chaos und Ordnung. Überlegungen zu Grabbes Dramenfragment „Marius und Sulla“. In: Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Hrsg. von Winfried Freund. München (Fink) 1986, S. 33-43, hier S. 38.

Befähigung zur rationalen Kalkulierung seiner Mittel, tritt Sulla einem von seinen Leidenschaften regierten Kontrahenten entgegen, an dessen Beispiel Grabbe die Verselbständigung der Gewalt, ihre Loslösung von den primären politischen und historischen Zielen exemplifiziert. Unter der Oberfläche dieses Konfliktschemas entfaltet das Drama aber das letzte Gefecht zweier Repräsentanten eines gleichermaßen ‚übermenschlichen‘, damit zugleich asozialen Heroentums, die sich wechselseitig liquidieren – im Falle Sullas, der am Ende seinen Gegenspieler verloren hat, mit verzögerter (Langzeit-) Wirkung – und einem neuen Pragmatismus das Feld räumen, der in der glanzlosen (unheroischen) Leere der Restaurationszeit als „Realpolitik“ auftritt. Die Titelkonjunktion („Marius *und* Sulla“) betont letztlich das Gemeinsame der Figuren. Beide agieren gleichsam von einem historischen Sockel herab: als Standbilder vergangener Größe – mit dem einen Unterschied allerdings, dass der Sockel, auf dem Marius steht, bereits zu Beginn des Dramas bröckelt. Während Sulla mit kühlem Kopf das ihm „Mögliche“ tut – und erreicht –, zeigt das Monument des siebenmaligen Konsuls Marius Risse schon, bevor er selbst sich den Untergang bereitet. Immerhin führt Grabbe den „alte[n] Riese[n]“⁵⁹ gleich zu Beginn seines Dramas in Abhängigkeit von ihm als Person nicht mehr zugänglichen historischen Faktoren vor.⁶⁰ Sulla wiederum hat am von Grabbe nur noch skizzierten Ende als „Diktator Perpetuus“ eine unumschränkte Machtposition erreicht; er ist „*der Herr der Welt*“⁶¹ – und tritt ab. In dem Moment, in dem er den Gipfel der Macht erklommen hat, verliert er die Möglichkeit der Spiegelung im anderen.

Mit Sullas souveräner Selbstabdankung deutet sich an, was in Grabbes späteren Werken explizit zum Gegenstand wird: die Erkenntnis der Ir-Realität des Heroischen in der ‚bleiernen Zeit‘ der auf den Wiener Kongress folgenden Restauration. Die nach der Juli-Revolution entstandenen Dramen Grabbes führen das Konzept des ‚großen Ichs‘ so an sein Ende. Hannibal, der Held des gleichnamigen Dramas, scheitert mit seinen hochfliegenden Plänen am mangelnden politischen Weitblick und dem kleinlichen Egoismus, dem ‚Krämergeist‘, der karthagischen Führungsschicht, die dem autoritären modernen Ordnungsstaat Roms nichts mehr entgegenzusetzen hat. Und der verbannte Napoleon, der von Elba aus noch einmal zur Eroberung von Macht und Glanz aufbricht, darf in *Napoleon oder die hundert Tage* zwar

59 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla [Anm. 53], S. 353.

60 Olaf Kutzmutz: Grabbe – Klassiker ex negativo [Anm. 49], S. 71.

61 Christian Dietrich Grabbe: Marius und Sulla [Anm. 53], S. 408.

noch einmal den Anspruch absoluter Selbstbestimmung verkünden („Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf“⁶²), als Spielfigur seines Geschichtsdramas aber ist der auf dem Schlachtfeld von Belle Alliance endgültig besiegte Imperator lediglich noch das Objekt einer zwiespältigen Erinnerung an das alte Größenkonzept.

