

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik 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 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

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 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



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

Olaf Briese (Berlin)

Sturm-und-Drang? Schauerromantik? Sozialdrama?

Sigismund Wieses „Die Bettler“ (1837) und die Sphären
des Hässlichen

Lebensspuren

Grabbe, Büchner oder Heiner Müller: Ja, ja, ich bin nackt von Mutterleibe gekommen, nackt werd' ich wieder dahin fahren. – Der Mensch wird zum Unglück geboren, wie die Vögel zu fliegen – Der Teufel reitet durch die Luft und schneid't den Bettlern Grimassen – Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf's Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zutheilen – Wenn Keiner hehlte, welch ein Fluch ihm im Blute rast; wenn Schein und Heuchelei ganz von der Welt verschwänden: gleich würd' es um sie gethan sein, und ersticken müßte dieses wüste Unthier Lust, in ekel Fäulniß der ganze Erdenbau verwesen, die alte Urnacht wäre wieder da! – So wünscht' ich, die Sündfluth käme daher, und Alles stickte in dem Cloack! – Wir bettelten uns in Särge und speisten mit den Würmern – Verachtung dem Gesetz! das uns Unglückliche nicht berücksichtigt? Wir leiden Gewalt, da uns das Gesetz in den Bezirken seiner Wirksamkeit nicht zu placiren weiß, da es uns sich gegenüberstellt und an die Willkür und Barmherzigkeit der Menschen verweist, die tyrannisch sind, launisch und felsenhart. Gewalt um Gewalt! Schützt uns kein Gesetz, müssen wir uns selbst Gesetz sein und das wollen wir auch!

Diese Kurzauszüge stammen aus Sigismund Wieses Einakter *Die Bettler*. Er ist ein ‚Vergessener‘, aber einige Lebenswege lassen sich rekonstruieren. Die ausführlichste Information erhält man wohl aus einem Lexikonbeitrag in Herrmann Wageners *Staats- und Gesellschafts-Lexikon* aus dem Jahr 1866: Geboren 1800 in Kulm als Sohn eines Postmeisters, besuchte er das Joachimthalsche Gymnasium in Berlin, studierte dann an der Berliner Universität Natur- und Bergbauwissenschaften. Er arbeitete kurzzeitig im Hüttenwesen (Verwaltung), dann als freier Schriftsteller in Döberitz und Fahrland bei Potsdam; er starb während einer Besuchsreise in Genthin am 1. April 1864. Sein Nachlass sei an seinen Neffen Sigismund Wiese in Berlin

übergegangen und verloren.¹ Ein Nachruf aus den *Blättern für literarische Unterhaltung* hatte zwei Jahre zuvor weitere Informationen gegeben, hatte u. a. als Geburtsdatum den 27. Dezember 1800 benannt und erwähnt, dass es Wiese gelungen war, Ludwig Tieck zum Gönner zu gewinnen, er jedoch nie Erfolg errungen hatte: „Das Publikum beachtete ihn nicht, die Kritik schwieg meist über ihn.“² Ein neuerer, sehr kurz gehaltener Eintrag im „Kosch“ erwähnt als Nachlassort die „Staatsbibliothek zu Berlin“. Aber es finden sich dort lediglich einige Briefe an Tieck, die bereits 1864 veröffentlicht worden sind, sowie ein unveröffentlichtes Schreiben an Alexander v. Humboldt aus dem Jahr 1857. Darin erwähnt Wiese seine missliche finanzielle Lage und dass einst Kultusminister Eichhorn und Tieck für ihn beim König um eine lebenslange Pension von 300 Talern jährlich nachgesucht hätten. Nun bitte er Humboldt, sich nochmals für ihn zu verwenden.³

Recherchiert man weiter, stößt man auf das Bild eines Außenseiters, eines Sonderlings: „Es war ein Mann mit früh ergrautem Haar, eckig, scheu, sonderbar in Erscheinung und Wesen; schwerfällig und jäh in Rede und Ansicht. [...] Auf dem Lande bei Potsdam, in Magdeburg, zuletzt in Genthin lebte er in tiefer Einsamkeit, ein Prophet und eine Stimme in der Wüste, deren Niemand achtete.“⁴ Als Sonderling hat sich Wiese offenbar auch selbst angesehen und literarisch charakterisiert, und zwar in seinem Einakter *Dichtertliebe* (1839) – als weltfremden, lebensuntüchtigen Künstler, als Jemanden mit „Angst in der Welt“, der nur „im neuen Reich“ künstlerischer Ideale eine

1 Vgl.: [Anonym]. „Wiese (Sigismund)“. *Neues Conversations-Lexikon. Staats- und Gesellschafts-Lexikon*. Hg. Hermann Wagener. Bd. 22. Berlin: F. Heinicke, 1866. S. 225.

2 [Autorenchiffre] 11. „Vergessene Dichter“. *Blätter für literarische Unterhaltung*. Nr. 29, 14. Juli 1864, S. 537. Ein Lexikonbeitrag, möglicherweise von Hermann Marggraff, erwähnte, dass Wiese an der Universität Erlangen den Doktorgrad erlangte: (H.M.). „Wiese (Sigismund)“. *Allgemeines Theater-Lexikon [...]*. Hgg. R. Blum, K. Herloßsohn und H. Marggraff. Neue Ausgabe. Bd. 7. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1846. S. 221f., hier: S. 221.

3 Vgl.: *Sigismund Wiese an Alexander v. Humboldt, Genthin, 4. März 1857*. Staatsbibliothek zu Berlin. Handschriftenabteilung. Nachlass Darmstaedter. Sig. 2 m 1830.

4 Rudolph Koepke an Karl v. Holtei, in: *Briefe an Ludwig Tieck. Ausgewählt und herausgegeben von Karl von Holtei. Vierter Band*. Breslau: Eduard Trewendt, 1864. S. 299 (dort S. 300ff. fünf Briefe Wieses an Tieck aus den Jahren 1828/29). Koepke gibt an, Wiese habe kurzzeitig im Berliner Oberbergamt gearbeitet (ebd.).

Erfüllung finden könne.⁵ In diesem Porträt, das unschwer als Selbstporträt zu erkennen ist, figurierte er als „Gustav Lenz“. Das ist eine Anverwandlung an den bekannten geisteskranken, 1792 verstorbenen Dichter – aber mehr noch: auch ein Bekenntnis zum literarischen Sturm und Drang. So hat man einige Lebensspuren, aber im Grunde nur wenige. Schon 1843 fragte Karl Gutzkow, ob Wiese ein „Verschollener“ oder „Verstummter“ sei. Ein kurzer Nachruf aus dem Jahr 1864 subsummierte ihn unter „Vergessene Dichter“⁶.

Werkumriss

Wiese galt in den 1830er Jahren als dichterisch vielversprechend. Er war in der literarischen Öffentlichkeit durchaus präsent, und seine Hauptpublikationen der Jahre 1835-1840 erschienen beim renommierten Verlag Brockhaus in Leipzig – drei Romane, zwei Dramensammlungen mit jeweils drei Stücken sowie ein umfangreiches Einzeldrama. Zwar wurden diese Stücke, trotz Wieses Bemühungen um Fürsprache durch Tieck, nicht aufgeführt. Aber das wäre angesichts des damaligen Theaterbetriebs auch kaum zu erwarten gewesen. Außerdem trat er gelegentlich in verschiedenen Organen als Lyriker hervor, und aus dem Nachlass wurde eine Novelle veröffentlicht.⁷

Um das literarische und soziale Profil von Wieses Schaffen näher zu erschließen, sollen hier seine Romane und Dramen, die bis zum Jahr 1840 erschienen, kurz vorgestellt werden. Seine drei Romane *Theodor* (1833), *Herrmann* (1834) und *Friedrich* (1836) haben bei allen Unterschieden eines gemeinsam – im Mittelpunkt stehen die Wandlung und Läuterung eines männlichen Helden. Der Erstling *Theodor* scheint der konventionellste und schwächste: Salondebatten, Reflexionsprosa, literarische Durchschnittsware. Es sind die Bekenntnisse eines idealistisch ins Leben gestarteten Jünglings, der nun, als halb romantisch, halb jungdeutsch ‚Zerrissener‘, an der

5 Sigismund Wiese. „Dichterliebe. Drama in einem Act“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 2 (1839): S. 171-178, hier: S. 171.

6 K[arl] G[utzkow]. „Verschollene oder Verstumte?“. *Telegraph für Deutschland*. Nr. 96, Juni 1843. S. 383f.; [Autorenchiffre] 11. „Vergessene Dichter“ (wie Anm. 2).

7 Vgl. Sigismund Wiese. „Julian und Celinde“. *Berliner Revue. Social-politische Wochenschrift* Bd. 44 (1866). 1. Quartal: S. 1-7, 33-43, 65-69, 100-104, 133-140, 165-173, 197-204.