„das jetzige Theater taugt nichts, – meines sey die Welt“⁶³:
Grabbe – Strategie des Literaturmarkts

Das Wissen um den porösen Charakter der ‚Größe‘ wie der Moral als Schutzhüllen gegen die Kontingenz: Das ist es, was Grabbes Dramen mitlaufen lassen, wenn sie ihre Helden auf der Bühne der Geschichte ihre Pirouetten drehen lassen. Das ist Antiklassizismus gleichsam auf der inhaltlichen Ebene, der formale Konsequenzen in der Maßlosigkeit einer Dramaturgie nach sich zieht, die das Theater – am nachdrücklichsten wohl in *Napoleon oder die hundert Tage* – im Dienst des Realismus zum akustischen und optischen Schlachtfeld, zum sinnlichen Erfahrungsraum der Polyphonie der Welt zu verwandeln trachtet. Grabbe reagiert mit diesen antiklassischen *Formversuchen* dabei ganz unmittelbar auf den desolaten Zustand des Theaters im Vormärz, der verschleiert wird durch die immer wieder in der zeitgenössischen Literatur begegnende Hochschätzung der Bühne als „Aggregat des gesellschaftlichen Lebens“⁶⁴, wie sie exemplarisch in der Einleitung des 1839 erschienenen *Allgemeinen Theaterlexikons* von Blum, Herloßsohn und Marggraff formuliert ist.

Die allerdings ebenso häufig begegnenden Klagen über das desolote Erscheinungsbild des Theaters auf allen Ebenen – Schauspielkunst, Zuschauerkunst, Regie, Text – vermitteln ein etwas anderes Bild. Robert Prutz’

62 Christian Dietrich Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage*. Ein Drama in fünf Aufzügen. In: Ders.: *Werke und Briefe* [Anm. 11], 2. Band (1963), S. 315-459, hier S. 390.

63 Christian Dietrich Grabbe: *Briefe I* [Anm. 11], S. 309 (Brief an Georg Ferdinand Kettebeil vom 4.8.1830).

64 *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands. Hrsg. von R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn u. H[ermann] Marggraff. Bd. 1. Altenburg, Leipzig (Expedition des Theater-Lexikons) 1839., S. IX.

Überzeugung, dass kein „anderer Zweig weder der Literatur noch der Kunst [...] so unmittelbar in die Öffentlichkeit des praktischen Lebens“ eintrete, kein anderer „sich dem Publikum so handgreiflich Aug’ in Auge“ stelle, „wie dies, durch Vermittlung des Theaters, mit der dramatischen Literatur der Fall“⁶⁵ sei, steht so etwa die Klage Ludwig Börnes entgegen, die Deutschen hätten kein Theater und könnten aufgrund der politischen Verhältnisse auch keines haben, was zwar den „niederen Stand der deutschen Schauspielkunst“ erklären möge, diesen allerdings nicht entschuldigen könne.⁶⁶ Börnes Kritik stellt nicht nur die von Prutz in seinen *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters* (1847) so emphatisch vorgetragene Einschätzung über die Bedeutung der dramatischen Literatur infrage; sie widerruft geradezu auch den von Heinrich Theodor Rötischer 1843, immerhin in Rottecks/Welckers „Staats-Lexikon“, behaupteten Stellenwert des Theaters als „großer Factor in dem Welt- und Völkerleben“, als eines „mächtige[n] Element[s] für die Cultur der Massen und in seiner höchsten Bedeutung [...] großes sittliches Institut, das je weiter die Menschheit in der Theilnahme an den Interessen der Zeit fortschreitet, je mehr sie sich zum Antheil an dem öffentlichen Leben steigert, je mehr der Mensch in seinem Wirken, Handeln und Leiden das höchste Object des Menschen wird, auch um so mächtiger und belebender in den ganzen Kreis der Bildung eingreifen muß.“⁶⁷

Das vernichtende Urteil Börnes über die Theaterverhältnisse seiner Zeit zielte in erster Linie dabei auf das Schauspiel, das sich im Vormärz in einem unverkennbaren Konkurrenzverhältnis mit der beim Publikum ungleich populäreren Oper befand. Kommerzielle Erwartungen, mit denen insbesondere die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl als (in der Regel) Aktiengesellschaften gegründeten städtischen Theater zu kämpfen hatten, und politische Reglementierung (Zensur) lähmten überdies das Sprech-Theater, was dazu führte, dass von den Bühnen ungeachtet ihrer

65 R[obert] E[duard] Prutz: *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*, Berlin (Duncker und Humblot) 1847, S. 9f.

66 Ludwig Börne: *Dramaturgische Blätter*. Vorrede. In: *Sämtliche Schriften*. Neu bearbeitet und hrsg. von Inge u. Peter Rippmann. Bd. 1. Dreieich (Melzer) 1977, S. 205-218, hier S. 216.

67 H[einrich] Th[eodor] Rötischer: *Theater und dramatische Poesie in ihrem Verhältnisse zum Staate*. In: *Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands* hrsg. von Carl von Rotteck und Carl Welcker. Bd. 15. Altona (Johann Friedrich Hammerich) 1843, S. 388-408, hier S. 395.

kulturellen Hochwertung kaum innovative ästhetische Impulse ausgingen, das Theater vielmehr weithin Unterhaltungsbedürfnisse seines Publikums zu befriedigen suchte und sich dementsprechend auf Zerstreutes und vor allem auf die verschiedenen Ausprägungen des bürgerlichen Lachtheaters (Volksstück, Komödie, Posse, Schwank) sowie auf die Aufführung von Familiendramen und Rührstücken konzentrierte.⁶⁸ Auf der Rückseite der Professionalisierung des Theaterbetriebs, die sich im Gefolge der National-, Hof- und Privattheatergründungen im 18. Jahrhundert eingestellt hatte, machen sich im beginnenden 19. Jahrhundert allenthalben und auf allen Ebenen (Drama und Darstellungskunst) so Tendenzen zur Trivialisierung und Kommerzialisierung bemerkbar, was noch einmal dadurch verstärkt wurde, dass für Inszenierungen in der Regel nur wenige Probenstage zur Verfügung standen, eine intensivere Auseinandersetzung mit den Spielvorlagen und eine gründliche Vorbereitung der Aufführungen damit so gut wie nicht möglich war.

Das ist die Situation, in die Grabbe mit seinen Vorstellungen über ein neues Theater regelrecht *hereinbricht* und mit denen er letztlich auch *einbricht*. Grabbe war sich dabei sehr wohl bewusst, dass seine Dramaturgie die Theater überfordern musste, glaubte aber auch an die Entwicklungsfähigkeit der Darstellungs- und Darbietungstechniken. Zugleich behauptete er die innere Bühne der Imagination als zentralen Bühnenraum. An den Kritiker Wolfgang Menzel schreibt er am 15. Januar 1831:

Sie wünschen mich populärer. Mit Recht. – Aber theatralischer? der Manier des jetzigen Theaters entgegenkommender? – Ich glaube, unser Theater muß dem Poeten mehr entgegenkommen. Das thut es aber weder durch Eröffnung pecuniären Gewinnstes, noch durch Darbietung tüchtiger Künstler. Wäre an das Schauspiel das gewendet, was in der letzten Syrupszeit an die Oper verschwendet ist, es ließe sich sogar ein Gothland aufführbar machen. Übrigens ist auch (natürlich nach meiner Einzelmeinung) das Drama nicht an die Bretter gebunden – der geniale Schauspieler wirkt durch etwas ganz Anderes [...]

68 Vgl. Bernd Kortländer: „... was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht“. Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema. In: Theaterverhältnisse im Vormärz. Hrsg. von Maria Porrmann u. Florian Vaßen. Bielefeld (Aisthesis) 2002, S. 197-211, hier S. 199f.

als der Dichter, und das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers.⁶⁹

Im zweiten Abschnitt seiner Abhandlung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* bestimmt Nietzsche den Ruhm als den „Glaube[n] an die Zusammengehörigkeit und Continuität des Grossen aller Zeiten“; er sei „Protest gegen den Wechsel der Geschlechter und die Vergänglichkeit.“⁷⁰ In diesem Sinne verfolgte Grabbe in der festen Überzeugung künftigen Erfolgs – „kommt tempus, kommt Grabbe“, so der Autor Ende April 1823 an den Freund Ludwig Gustorf⁷¹ – die Absicht, seinen Autornamen in das Gedächtnis einzuschreiben, den ‚ewigen‘ Namen hervorzubringen (und dieses symbolische Kapital möglichst schon zu Lebzeiten in ökonomisches umzumünzen). Dass Grabbe sich gleichzeitig antibürgerlich und antisozial gebärdete und doch die Anerkennung der bürgerlichen Gesellschaft geradezu ersehnte, ist insofern auch kein Widerspruch, markiert vielmehr die zwei Seiten ein und derselben Strategie der Selbstpositionierung im literarischen Feld.