Welt verzweifelt. Er kommt in die Sphäre der verderbten Politik und Verwaltung, passt sich an Oberflächen an und wird zum Zyniker. Schließlich wird er von einem Pfarrer religiös-christlich bekehrt, lässt sein sündhaftes Leben hinter sich und führt ein ‚idealisches‘ Leben auf neuer Basis – eines Fundamentalchristentums nicht der Kirchlichkeit, sondern der Innerlichkeit (ohne seiner politischen Verantwortung zu entsagen). Der Nachfolgeroman *Herrmann* ist handlungsreicher angelegt. Der Held, ein Grafensohn, stemmt sich idealisch-geistig (aber religionsfern) gegen die Welt. Nach einer gescheiterten Liebesbeziehung wird er leitender Minister eines adligen Kleinstaats. Durch den Tod der von ihm vernachlässigten Mutter erkennt er, wie sehr er sich dem ‚natürlichen‘ Leben entfernt habe, und er stürzt sich ins sinnliche Leben. In seiner frühen Sterbestunde bekennt er sich, nunmehr geläutert, zum christlichen Glauben. *Friedrich* wirkt als der ambitionierteste der Romane. Als Rahmenhandlung dient eine „Faust“-Konstellation, eine teuflisch-himmlische Wette. Im Binnenscript stiftet Reichsgraf Friedrich eine Auswanderergesellschaft, übersiedelt auf drei Schiffen mit Passagieren nach Nordamerika und gründet dort eine Kleinkolonie. Er hat hehre Ideale, entwickelt aber tyrannische Züge. Er verzettelt sich des Ruhmes wegen in einen sinnlosen Krieg gegen feindliche Indianer, lässt zwei kritische Getreue bewusst in diesem Krieg sterben und verbannt weitere Widersacher. Diese planen nunmehr eine Kolonie auf Basis wahrer Freiheit und wahren Christentums und stürmen die Siedlung des Tyrannen. Friedrich bekennt sich sterbend reumütig zum Christentum. Die Mächte der Hölle – hier schließt sich die Rahmenhandlung – sind besiegt. Ein kurzes Fazit: Es handelt sich letztlich um christliche Bekehrungsromane. In ihnen werden zweifellos Zeitfragen thematisiert. Aber wer hier literarisches Zeit- und Ortskolorit erwartet, wird enttäuscht werden.

Von dieser belletristischen Dutzendware heben sich Wieses Dramen deutlich ab. Die von ihm präferierte gedanklich-dialogische Zuspitzung kommt hier viel stärker zur Geltung. Mehr noch: Wiese wird innovativ. Statt behäbiger biedermeierlicher Reflexionsprosa entwickelt er in den besten Momenten eine jungdeutsch angelegte dynamische Mixtur aus verknappter Sturm-und-Drang-Rhetorik und dramatisierender Schauerromantik, oftmals (aber nicht durchgehend) durchsetzt mit christlichen Bekehrungsmotiven. *Die Wilden und die Ansiedler* – das erste Stück innerhalb der Dramenpublikation *Drei Trauerspiele* (1835) – thematisiert die koloniale Eroberung Nordamerikas und den brutalen Kampf britischer Eroberer gegen die Ureinwohner. Der Oberbefehlshaber der Truppen erweist sich als macht- und gewinnsüchtig,

umflort von der Demagogie einer zivilisierenden und christianisierenden Mission. Die finale Grausamkeit: Der letzte Indianerfürst und seine Schwester wollen sich auf der Begräbnisstätte ihrer Ahnen den Freitod geben, werden jedoch dort ermordet. *Die Märtyrer* spielt zur Zeit des römischen Kaisers Valerian. Es handelt von christlichen Märtyrern, die durch ihr Beispiel andere Akteure der römischen Oberschicht zum Religionswechsel bewegen (die dann ebenfalls mit Gotteszuversicht in den Tod gehen). *Clothar und Sulamith* hingegen spielt in jüngster Vergangenheit, zur Zeit der antisemitischen sog. Hep-Hep-Krawalle 1819 – vor allem in süddeutschen Städten. Bei diesen Tumulten werden zwei Väter angesehener Familien eines Orts getötet – einer jüdischen und einer christlichen. Im Zuge der staatlich angesetzten Untersuchung vermag es die Jüdin Sulamith, den Hass zwischen den Familien zu lindern. Es beginnt eine Liebesbeziehung zwischen den Kindern der getöteten Väter – Sulamith und Clothar. Sie will konvertieren, um ihn zu heiraten. Deshalb wird sie von ihren beiden Brüdern vergiftet; am Sarg aber lehnt sich einer dieser Brüder gegen den anderen wegen der Untat auf und wird von jenem ermordet. Der Doppelmörder wird schließlich einem Gericht übergeben.

Die Freunde – in der nächsten Dramensammlung aus dem Jahr 1836 – ist angesiedelt in der Spätphase der Napoleonischen Kriege. Zwei eng befreundete Offiziere – ein deutscher und ein französischer – geraten in die Mühlen des plötzlichen militärischen Seitenwechsels Preußens gegen Frankreich. Nach einem sehr wechselhaften intrigenreichen Geschehen stirbt am Ende einer an der Leiche des anderen. *Paulus* hingegen weist wenig Dramatisches auf, es ist ein mehr oder weniger monologisierendes Bekehrungsdrama. *Beethoven* schließlich zeigt (mit Anklängen an Goethes *Tasso*) einen weltverachtenden „Zerrissenen“, der sich nur in der Sphäre der Kunst in Freiheit wähen kann. Im Verlauf der Handlung – der einzige Mehrakter Wieses, in dem es keine Toten, Freitoten oder Hingerichteten gibt – stellt sich heraus, dass dieses ‚idealische‘ Streben mit christlichen Grundsätzen mehr als nur äußerlich vereinbar ist, und der Künstler Beethoven verwandelt sich in einen der irdischen Sphäre geistig-christlich ‚Entsagenden‘.

Im Jahr 1840 erfolgte eine separate Dramenpublikation, das bislang umfangreichste Drama Wieses: *Don Juan*. Der Held, ein sinnlicher Freigeist und Byron'scher Übermensch, ist ganz dem Leben hingegeben. Er ist kein bloßer Lüstling, sondern ringt mit dem Problem von Fleisch und Geist, von Diesseits und Jenseits. Welthass und Weltliebe wechseln einander ab, und wenn Welthass und Selbsthass die Oberhand zu gewinnen scheinen, holt ihn

eine neue Liebe zurück ins Leben. Am Ende scheint Don Juan durch wirkliche Liebe versöhnt, wird aber bei der Hochzeitszeremonie von einer ehemaligen Geliebten vergiftet. Verglichen mit anderen Stücken Wieses, fällt Eines hier auf: Christliche Bekehrungsmotive sind hier nebenrangig. Das ist umso bemerkenswerter, als danach die Phase von Wieses ‚geistlichen‘ Dramen einsetzt.

Gerade mit seinem dramatischen ‚Frühwerk‘ – also dem bis 1840 – hatte er sich, wie erwähnt, im literarischen Feld einen gewissen Namen gemacht, und seine Produktionen wurden kontinuierlich rezensiert. Hervorzuheben wären hier vor allem die Würdigungen seiner dramatischen Vorlagen durch Karl Gutzkow, so etwa 1835 im *Phönix*: „achtbares Talent“, „Sprache ist rapid und edel“, „Wie wohl thut es, einmal ein Buch von Grund der Seele für die Öffentlichkeit empfehlen zu können!“⁸ Hermann Marggraff stellte ihn 1837 in eine Reihe mit Platen und Grabbe, ein anderer Rezensent im selben Jahr mit Immermann, Grabbe, Gutzkow und Mosen. Ein Lexikonbeitrag lobt 1838 die Gemeinsamkeiten der Dramen Grabbes, Büchners, Dullers, Willkomm's, Gutzkows, Üchtritz', Hauchs und Wieses – nämlich die „allen Bedingungen eines schönen Kunstwerks widerstreitenden Richtungen“; Marggraff hob 1843 nochmals hervor, dass Wiese in eine Reihe mit Platen, Grabbe, Rapp, Duller, Rogge, Willkomm, Büchner und Hauch gehöre.⁹ Die Urteile zu Wiese fielen dann aber aufgrund seiner ‚geistlichen‘ Dramen ab Mitte der vierziger Jahre deutlich kritischer aus, mitunter geradezu vernichtend. Wenn an sein Frühwerk erinnert wurde, dann erschien es, im Zeitalter des ‚Realismus‘, ebenfalls in deutlich ungünstigem Licht: „Haschen nach

8 [Karl Gutzkow]. „Drei Trauerspiele. Von S. Wiese“. *Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland*. Nr. 150, 27. Juni 1835. S. 600.

9 Vgl.: Hermann Marggraff. „Physiognomie der deutschen Literatur in den Jahren 1835 und 1836“. *Deutsches Taschenbuch auf das Jahr 1837*. Hg. Karl Büchner. Berlin: Duncker und Humblot, o.J. S. 147-209, hier: S. 191f.; [Anonym]. „Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater“. *Zeitung für die elegante Welt*. Nr. 185, 22. September 1837. S. 737-739, hier: S. 738; [Autorenschiffre] 79. „Deutsche Dramatische Literatur“. *Conversations-Lexikon der Gegenwart. In vier Bänden. Erster Band*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1838. S. 964-975, hier: S. 973; Hermann Marggraff. „Das deutsche moderne Drama, vom national-politischen und socialen Standpunkte aus betrachtet. Zweiter Artikel“. *Deutsche Monatschrift für Litteratur und öffentliches Leben* 2 (1843), Bd. 2: S. 216-240, hier: S. 221.

Seltsamkeiten“, „zu wenig Handlung“, „das Gräßliche zu überhäuft und zu übertrieben ist, so daß es am Ende Widerwillen erweckt“. ¹⁰

Man hat es – um hier ein kurzes Fazit zu geben – mit einem Autor zu tun, der Elemente des Sturm und Drang, der Schauerromantik und der Schicksalstragödie sowie jungdeutscher Aufbruchsdramatik vor christlichem (allerdings nicht ausdrücklich kirchlichem) Hintergrund miteinander verquickt und sich in jedem Fall – so sahen es auch engagierte Zeitgenossen – deutlich aus der Masse biedermeierlicher Historien- oder Unterhaltungsdramatik heraushebt. Wieses Einakter *Die Bettler* bleibt dennoch ein Solitär, ein einzigartiges Stück – einzigartig für sein Schaffen, in seiner Drastik einzigartig auch im literarischen Feld seiner Zeit.

„Die Bettler“

Wieses Einakter erschien im ersten Band der 1837/39 in zwei Bänden erschienenen *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater*, herausgegeben von Ernst Willkomm und Alexander Fischer. ¹¹ Die beiden ‚jungdeutschen‘ Herausgeber verstanden ihr Jahrbuch als nationales Sammlungsprojekt, und briefliche Aufrufe zur Mitarbeit ergingen an ca. 50 zeitgenössische Autoren. Erklärtes Ziel war es, nicht nur auf einen Aufschwung des Dramas als literarische Form hinzuwirken, sondern auf eine grundlegende Umgestaltung der von kommerziellen oder höfischen Interessen geprägten Theaterlandschaft. In dem Zusammenhang kam es in den *Jahrbüchern* zum Abdruck von Stücken, von Rezensionen über gedruckt vorliegende oder aufgeführte Stücke, u. a. von Büchners *Danton's Tod*, auch zum Abdruck von essayistischen

10 Heinrich Kurz. *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller. Vierter Band*. Leipzig: B. G. Teubner, 1872. S. 479.

11 Vgl.: Sigismund Wiese. „Die Bettler. Trauerspiel in einem Acte“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 1 (1837): S. 207-214. Zu diesen Jahrbüchern: Fritz Hinnah. *Ernst Willkomm. Ein Beitrag zur Geschichte des „Jungen Deutschland“*. Inaugural-Dissertation, Bocholt: J. & A. Temming, 1915. S. 50ff.; Robert Hallgarten. „Alexander Fischer“. *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage*. München: Beck, 1916. S. 108-161, hier: S.114ff.; Jan-Christoph Hauschild. *Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung [...]*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. S. 405ff.

Porträts, beispielsweise über Shelley und Grabbe, sowie von programmatischen Artikeln über Drama und Theater überhaupt.

Mehr noch: Mit Erscheinen des ersten Bandes der *Jahrbücher*, die nach zwei Bänden allerdings wieder eingingen, zeigte sich, dass es sich nicht nur um eine Reform von Literatur und Theaterwesen handelte, sondern um ein *gesamtgesellschaftliches* Anliegen. In diesem Sinn hob Willkomm's Vorwort – selbstredend Zensurbedingungen unterliegend – hervor, dass ab 1830 eine neue Epoche der Weltgeschichte begonnen hätte. Im Jahrbuch selbst wurde diese Diktion wiederholt aufgenommen und an eher unverfänglichen Stellen – wie etwa Rezensionen – verstärkt. So äußerte der Mitherausgeber Willkomm „den Wunsch, die socialen und politischen Widersprüche, die so schreiend das Herz der Gegenwart zerreißen, schärfer aufzufassen“, und er plädierte in seinem Beitrag „Das moderne Gesellschaftsleben und die sociale Tragödie“ für moderne *soziale* Tragödien jenseits nur politischer Stoffe.¹²

Verwirklicht wurde dieser Anspruch auf soziale Stoffe innerhalb der *Jahrbücher* allerdings nur sehr bedingt. Als herausstechende Ausnahme kann lediglich Wieses drastischer Einakter *Die Bettler* gelten. Er wurde gelegentlich in kritischen Besprechungen dieser *Jahrbücher* erwähnt, und, wie nicht anders zu erwarten, kontrovers aufgenommen. Ein Rezensent erkannte die poetischen Potentiale: „voll bedeutender, aber unregelter Kraft, fast shakespeareisch, nur zu unmotivirt“; ein nächster sah eine Arbeit, „die an gemeiner und greller Wirklichkeit, oder an dem falschen und übertriebenen Pathos“ von Schillers *Die Räuber* Gefallen finde; ein weiterer empfand das Stück als abstoßend: „eine Tragödie mit Lumpen und Stockprügeln, welche oft genug den Deutschen romantisch dünken, in diesem Drama aber sehr widerwärtig sind“.¹³

Es ist das Verdienst Horst Denklers, erstmals 1973 in der Forschung auf dieses Stück aufmerksam gemacht zu haben (ohne dass das nachfolgend auf großen Widerhall stieß; auch seine nochmalige Kurzinterpretation aus dem

12 [Ernst] W[illkomm]. „Dramatische Zeitbilder von G. F. Rank“. *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater* 1 (1837): S. 78f, hier: S. 79; E. Willkomm. „Das moderne Gesellschaftsleben und die sociale Tragödie“. Ebd. 2 (1839): S. 105-109.

13 [Anonym]. „Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater“. *Repertorium der gesammten deutschen Literatur* 15 (1838): S. 107f., hier: S. 108; [Autorenchiffre] 59. „Dramatische Bücherschau für das Jahr 1838. Erster Artikel“. *Blätter für literarische Unterhaltung*. Nr. 110, 20. April 1839, S. 445-447, hier: S. 446; [Anonym]. „Notizen“. *Zeitung für die elegante Welt*. Nr. 16, 22. Januar 1838, S. 64.

Jahr 1980 änderte daran nichts). Der kurze Inhaltsabriss von Gertrud Maria Rösch in „Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur“ aus dem Jahr 1998 hat dahingehend ebenfalls nichts bewirkt. So kommt eine *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama* aus dem Jahr 2003 über eine Kurzerwähnung nicht hinaus: „Ein weitgehend vergessener Autor, der dieser Tradition und insbesondere Büchners Radikalisierungsprogramm der Sozialkritik zugeordnet werden kann, ist Sigismund Wiese, dessen Einakter den signifikanten Titel *Die Bettler* trägt“.¹⁴ Im Jahr 2014 erfolgte im Rahmen eines Aufsatzes zur Geldproblematik im Vormärz, der u. a. auch Wieses Stück thematisiert, erstmals eine Analyse.¹⁵

Worum geht es in diesem aus zwei Szenen bestehenden Sozialdrama? Die erste Szene spielt in einer Winternacht bei Sturm in einer Dachkammer. Der krank auf einer Strohschütte liegende Lumpensammler Hiob Lebrecht – der Name ist die Kurzzusammenfassung seines Schicksals – wird von hartherzigen Armen- oder Bettelvögten (damals in Berlin tatsächlich existierenden Amtspersonen, dazu weiter unten) zurückgelassen. Sie hatten ihn hergeschleppt, um das Stadtbild zu säubern. Er ruft ihnen klagend hinterher, dass niemand ihm in Not und Krankheit helfe. Frau Roller, die Hausbesitzerin, tritt mit Licht und einer Suppe ein und versucht ihn zu besänftigen. Er erzählt den Hergang: Trotz zunehmender Krankheit habe er in den letzten Wochen tapfer mit seinem Karren als Lumpensammler gearbeitet. Aber seine angegriffene Konstitution habe ihn mehr und mehr zur Zielscheibe von Gassenbuben gemacht. Deshalb, wegen Erregung von Ärger, haben

14 Vgl.: Horst Denkler. *Restauration und Revolution. Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution*. München: Fink, 1973. S. 232ff.; ders.: „Das Drama der Metternichschen Restaurationsepoche (1815-1848/49). Mit Beispielen aus der zeitgenössischen Einakterliteratur“. *Handbuch des deutschen Dramas*. Hg. Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel, 1980. S. 216-228, 552-555; Gertrud Maria Rösch. „Geschichte und Gesellschaft im Drama“. *Zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Hgg. Gerd Sautermeister und Ulrich Schmid. München: dtv, 1998. S. 378-420, 670-675, hier: S. 417ff. (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 5); Franziska Schöbler. *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. S. 64.