Im Hinblick auf die Durchsetzung seiner Ziele setzte er auf den „großen Eclat“⁷², auf das Nicht-Konforme, Regelwidrige, Anarchische, auf das Wilde als Form der Überbietung zur Hebung der Ressource ‚Aufmerksamkeit‘. „Contraste“, so begründet er am 1. Juni 1827 seinem Freund und Verleger Georg Ferdinand Kettembeil gegenüber entsprechend die von ihm gewünschte Anordnung seiner Dramen in den dann im Oktober 1827 erscheinenden *Dramatischen Dichtungen*, „wirken auf dumme Leute am ersten, die Kinder malen Schwarz neben Weiß, – nun sind die meisten Menschen dumm, also pp. Fehlt auch alles, *imponiren* müssen wir.“⁷³

69 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 318 (Brief an Wolfgang Menzel vom 15.1.1831).

70 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 1. Band. München (DTV) 1980, S. 260.

71 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 79 (Brief an Ludwig Gustorf, Ende April 1823).

72 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 169 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 12.7.1827).

73 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 158 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 1.6.1827).

Der Aplomb von Grabbes Abfertigung nicht allein Goethes, sondern gleich auch der Mehrzahl seiner zeitgenössischen Autorenkollegen lässt sich im Horizont dieses Kalküls lesen als Ausdruck berechnender Selbstpositionierungsbemühungen in einer Zeit des Nebeneinanders „rivalisierende[r] Diskursformationen“⁷⁴. Ich verweise hier lediglich exemplarisch auf seine Geringschätzung u. a. Karl Gutzkows („Gutzkow und das junge Deutschland sind in Verachtung gerathen, werden sich auch nicht herausretten, weil sie kein Talent haben. Sie wollten mich auch fangen. Ich hütete mich, doch diese Wally ist ganz ohne Bedeutung“⁷⁵), Rahel Varnhagens („Nein ich kann dem Rachel-Vieh nicht durch drei Bände nachlaufen. Sie liegen beian. Ich mag keine Disteln und bin kein Esel.“⁷⁶), Ludwig Börnes („Börnes Briefe kenne ich nicht. Er ist ein Narr, der sich nicht genug anerkannt glaubt, und Onanie ist ein schlechter Trost.“⁷⁷) und insbesondere Heines (das antisemitische Ressentiment in diesem Fall ist nicht untypisch für Grabbes Rasereien): „Heine ist ein magrer, kleiner, häßlicher Jude, der *nie* Weiber genossen hat, sich deshalb alles einbildet. Sein Schmerz, so unnatürlich er ist, mag wirklich seyn. Poesien sind seine Gedichte aber nicht. Abwichserei. Eine tüchtige Hure schmisse ihn aus dem Fenster.“⁷⁸

Nur derjenige fällt auf, der sich absetzt vom Gewöhnlichen – das ist die Einsicht, die Grabbes Strategie des ‚Imponierens‘ angesichts eines unübersichtlich gewordenen Literaturmarkts („Die Litteratur ist ein Meer geworden, in dem man Golfströme nicht mehr sieht.“⁷⁹) antreibt. In einem Brief an seinen Verleger Kettembeil liest sich dies als Credo des anderen:

Wie! Tausend Teufel! Ich speie in die sogenannte Poesie! Ich halte das Herz für eine in das unrechte Loch gelaufene Billard-Kugel! Ich bin, wenn ich eitel

74 Wolfgang Bunzel, Peter Stein u. Florian Vaßen: ‚Romantik‘ und ‚Vormärz‘ als rivalisierende Diskursformationen [Anm. 20].

75 Christian Dietrich Grabbe: Briefe II [Anm. 12], S. 340f. (Brief an Moritz Leopold Petri vom 21.6.1836).

76 Christian Dietrich Grabbe: Briefe II [Anm. 12], S. 247 (Brief an Carl Georg Schreiner vom 11.6.1835).

77 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 364 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 28.12.1831).

78 Christian Dietrich Grabbe: Briefe II [Anm. 12], S. 272 (Brief an Carl Georg Schreiner, zweite Julihälfte 1835).

79 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 309 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 4.8.1830).

bin, eher auf alles andere eitel als auf meine früheren Poesie-Producte, – ich fühle, sie jetzt weit überflügeln zu können, aber, bei meinem Mephisto, sollte ich mich irren, oder haben meine Dir überschickten Dramen nicht mehr Kern, Feuer pp als die Eseleien der sämtlichen heurigen Dramatiker? Diese letzteren Herrn sind fein, oft regelrecht (wie die Ignoranten nach Maaßgabe ihrer Kritik meinen) – aber das *auch* zu werden, ist mir jetzt wahre *Kleinigkeit*, – machen die Herren nur erst Bilder, Gedanken, Pläne, Entwürfe, verschiedene Charactere, wie ich sie vor 5 Jahren machte.⁸⁰