15 Vgl.: Patrick Fortmann: „Geld, Geld. Wer kein Geld hat“. *Ökonomien des Mangels und Dramatik der Knappheit im Vormärz* (Raimund, Nestroy, Wiese, Büchner)“. *Geld und Ökonomie im Vormärz*. Hg. Jutta Nickel. Bielefeld: Aisthesis, 2014. S. 95-112, hier: S. 104ff.

ihn die Armenvögte von der Straße gezerrt: „Du störst die Ruhe der Bürger“. Sie schleppten ihn in die Dachkammer: „was quälst Du Dich und uns? Hund, verende da!“ (S. 207)

Unterbrochen von Gottesanklagen und diesbezüglichen Zurechtweisungen durch Frau Roller erzählt Hiob nunmehr seine Lebensgeschichte: Er sei schon arm geboren worden, hatte redlich gelebt und gearbeitet, hatte geheiratet, wurde Vater. Einer von den großen Herrn – das wird nicht näher spezifiziert – hatte versucht, sich seiner Frau zu nähern und sie mit Gewalt sexuell zu nötigen. Der hinzukommende Hiob erteilte dem Frechling eine Tracht Prügel und setzte ihn vor die Tür. Die Justiz schlug zurück, mit falschen Zeugen wurde ihm ein Mordversuch zur Last gelegt. Nach langer Untersuchungshaft in einem finsternen Loch kam Lebrecht frei – der Ankläger war plötzlich verschieden und hatte auf dem Sterbebett seine Tat gestanden. Hiobs Frau jedoch war zwischenzeitlich verstorben – „in Gram, Angst, Schmerzen, Hunger“ (S. 208). Daraufhin kommt Hiob, kurzzeitig dem Wahn verfallen, ins Irrenhaus, seine Kinder werden ihm genommen. Frau Roller verlässt nach diesem Gespräch den Gebrochenen, nicht ohne das Versprechen zu geben, für Kleidung, Heizung und Essen zu sorgen.

Hiob bleibt in der Dunkelheit zurück, beklagt weiter sein Schicksal, als er plötzlich Geräusche und Stimmen hört. Zwei Personen kommen hastig herein, ein Mann mit einer frierenden jüngeren Frau auf dem Arm. Es ist ein Geschwisterpaar namens Anne und Stephan. Sie scheinen auf der Flucht vor Häschern zu sein, glauben aber, hier für die Nacht sicheren Unterschlupf gefunden zu haben. Lebrecht meldet sich in der Dunkelheit, will die Eindringlinge verweisen und ruft, als sie sich weigern, nach Hilfe. Stephan stürzt sich gewaltsam auf ihn, will ihn ggf. sogar töten, erkennt aber plötzlich im Mondlicht seinen Vater. Es gibt ein emotional aufgeladenes Wiedersehen mit gebrochener Freude. Denn die Kinder erzählen von ihrem Schicksal: „Vater, wir sind Diebe! [...] Vater, wir sind Mörder!“ (S. 211) Beziehungsweise, wie die Tochter einschränkt: Sie hätten den gerade Beraubten wohl nur verletzt. Der Grund: Ihnen Beiden, verarmt und ohne Arbeit, wäre vom Vermieter die Kündigung angedroht worden. Stephan hätte daraufhin eine reiche Familie bestohlen, beide kamen anschließend in eine Arrestanstalt: „Wir wurden eingesteckt und hatten nun ein Aus- und Unterkommen“ (S. 212). Nach Verbüßung der Strafe führten sie das Leben von Landstreichern. Sie schliefen zumeist auf Kirchhöfen und überfielen schließlich einen hartherzigen Reichen, der sie zuvor abgewiesen hatte. Der Überfall misslang, sie wurden verfolgt und gelangten schutzsuchend in diese Kammer. Kaum

ist die Erzählung beendet, tauchen die Häscher auf und bezichtigen die Geschwister angesichts der Situation des Raubmords an Lebrecht. Während dieser stirbt – geschwächt vor Krankheit, Aufregung und vielleicht auch von der vorherigen Attacke seines Sohnes –, ergeben sich die beiden Jugendlichen den Verfolgern.

Die zweite und sehr viel kürzere Szene des Stücks: Die Geschwister werden ins Zuchthaus geführt und sollen den dort gesetzmäßig vorgeschriebenen „Willkomm“ – eine Auspeitschung – erhalten (zu dieser damals juristisch kodifizierten Strafpraxis ebenfalls weiter unten). Stephan lehnt sich auf, will seine Schwester schützen. Als sie misshandelt werden soll, ersticht er sie und sich. Sie stirbt erleichtert: „Hölle ist auf Erden“. Und er ruft dem Zuchthausdirektor eine Anklage zu, die ihn im Lichte eines neuen, aufrüttelnden Christus erscheinen lässt (und sein Name scheint Programm, Stephan, nach dem Heiligen Stephanus, dem christlichen ‚Urmärtyrer‘): „Euch Fluch, höchst selbstische, harte, ja unsinnige Menschen; verschanzt hinter Kirch’ und Brauch, verdammt durch Gottes Wort! Lernt menschlich sein, christlich, dann fangt von vornen an, gebraucht mitleidig euren Verstand! – Ich schlachte mich, ein neues Opfer“ (S. 214).

Literargeschichtliche Horizonte

Das Stück spielt in einer Stadt ohne Namen. Die Handlung ist in der Ist-Zeit des Erscheinens angesiedelt. Es handelt sich also um ein Gegenwartsstück. Es ist ein Kammerspiel, in seiner ersten Szene ein *Dachkammerspiel*. Mehrere Personen treten passiv und aktiv in dieser ersten Szene auf. Das passive Personal bilden die zwei Armenvögte, die Lebrecht in die Kammer schleppen und ihn verlassen. Wichtigste aktive Person ist Lebrecht. Für ihn beginnt die Hausbesitzerin Frau Roller zu sorgen, eine mitleidig-helfende Person voll Gottvertrauen, deren religiöse Zuversicht, so scheint es, aber partiell zu wanken beginnt. Hinzu kommen dann die beiden sich versteckenden Jugendlichen. Die Szene wird beendet durch den Auftritt zweier sie verfolgender Häscher – nicht identisch mit den anfangs auftretenden Armenvögten – mit kurzem Sprechpart: („Greift ihn, dieser ist’s! Das Weibsen auch – Landstreicher, Landstreicher! [...] Betroffen bei einem Raubmord!“ [S. 212]).

Lebrecht ist in ungewissem Alter; als Vater von zwei Jugendlichen vielleicht um die Vierzig. Seine soziale Herkunft: Berufsarmer. Zwar wäre er, als

Hiob redivivus, ein ins Unglück gefallener Reicher. Tatsächlich beklagt er, krank darniederliegend: „mein Vermögen ist weg“ (S. 207). Aber das bezieht sich offenbar auf die unmittelbaren Subsistenzmittel für die nächsten Tage. Denn in seiner stückweise erzählten Lebensgeschichte heißt es ausdrücklich: „Frau, ich bin in diesem Jammerstand geboren, erzogen; habe darin geheiratet, Kinder gezeugt, und werde mein Ende in ihm finden“ (S.208). Das ist, neben vielen Besonderheiten des Stücks im Rahmen der damaligen ‚sozialen Literatur‘, höchst wichtig: Lebrecht ist kein gefallener Reicher oder Vornehmer, ist nicht durch unglückliche Umstände ins Elend gestürzt. Wiese lässt dieses damals übliche sentimental-verharmlosende Setting hinter sich. Elend und Armut sind nicht dem Zufall oder personalen Intrigen geschuldet. Sie sind soziale Normalität, sind lebenslange Normalität, und zwar über mehrere Generationen hinweg. Resigniert stellt Frau Roller an Lebrechts Leiche fest: „Wie, hast Du Dein Lebtag gearbeitet im Schweiß Deines Angesichts, sind Deine Hände hart wie Barentatzen und konntest doch Dein Bischen Brod nicht erwerben!“ (S. 213)

Lebrecht geht in seinen Erkenntnissen noch weiter, er spricht bewusst für ein Kollektivsubjekt. Symptomatisch heißt ja das ganz Stück „Die Bettler“ – nicht „Der Bettler“. Ausdrücklich spricht er das „Bettelvolk“ an und klagt: „Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf’s Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zuteilen“ (S. 208). Elend muss erhalten werden, Herrschafts- und Knechtschaftsverhältnisse müssen erhalten werden. Zu den damit verbundenen bürgerlichen Reglementarien gehört aber auch, dieses Elend ästhetisch-moralisch auszublenden und in störenden Fällen von den Straßen und aus dem Sichtfeld zu verbannen: „Du gibst Aergerniß, rief jetzt der Vogt, Du störst die Ruhe der Bürger; wo bist Du heim, daß wir Dich von hier schaffen?“ (S. 207)

Damit erweist sich Wiese mit seinem Stück als getreuer Sozialchronist. Wie weiter unten noch zu sehen ist, war genau das zu dieser Zeit die Aufgabe der sog. Armen- oder Bettelvögte in Berlin: Angeblich liederliche Personen aus dem Stadtbild zu schaffen, d.h. in der Regel in Disziplinierungs- und Strafinstitutionen wie das Berliner Arbeitshaus (weil Lebrecht ja nicht bettelt, bleibt dieser Weg ihm erspart). Wehren wollte und will er sich nicht. Er war immer rechtschaffen. Und selbst wenn er sich nun wehren wollte, hätte er, krank und gebrochen, dazu keine Kraft. Es reicht nur noch für Anklagen: „Die Menschen, die Menschen! *Sich* bestellten sie ein stolzes Haus, uns stießen sie hinaus! ,Seht, wie ihr draußen fertig werdet, wir werfen euch ja dann

und wann ein Paar Brosamen zu; für euch ist weder Arbeit, weder Unterhalt!‘ Was, sind wir nicht Menschen, wie sie? Wollen wir nicht arbeiten und unser Theil auch haben an dem allgemeinen Gut?“ (S. 211) Und er klagt nicht nur die Menschenwelt an, sondern, ein zeitgemäßer Hiob, auch den göttlichen Schöpfer.

Sein Sohn Stephan hingegen ist von anderem Format. Er ist fordernd, ist offensiv, ist aggressiver. Er klagt Gott nicht an, sondern besteht auf seine Gottes- und Menschenrechte. Er hatte, vor allem um seine Schwester zu ernähren, den Weg in die Kriminalität nehmen müssen. Dieser Weg reut ihn nicht, er musste ihn wählen, und er steht dafür ein. Sein Vater erwartet hoffnungsvoll, dass die Geschwister ‚ehrlich‘ gewesen seien. Stephan wischt diese Erwartung weg. Er widerspricht energisch: „Vater, wir sind Diebe! [...] Vater, wir sind Mörder!“ (S. 211) Die Richtigstellung seiner Schwester, dass der erwähnte Überfall keinesfalls zu einem Tod, sondern nur zu einer Verletzung geführt habe, konterkariert Stephan aufgebracht, dass er letztlich nur Gewalt mit Gewalt vergelte. Er hätte deshalb auch bedenkenlos gemordet:

Sind wir Mörder nicht, so war’s, daß diese Hand im Druck erschlaffte. Sei’s, wie es sei! Mir hat die Welt von Kindesbeinen wider göttliches und menschliches Recht so gewaltthätig mitgespielt; mich hat sie so versäumt, von Zucht, Kirche, Ordnung und Sitte verflucht, daß ich nicht glaube, ich hätte irgend wem auf der Welt Rechenschaft abzulegen. (S. 211)

Es gebe keinen anderen Ausweg als Kriminalität. Er hätte ansonsten alles versucht: „An redlichem Verdienst fehlte es; wie ich auch bat und flehte, kein Mensch hatte die Gnade, mich in Arbeit zu nehmen, da sie doch etwas Rechtes und Dankenswerthes zu thun glauben, wenn *sie* arbeiten“ (S. 211). Hier wird die propagierte bürgerliche Arbeitsethik hinterfragt. Und Stephan hinterfragt auch die bürgerliche Philanthropie der Frau Roller. Sie hatte dem ‚rechtschaffenen‘ Vater momentan mit Gaben geholfen. Aber den durch ihre Zwangslage kriminell gewordenen Kindern trat sie mit den üblichen herabsetzenden Vorurteilen entgegen: „Crocodilenbrut“, „Metze“, „Bösewicht“. Das – ein Vorspiel der Gewaltkulmination am Schluss des Stücks – bringt Stephan in Rage: „Das Blut tritt mir in’s Hirn – ha! ha – wie ist mir, wie helf’ ich mir!“ (S. 212)

Anne, die Tochter, ist weitaus friedfertiger. Sie versucht mehrfach, die Wogen zu glätten. Ihr Name – ein Verweis auf die Heilige Anna, die Schutzpatronin der Armen – umschließt ein Paradox. Sie erscheint gleichsam als

Heilige der Armut, ist aber selbst bitterlich arm und bei der Kälte kaum bekleidet: „So jung, so unschuldig, so schön – in diesem Elend“ (S. 210). Sie erscheint als einziger Lichtpunkt in diesem düsteren Stück, ein unschuldiger Engel in der Hölle auf Erden. Sie verkörpert den mildernden Affektausgleich: bei den Taten ihres Bruders, die sie zu verhindern suchte; auch im Gespräch, wo sie den offensiven Gestus des Bruders wie die Anklagen des Vaters wegen ihrer beider Verfehlungen gleichermaßen herabzustimmen sucht. Ihren Bruder verteidigt sie dennoch grundsätzlich und versucht, sein scheinbar kriminelles Verhalten zu erklären und zu rechtfertigen.

Frau Roller schließlich ist die ambivalenteste Figur des Stücks. Sie ist die Besitzerin des Hauses, in dem die Szene spielt, ist offenbar kleinbürgerlichen Zuschnitts und keinesfalls übermäßig begütert. Ganz helfende bürgerliche Philanthropin, beginnt sie, Lebrecht zu versorgen. Auf ihre Weise und ohne es zu wissen, ist sie jedoch – der Schilderung Wieses zufolge – auch eine Scheinheilige. Sie hat das herkömmliche Gerüst moralischer Normen strikt verinnerlicht und damit auch die Regeln und Erfordernisse des bürgerlichen Scheins. Sie hat zuallererst ihr *Ansehen* zu wahren. Ihr erster Ausruf angesichts der Geständnisse von Lebrechts Sohn über kriminelle Taten aus Not: „Um Gott, mein ehrlicher Name, die Reputation, was hab' ich gethan?“ (S. 212) Ihre ambivalente Haltung wird durch ihre Mobilität unterstrichen. Der kranke Lebrecht ist auf seine Strohschütte gezwungen, die Jugendlichen sind darauf angewiesen, sich in der Dachkammer zu verstecken. Räumliche Übersetzung einer Sozialkonstellation: Ihr Bewegungsradius ist beschnitten, sie sind in einen Raum hineingepresst. Frau Roller hingegen hat Spiel- und Handlungsraum. Sie kommt – geht – kommt – geht – kommt. Ihre sozial bedingte moralische Zwitterstellung gegenüber dem fügsamen ‚guten‘ Armen einerseits und gegenüber den sich auflehrenden ‚bösen‘ Armen andererseits verdeutlicht sich in der Szene, in der zwei Häscher in die Dachkammer eindringen, um die jugendlichen Delinquenten festzusetzen. Der sterbende Lebrecht will sich als Vater bekennen. Daraufhin Frau Roller, die die komplexe Wirklichkeit geradezu zwanghaft in zwei scharf zu sondernde Sphären zu spalten versucht: „Still, alter Lebrecht, bekenne Dich nicht zu ihrem Vater, sie hat die Hölle gezeugt!“ (S. 212)

Damit ist der Übergang zur relativ kurzen zweiten Szene geschaffen. Im Zuchthaus erhält Stephan den ‚Willkomm‘. Nun kommt die Schwester an die Reihe, aber Stephan widersetzt sich und umklammert sie schützend. In den folgenden Reaktionen zeigt sich eine wachsende Brutalisierung. Die Häscher wenden ein, den Jungen sich besser erst einmal beruhigen zu lassen.

Der Zuchtmeister treibt sie an, schwankt und zögert aber. Der Direktor, an der Spitze der Hierarchie, setzt hingegen kompromisslos und unnachsichtig auf Gewalt. Daraufhin – dieser Schluss wurde schon erwähnt – ersticht Stephan, in Ausweglosigkeit getrieben, seine Schwester und auch sich.