Geradezu generalstabsmäßig plant Grabbe die Einführung des Markenzeichens ‚Grabbe‘, das er mit den Attributen des Genialischen, Exzentrischen, bisweilen Absonderlichen – „*Selbstschmeichelei[en] pro necessitatis*“⁸¹ – ausstattet. Berechnend spielt Grabbe auf der Klaviatur der Öffentlichkeit, mobilisiert den feuilletonistischen Distributionsapparat, dem er mit einer (stilisierten) Biographie ‚von unten‘ einen zumindest Aufmerksamkeit versprechenden Gegenentwurf zum Typus der hehren Dichterbiographie (oder was er davon hielt) vom Schläge Goethes anbietet. Ganz beiläufig lässt er so nicht nur in Briefen an seinen Verleger das bizarre Bild des unter Mördern aufgewachsenen Kindes anklingen („ich leitete als Kind an einem wollenen Faden einen Mörder, der begnadigt, 70 Jahre alt, und mein täglicher Gesellschafter war“⁸²); er erteilt Kettembeil ausdrücklich auch eine Art Generallizenz zur Ausmalung des Markt-Produkts ‚Grabbe‘ (Fälschungen eingeschlossen⁸³):

80 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 309 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 1.6.1817).

81 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 174 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 3.8.1827).

82 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 164 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 25.6.1827).

83 Vgl. dazu etwa den Schluss des Briefs an den Verleger Kettembeil vom 13.1.1828 (Grabbe erwägt hier unter anderem die Inszenierung eines werbewirksamen Skandals): „Soll ich dem Börne um ihn zu reizen einen Brief schreiben? Es wird mir aber schwer werden. Bei Katholiken gib mich nur für bekehrt und katholisch aus, und bei Juden meinerwegen für einen Juden, – was frag’ ich nach der Chaussee, wenn ich nur die Stadt erreiche.“ (Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 204f. (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 13. [recte: vom 12.] 1.1827).

Etwas kennst Du von den Verhältnissen, die auf mich eingewirkt; ganz kann ich sie Niemanden, oder Dir höchstens mündlich einmal vertrauen; Sohn ziemlich geringer Eltern (jetzt statt ? – Zuchtmeister, Zuchthausverwalter), mitten in Gefängnißscenen als Kind erwachsen, sodann selbstständig und ohne Controlle die Schule besuchend, in den höchsten Ständen Zuneigung findend, früher bloß Wissenschaft liebend, besonders Diplomantik und zu diesem Fache bestimmt, – dann – dann – in innere und äußere Abgründe, die ich stets bestmöglich verstecken mußte und muß, – Haß auf die detmoldischen kleinlichen Umgebungen a priori und doch jedem schmeichelnd, – Leipzig, Berlin, – durch Tiecks Ruf in Dresden, – vor Kunstgeschwätzen und – daraus fortgegangen, – nun in ein vielfaches Geschäftsleben als Jurist geworfen, – braue daraus pp, was Du magst.⁸⁴

Zu der solcherart vorbereiteten Positionierung im Literaturmarkt gehört auch die Serie der von Grabbe konzipierten Selbstrezensionen, kleinen Meisterwerken der Camouflage, die er über seinen Verleger lancieren ließ. In ihnen präsentiert Grabbe sich als auf schmalen Grat wandelndes ‚tolles‘ Genie⁸⁵ und – dabei innerlich selbst zerrissenen – alles niederreißenden (Geistes-)Titan.⁸⁶ „Narren“, so Grabbe 1832 in zu diesem Zeitpunkt schon bitterem Zynismus an den Verleger Kettembeil, „müssen als Narren behandelt werden. Und solange das Gepack so dumm ist, muß man mit ihm heulen, bis man ihm bequem in den Nacken schlagen kann. Darum könntest Du wohl etwas einsetzen, um in dieser schurkenvollen Welt durch bestellte Recensionen etwas für Dich und mich aller Orts zu thun.“⁸⁷

In der Verachtung für das „Gepack“ deutet sich zugleich mit der für Grabbe typischen Selbstüberhebung ein Stück weit bereits auch die Lebenstragik des ‚Strategen‘ Grabbe an, dem die Selbststilisierung (und auch Selbstinszenierung) als ‚tolles‘ Genie im Laufe der wenigen Jahre bis zu seinem frühen Tod zur zweiten Identität wurde, aus der es für ihn keinen Rückweg mehr gab in

84 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 190 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 2.12.1827).