Wie lässt sich eine solche Dramenkonstellation bewerten und einordnen? Hat man es mit der „Melodramatik bizarrer Exaltationsakte“ zu tun (Denkler)? Oder mit einem Fortschreiben von „Büchners Radikalisierungsprogramm der Sozialkritik“ (Schößler)? Oder mit „Anklängen ans Schicksalsdrama“ (Fortmann)?¹⁶ In der Tat: Das Stück bezeugt ein Katastrophengewachstum, wirkt pantragisch. Dieser Einakter lebt von einer Dramaturgie, die schnörkellos ins Ziel geht. Von vorn herein ist das Stück fünfter Akt. Die Katastrophe, die soziale Katastrophe, scheint vorprogrammiert. Dabei fließen verschiedene Traditionsstränge ineinander. *Motivgeschichtlich* geht es um das Hiob-Motiv, um das des Bettlers, um Verkennung und Wiedererkennung, um einen Vater-Sohn Konflikt, um den ‚unbekannten Gegner‘, um Geschwisterliebe. *Literargeschichtlich* kombiniert das Stück aufklärerische Ansätze einer Ästhetik des Hässlichen mit Ideen-, Sprach- und Pathoselementen des Sturm-und-Drang (siehe Wieses aktive Bezüge weiter oben). Ebenso schließt es sich mit seinen pessimistischen Zuspitzungen an die Schauerromantik und die Neuerungen der Schicksalstragödie an (letztere hatte sich in den 1820er Jahren bei Michael Beer und Ernst Raupach zu „sozialen Schicksalstragödien“ ausgeformt¹⁷). Ebenso klingt ein Byron'scher wie jungdeutscher Zerrissenheits- und Rebellionsgestus an. *Sozialgeschichtlich* gesehen, bildet die ‚soziale Frage‘ den inhaltlichen Kern. Was schauerdramatisch stilisiert wirkt, *ist* realistisch. Das Stück erweist sich bis in konkrete vermeintlich schauerdramatische Details hinein als ungeschminkte Sozialchronik und packende Sozialanklage gleichermaßen, Grabbe und vor allem Büchner ebenbürtig.

16 Denkler: Das Drama der Metternichschen Restaurationsepoche (wie Anm. 14). S. 227; Schößler. Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama (wie Anm. 14). S. 64; Fortmann. Geld, Geld. Wer kein Geld hat (wie Anm. 15). S. 106.

17 Susanne Balhar. *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*. München: M-Press, 2004. S. 24f., 71ff.

Welcher Typ von Armut?

Es ist zu wiederholen: Wiese entwirft ein Sozialpanorama, und er reagierte 1837 damit literarisch gezielt auf die virulent gewordene ‚soziale Frage‘. Spätestens mit den Seidenweberaufständen in Lyon 1831 und 1834 beschäftigte sie die europäische Öffentlichkeit. Denn es handelte sich hier nicht nur um ‚übliche‘ spontane Maschinenstürmereien, sondern um massive Erhebungen mit Sturm auf Waffenarsenale usw., die erst durch den Einsatz von Militär beendet werden konnten.

In Preußen und in Berlin, dem Wohn- und Schaffensort Wieses, war diese soziale Frage ebenfalls drastisch spürbar geworden. Mindestens drei Arten von *vorproletarischer* Armut überschnitten sich hier. Erstens gab es die traditionelle Armut von Unterschichten, etwa von Waschfrauen, Holzhauern und Lastenträgern, im schlimmen Fall auch geplagt von Kriegsinvalidität, Unfällen und Krankheiten. Sie war in der Stadt so sichtbar geworden, dass sog. Eckensteher, also frei verfügbare Lastenträger, ab 1829 eine polizeiliche Lizenz beantragen mussten, um das unmittelbare Zentrum der Residenz vom Anblick der größten Armut zu säubern.¹⁸ Zweitens gab es eine ‚neue‘ Armut, die vor allem Vertreter bestimmter Handwerkszweige erfasste. Sie betraf u. a. Heimarbeiter, zum Beispiel Weber, die es auch in Berlin in nicht unerheblicher Zahl gab. Die vor allem von Großbritannien ausgehende Industrialisierung der Weberei zeigte auch in Berlin erste Wirkungen. Darauf reagierte die sog. Schneiderrevolution im Spätsommer 1830. Mehrere Ursachen führten zu diesen mehrtägigen Aufläufen und Tumulten – das selbstherrliche Vorgehen der Polizei gegen sich amüsierende Handwerker, das in Berlin geltende Rauchverbot in der Öffentlichkeit, aber auch soziale Unzufriedenheit. Diese äußerte sich im Ruf nach Maßnahmen gegen die englischen Produkte und nach staatlicher Unterstützung.¹⁹

18 Vgl.: Olaf Briese. „Eckensteher. Zur Literatur- und Sozialgeschichte eines Phantoms“. *Eckensteherliteratur. Eine humoristische Textgattung in Biedermeier und Vormärz*. Hg. Olaf Briese. *Mit einem Nachwort und einer Bibliographie*. Bielefeld: Aisthesis, 2013. S. 195-250, hier S. 222ff.

19 Vgl.: Ilja Mieck. „Von der Reformzeit zur Revolution (1806-1847)“. *Geschichte Berlins. Bd. 1: Von der Frühgeschichte bis zur Industrialisierung*. Hg. Wolfgang Ribbe. 2. Aufl. München: C.H. Beck, 1988. S. 405-602, hier S. 525ff.; Olaf Briese: „Jleechgültigkeit und rochen im Thierjarten‘. Tabak und Ekstase in den Rebellionen 1830 und 1848“. *1848 und der deutsche Vormärz*. Hgg. Peter Stein, Florian Vaßen und Detlev Kopp. Bielefeld: Aisthesis, 1998. S. 27-42, hier S. 30f.

Und es gab eine dritte Art von Armut (und es ist nochmals hervorzuheben, dass es sich bei allen drei Typen noch keinesfalls um ‚proletarische‘ bzw. industriell-proletarische Armut handelte): Armut, die sich aus den Agrarumwälzungen im Zuge der sog. Preußischen Reformen ergeben hatte: aus der Freisetzung ehemaliger Erbuntertäniger oder ‚Leibeigener‘ (die sich ‚freikaufen‘ mussten und das zum Teil nur durch Verlust ihres Grundbesitzes vermochten); aus der ländlichen Bevölkerungsexplosion aufgrund der Aufhebung von Heiratsbeschränkungen sowie aus der Mechanisierung der Landwirtschaft. Insofern ist davon auszugehen, „daß die soziale Frage in Deutschland nicht in den sich industrialisierenden Städten entstanden ist, sondern auf dem Lande“.²⁰ Im Ergebnis drängten überschüssige ländliche Produzenten ohne Ausbildung und ohne Besitzrücklagen in die Städte, und sie verschärften den Armutsdruck. Folglich ballten sich in Berlin in Elendsquartieren wie dem Voigtland vor den Toren der Stadt die Probleme. Schon 15 Jahre bevor Bettina v. Arnim das in ihrem berühmt gewordenen Buch am Beispiel der sog. Familienhäuser thematisierte, waren diese Häuser ein ständiges Feld behördlicher Aufsicht und Regulierung.²¹

Ein wichtiger Erwerbszweig dieser Armen – und damit nähert sich diese Erörterung wieder dem Stück *Wieses* – war das sog. Lumpensammeln, d. h. das Sammeln von allem verwertbaren Müll. Die Pariser Lumpensammler sind u. a. aus den publizistischen Schilderungen Heinrich Heines über die von ihnen ausgehenden Tumulte während der Cholerazeit 1832 bekannt geworden. Auch Wiese stellt einen Lumpensammler in den Mittelpunkt seines Einakters. Er gerät in Konflikt mit dem Gesetz, eben weil er als Lumpensammler arbeiten will, es aber nur noch unzureichend vermag und nur noch mühsam mit seinem Karren vorankommt. Er gibt Anlass zu Gespött, und hier schreitet die Obrigkeit ein: Lebrecht wird durch Bettel- oder Armenvögte aus dem Stadtbild geschafft.

20 Wilhelm Wortmann. *Eisenbahnbauarbeiter im Vormärz. Sozialgeschichtliche Untersuchung der Bauarbeiter der Köln-Mindener Eisenbahn in Minden-Ravensberg 1844-1847*. Köln/Wien: Böhlau, 1972. S. 223; vgl. auch: Reinhart Koselick. *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*. 3. Aufl. München: dtv, 1981. S. 498ff.

21 Vgl.: Johann Friedrich Geist und Klaus Kürvers. *Das Berliner Mietshaus 1740-1862. Eine dokumentarische Geschichte der „von Wülcknitzschen Familienhäuser“ vor dem Hamburger Tor, der Proletarisierung des Berliner Nordens und der Stadt im Übergang von der Residenz zur Metropole*. München: Prestel, 1980. S. 124ff.

Diese ‚Vögte‘ gehörten zum Personal der 1823 gegründeten städtischen Armenkommissionen. Seit 1820 unterstand allein der Stadt – nicht mehr der Königlichen Polizei – die Armenvorsorge. Ebenso unterstand ihr auch die umfassende Sozialkontrolle der Armen einschließlich der unnachgiebigen Arretierung aller Bettler. Für Preußen wie auch für Berlin gilt: „In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte sich gegenüber der Erwerbsform der Bettelei eine immer unduldsamere Haltung durch. Der noch zu Beginn des Jahrhunderts anzutreffende Fürsorgegedanke wich zunehmend einer repressiven Betrachtungsweise.“²² Dieses Forschungsurteil lässt sich durch eine exemplarische Aussage eines Vorstehers einer der Berliner Armenkommissionen aus dem Jahr 1842 über ‚Stadtarme‘ verdeutlichen: „Die Natur der Sache und das Verhalten solcher Personen lassen mich das Urtheil über sie aussprechen, dass sie unnütze, schädliche, undankbare, den Thorheiten und Lastern sich hingebende und strafbare Geschöpfe sind.“²³ Bettler wurden immer kompromissloser aufgegriffen und ins „Arbeitshaus“ am Alexanderplatz gesperrt – nominell mit Platz für ca. 1000 Personen, aber ständig überfüllt. Mitunter kam es bei diesen Arretierungen zu kleineren Tumulten, festgesetzte Bettler wurden den ‚Vögten‘ wieder entrissen.²⁴ Lebrecht kam

-
- 22 Peter Collin. *„Wächter der Gesetze“ oder „Organ der Staatsregierung“? Konzipierung, Einrichtung und Anleitung der Staatsanwaltschaft durch das preussische Justizministerium. Von den Anfängen bis 1860.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000. S. 378; zur insgesamt wachsenden Kriminalisierung von Bettelei im Zuge der Frühen Neuzeit vgl.: Robert Jütte. *Arme, Bettler, Beutelschneider. Eine Sozialgeschichte der Armut in der Frühen Neuzeit.* Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 2000. S. 224ff.; speziell für Berlin: E. Fidicin. *Historisch-diplomatische Beiträge zur Geschichte Berlins. Fünfter Theil.* Berlin: Duncker und Humblot, 1842. S. 504f.; Helga Schultz. *Berlin 1650-1800. Sozialgeschichte einer Residenz.* Berlin: Akademie-Verlag, 1987. S. 50f.
- 23 J. P. Kux. *Berlin. Eine aus zuverlässigen Quellen geschöpfte genaue und neueste Charakteristik und Statistik dieser Residenz und ihrer Umgebungen. Nebst einer ausführlichen Abhandlung über das Berliner Armenwesen und dessen Mängel, von einem vieljährigen Armenpfleger.* Berlin: W. Cornelius, 1842. S. 273.
- 24 Zu dieser Armenkommission, den Bettelvögten und gelegentlichen Tumulten: Adolf Streckfuß. *500 Jahre Berliner Geschichte. Vom Fischerdorf zur Weltstadt. Geschichte und Sage.* 4. Aufl. Bd. 2. Berlin: Albert Goldschmidt, 1886. Bd. 2. S. 828ff.; Arno Pokiser. *Zur Funktion der städtischen Armendirektion des Berliner Magistrats in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Berliner Sozialgeschichte.* Phil. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1987. S. 115ff.;

nicht in dieses Arbeitshaus. Er bettelte ja nicht. Aber allein sein körperlicher Verfall störte den städtischen Frieden. Die Vögte schleppten ihn – *Armenfürsorge als Armenentsorgung* und *Sozialpolitik als Sozialunterdrückungspolitik* – in seine Kammer, wo er sterben sollte. Insofern gibt Wiese eine geradezu realistische Schilderung.

Die Empfangszeremonie im Zuchthaus – Beginn der zweiten Szene des Stücks – ist ebenfalls weitaus realistischer konzipiert, als es aus heutiger Sicht den Anschein hat. Der rituelle ‚Willkomm‘ war eine gesetzlich nicht nur geduldete, sondern *gebotene* Praxis, und zwar nicht nur in preußischen Strafanstalten. Die preußische „Criminal-Ordnung“ von 1805 hatte lediglich den üblichen ‚Abschied‘ kassiert, d. h. die rituelle Auspeitschung bei der *Entlassung*. Der ‚Willkomm‘ war bis zu den neuen Strafgesetzbüchern nach 1848 optional ein Teil des Haftantritts. Allerdings war er dem Buchstaben des Gesetzes nach nicht dem Gutdünken des Anstaltspersonals überlassen, sondern hatte – so die Regelung seit 1805 – Teil des gerichtlichen Urteilspruchs zu sein: „Der sogenannte Abschied soll künftig so wenig als Züchtigung während der Dauer der erkannten Strafarbeit oder des erkannten Gefängnisses weiter statt finden, vielmehr immer nur auf Züchtigungen im Anfange der Strafzeit erkannt werden“.²⁵

Wiese verdichtet in dieser Hinsicht lediglich auf *literarische* Weise die Abläufe. Denn streng genommen waren Stephan und Anne ja noch Untersuchungshäftlinge und ein Urteil noch gar nicht gesprochen. Der Autor überspringt diesen Realitätsvorgang und setzt sein aus zwei Szenen bestehendes Stück mit der unmittelbaren Einlieferung der Geschwister in ein

Mieck. Von der Reformzeit zur Revolution (wie Anm. 19). S. 505, 596f.; Arno Pokiser. *Armut und Armenfürsorge in Berlin 1800-1850. Von den Schwierigkeiten im Umgang mit neuen Phänomenen*, in: *Neue Streifzüge in die Berliner Kulturgeschichte [...]*. Berlin: Edition Luisenstadt, 1995. S. 19-85, hier: S. 35ff.

25 *Allgemeines Criminalrecht für die Preussischen Staaten. Erster Theil. Criminal-Ordnung* [1805]. Berlin: G. C. Nauck, 1806. S. 200; vgl. zum Prügelrecht in Preußen auf verschiedenen Ebenen bis 1848 (Familie, Schule, Handwerk, Gutsbetrieb, Justiz, Strafvollzug usw.): Koselleck. Preußen zwischen Reform und Revolution (wie Anm. 20). S. 641-659 (Exkurs I); zur Lockerung der Gesetzgebung in den deutschen Staaten nach 1848 und der teilweisen Neueinführung von Prügelstrafen in der Zeit der Reaktion: F. v. Holtzendorff. „Prügelstrafe“. *Das Staats-Lexikon. Encyclopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände*. Hgg. Karl von Rotteck und Karl Welcker. 3. Aufl. Bd. 12. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1865. S. 222-230.

Zuchthaus fort (für die Stadt Berlin erwies sich das Zuchthaus Spandau als zuständig). Und hier dringt, siehe oben, der Zuchthausdirektor auf unerbittlichen Vollzug des ‚Willkomm‘, der Auspeitschung. Keineswegs ist er eine boshafte Person, ist kein prekärer Charakter, ist kein Sadist. Er – ein williger Vollstrecker – vollzieht lediglich Regularien. Als Vertreter der Staatsmacht verweist er unbeirrt auf das bestehende Gesetz und zwingt den Zuchtmeister zur Züchtigung: „wir handeln im Namen des Gesetzes! – Achtung dem Gesetz! [...] Wir sind Diener des Gesetzes; es handelt sich um das Recht!“ (S. 213f.) Auch diese Konstellation hebt Wieses Stück aus der herkömmlichen Literatur zu Armut und Elend heraus. Es ist nicht nur ein Sozialdrama, sondern ein exemplarisches Sozialdrama. Denn Lebrecht ist der Angehörige einer ganzen Schicht und spricht für diese Schicht. Die Widersacher sind ebenfalls Angehörige einer spezifischen Schicht. Sie sprechen im Namen einer Institution und berufen sich darauf, nur institutionelle Regeln zu vollziehen. Damit ist der Konflikt der ausschließlich personalen Ebene entzogen. Nicht das Verhalten des Zuchthausdirektors erweist sich als deformiert, sondern die Verhältnisse sind es. Er begreift sich und handelt – Banalität des Bösen – als Vertreter einer Staatsmacht, die, als institutionelle Staatsmacht, grundsätzlich pervertiert erscheint.

Stephan, immer mehr gedemütigt, drangsaliert und malträtiiert, verfiicht folglich einen Gegendiskurs. Schon im spannungsreichen Dialog mit dem Vater hatte er sich auf „göttliches und menschliches Recht“ berufen (S. 211). Es gibt also ein Recht vor dem kodifizierten und dem ‚positiven‘ Recht. Nun, in der zweiten Szene, statuiert Stephan, immer mehr in die Enge gedrängt, dieses Recht kämpferisch als Ur- und Gegenrecht. Menschenrecht geht vor Gesetzesrecht. Nicht *Widerstand* ist Gewalt, sondern das Gesetz als solches ist menschenfeindliche Gewalt. Es darf, es muss bekämpft werden. Stephan wird zum Sozialanarchisten, und seine Selbstausslöschung wird zum letzten autonomen Akt des Protests gegen diese Gesetzesbarbarei:

Verachtung dem Gesetz! das uns Unglückliche nicht berücksichtigt? Wir leiden Gewalt, da uns das Gesetz in den Bezirken seiner Wirksamkeit nicht zu placiren weiß, da es uns sich gegenüberstellt und an die Willkür und Barmherzigkeit der Menschen verweist, die tyrannisch sind, launisch und felsenhart. Gewalt um Gewalt! Schützt uns kein Gesetz, müssen wir uns selbst Gesetz sein und das wollen wir auch! (S. 213f.)