85 Vgl. Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 261-264 und S. 275-278 (Briefe an Georg Ferdinand Kettembeil mit Rezensionentwürfen vom 16.1. und vom 3.6.1829). Vgl. dazu ebd., S. 193-196 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 28.12.1827).

86 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 159 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 1.6.1827).

87 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 376 (Brief an Georg Ferdinand Kettembeil vom 9.7.1832).

die Rolle des ruhigen, abgeklärten Dramatikers, die er für sich als Zielpunkt allen Renommierens und Imponierens anstrebte.⁸⁸ Einmal etabliert, Grabbe selbst deutet dieses Ziel seines Ringens um die Ressource ‚Aufmerksamkeit‘ an, wäre es auch für ihn an der Zeit gewesen, zur Regelkonformität zurückzukehren: „ich will ewig verflucht seyn (möchte ich ausrufen), wenn ich eher etwas drucken lasse als bis ich durch den Druck des früheren Zeuges so weit gekommen bin, daß man mir entgegen kommt. Toll will ich eintreten und vernünftig enden.“⁸⁹

Dieser Plan ging gründlich schief. Am Ende seines nur kurzen Lebens war Grabbe in allem und mit allem gescheitert: privat, ökonomisch, künstlerisch. Der bisweilen überspannte Militärrichter Christian Dietrich Grabbe wurde zu ‚Grabbe‘, dem bereits in den zwanziger Jahren fix und fertig kreierten Infant terrible der bürgerlichen Gesellschaft, dessen Exzentritäten einerseits werkgeschichtlich den Blick verstellten auf seine Dramen, sie andererseits aber auch ‚interessant‘ hielten und vor dem Vergessen bewahrten. Bis das 20. Jahrhundert in ihm den Pionier einer modernen Dramatik zu schätzen lernte, war was dem zu Lebzeiten erfolglosen Dramatiker den ersehnten (Nach-)Ruhm sicherte, nämlich zunächst nichts anderes als der aus einem Geflecht immer wieder kolportierter Anekdoten und ‚Bizarrerien‘ gespeiste Mythos des in seiner Zeit unbehausten Genies, dem Heine mit seiner Charakterisierung Grabbes als eines „betrunkenen Shakespear[s]“⁹⁰ das vielleicht folgenreichste Stichwort geliefert hat. Den Bemühungen des verdienstvollen Grabbe-Forschers Alfred Bergmanns zum Trotz, Licht in das Dunkel der Quellen zu bringen⁹¹, sind die Grenzen seitdem fließend geblieben zwischen dem Mythos ‚Grabbe‘ und der Person der Zeitgeschichte.

88 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 273 (Brief an Georg Ferdinand Kettebeil vom 13.5.1829). Vgl. dazu u. a. seine Selbstrezension zum *Barbarossa*-Drama im Brief an Kettebeil vom 3.6.1829 (ebd., S. 275).

89 Christian Dietrich Grabbe: Briefe I [Anm. 11], S. 160 (Brief an Georg Ferdinand Kettebeil vom 1.6.1827).

90 Heinrich Heine: *Lutezia*. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. In: Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. von Manfred Windfuhr. Bd. 13/1: *Lutezia* 1. Text. Apparat 1.-10. Artikel, bearbeitet von Volkmar Hansen. Hamburg (Hoffmann und Campe) 1988, S. 316.

91 Vgl. dazu Alfred Bergmann: *Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes*. Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin (Ebering) 1933.

Grabbe selbst war zuletzt nur noch die Hoffnung auf den Krieg geblieben: als ‚erfülltem‘ Augenblick der Befreiung aus der Misere einer bloß stehenden Zeit und als Erlösung aus der Trostlosigkeit seiner wirtschaftlich, zugleich auch familiär desaströsen Lebenssituation, die sein künstlerisches Scheitern komplettierte. Da aber auch der ausblieb, blieb ihm nur eines als Hoffnung: das Theater (der Zukunft). Eines seiner letzten Billets lautet lapidar: „Gäb’s nur Krieg, gesund wär’ ich! – doch nun muß man ihn machen in Tragödien.“⁹²

92 Christian Dietrich Grabbe: Briefe II [Anm. 12], S. 355 (Billet an Carl Georg Schreiner, undatiert).