Christlicher Existentialismus

Auch Kritiker, die Arbeiten aus Wieses Frühzeit wohlwollend rezensierten, kamen meist nicht umhin, gewisse christliche Affinitäten indigniert hervorzuheben. Andere Autoren zählten ihn gar – freilich völlig unspezifisch und nur bedingt erkenntnisfördernd – zu den „schwarzen, priesterbemäntelten Männern der romantischen Religion oder der religiösen Romantik“.²⁶ Tatsächlich zeichnet sich jede von Wieses Produktionen durch gewollte christliche Bezüge aus. Lediglich *Die Freunde* – eine Tragödie, die heute in Diskursen um Literatur und Homosexualität eine Rolle spielt²⁷ – ist diesbezüglich gänzlich zurückhaltend. Auch Wieses Sozialdrama *Die Bettler* ist der Tendenz nach christlich grundiert. Es ist sogar, ohne dass das den Handlungsstrang dominiert, *intensivchristlich* grundiert (und in Folge dessen auch explizit kirchenkritisch). Das Personal führt ein Doppelleben. Innerhalb eines realistischen Dramas agiert es zeitbezogen, innerhalb eines allegorischen Subtexts agiert es jedoch stellvertretend. Lebrecht ist ausdrücklich Hiob; Frau Roller ausdrücklich eine barmherzige Samariterin; Anne ist wechselweise die jüdische Salome, die christliche Heilige Anna oder ein Engel. Und Stephan? Wie oben schon erwähnt, figuriert er als christlicher Heiliger, als heiliger Stephan, in der Nachfolge des ersten Märtyrers des Christentums. Mit der Berufung auf sein Gottes- und Menschenrecht lehnt er sich gegen die gottlosen Instanzen des Staats auf.

Innerhalb dieses Personals gibt es Intensitätsunterschiede. Frau Roller ist Allerweltschistin, Gewohnheitschistin. Sie handelt tätig helfend innerhalb des begrenzten Rahmens, der von den kulturellen Normen vorgegeben ist. Mit konventionellen Vertröstungsmustern weist sie Lebrechts Gotteszweifel ab: „Gott ist der Freund der Armen, er wird Dich erretten aus dem weiten Rachen der Angst, der keinen Boden hat!“ (S. 207) Angesichts seines

26 [Autorenchiffre] 15. „Deutsche Literatur“. *Allgemeines deutsches Conversations-Lexicon für die Gebildeten eines jeden Standes*. Herausgegeben von einem Vereine Gelehrter. Bd. 11. Leipzig: Gebrüder Reichenbach, 1842. S. 395-426, hier: S. 419.

27 Vgl.: Robert Tobin. „Freundschaftsdämmerung: Johannes Müller, Sigismund Wiese, Friedrich Ramdohr und Heinrich Hößli“. *Erinnern und Wiederentdecken. Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik*. Hgg. Dirck Linck, Wolfgang Popp und Annette Runte. Berlin: Verlag rosa Winkel, 1999. S. 191-217, hier: S. 207ff.

elenden Todes kommt sie aber zu einem sichtlich herabgestimmten Fazit: „Es ist hier etwas, das zum Himmel schreit; hülflos windet sich das Gemüth und weiß nicht Auskunft seiner Frag’ und Angst! Gott erbarme sich seiner Creatur!“ (S. 213) Allein der unterschiedliche Einsatz des Signalworts ‚Angst‘, verglichen mit dem Anfang und dem Ende des Stücks, verdeutlicht diesen Horizontwandel.

Lebrecht ist der alttestamentarische Hiob, geprüft von Gott durch immer neue Schicksalsschläge und nunmehr resigniert und verzweifelt. Zwei wesentliche Unterschiede zum Hiob des jüdischen „Tanach“ fallen aber ins Auge: Lebrecht war niemals wohlhabend und glücklich gewesen wie sein Namenspate, und am Ende aller eventuellen Prüfungen wird er auch nicht wieder wohlhabend und glücklich werden. Er stirbt in Verzweiflung, in Weltverwerfung, und er kann gerade nicht als Exempel einer Theodizee fungieren: „Ja, ja, ich bin nackt von Mutterleibe gekommen, nackt werd’ ich wieder dahin fahren. [...]. Der Mensch wird zum Unglück geboren, wie die Vögel zu fliegen“ (S. 207); „Wenn Keiner hehlte, welch ein Fluch ihm im Blute rast; wenn Schein und Heuchelei ganz von der Welt verschwänden: gleich würd’ es um sie gethan sein, und ersticken müßte dieses wüste Unthier Lust, in ekel Fäulniß der ganze Erdenbau verwesen, die alte Urnacht wäre wieder da!“ (S. 211)

Stephan steht für den Sprung vom Judentum zum Christentum. Er – ein neuer Christus und Stephanus – rebelliert. Ahnungsvoll hatte sein Vater noch vor der unverhofften Begegnung mit seinem Sohn prognostiziert: „Heiliges Erbarmen, für Schufte, Affen und Heuchler in den Tod zu gehen! Wär’ er wieder da, sie schlügen ihn auf’s Neue todt!“ (S. 208) Also auch ein neuer Christus würde in den Tod getrieben werden. Genau diese Rolle ist seinem Sohn Stephan zugewiesen, oder er übernimmt sie aktiv. Wie oben schon umrissen, lehnt er sich – staatsfeindlicher christlicher Anarchist – vehement gegen die staatlichen Vollzugsgewalten auf, und dafür nimmt er den Tod in Kauf. Seine Schwester Anne schließlich, die engelsgleiche Figur, scheint nicht von dieser Welt zu sein. Allen Widrigkeiten begegnet sie mehr oder weniger versöhnend, strebt aber am Ende, von ihrem Bruder erstochen, erleichtert in den Tod. Sie gibt ihm auffordernd das Messer zurück und gleitet hinüber in ein besseres Leben: „Du hast mir wohlgethan. [...] Hölle ist auf Erden [...]! Gott kann barmherzig sein!“ (S. 214)

Diese vier Personen haben eines gemeinsam – eine bestimmte christliche Einstellungs- und Handlungsmatrix. Das Spektrum reicht von Frau Rollers weltzugewandter, letztlich aber auch scheinheiliger christlicher Ethik

des Mitleids, über Hiobs Gotteszweifel und Seinsanklagen bis zu Stephans urchristlich anmutender Rebellion gegen das Weltliche und Annes erleichtertem Gang aus der gegebenen Welt in eine bessere. Man erkennt eine Kaskade: Von Weltzweifel zu Weltkritik über Weltverfluchung bis hin zur Flucht aus der Welt. Das ist christlich-religiös grundiert, aber keinesfalls kirchlich. Mehr noch: Diese Weltkritik ist geradezu antikirchlich angelegt, wie Stephan unmissverständlich verdeutlicht: „verschanzt hinter Kirch' und Brauch, verdammt durch Gottes Wort!“ (S. 214)

Die Tendenz des Stücks ist sozialkritisch und kirchenkritisch – und es zeigt unverkennbar Tendenzen von religiös-christlicher Weltverneinung. Diese Weltverneinung ist aber keine traditionell-pietistische, die erstens weiß, dass in jedem Fall eine schönere und bessere Welt wartet, und zweitens mit dem Verweis auf das bessere Jenseits das weniger bessere Diesseits stets noch zu meistern vermag. Sie basiert nicht auf der Intensivierung angelernter christlicher Gewissheiten, sondern auf dem Wanken dieser Gewissheiten. Es ist – und auch hier erweist sich Wiese als originell – eine moderne, eine existentialistisch anmutende Weltverneinung. Nicht weil das Jenseits und weil das Gottesreich so verlockend wären, erscheinen sie als einziger Ausweg. Sie erscheinen als einziger Ausweg allein deshalb, weil das Irdische grundsätzlich pervertiert ist. In dieser Diagnose der Verderbtheit des Irdischen überschneiden sich, so scheint es, mindestens drei verschiedene Diskurse: erstens ein anthropologisch-geschichtstheoretischer Sündenfalldiskurs, der die menschliche Geschichte per se als Abweg vom göttlichen Schöpfungsplan ansieht, zweitens ein anti-institutioneller und staats- und kirchenkritischer, der wahre Moral und wahre Religion den pervertierten Institutionen von Staat und Kirche entgegensetzt, und drittens ein sozialkritischer, der Armut und Elend der Moderne vehement anprangert.

Ob dieses soziale Elend von Wiese in gewisser Weise effektiv funktionalisiert wird oder ob es tatsächlich Movens seines Einakters war, ist schwer auszumitteln. In jedem Fall wird sein Sozialdrama situiert in einem Geflecht religiöser Verstörung. Denn mit dem Zweifel an dem Irdischen wächst der am Überirdischen. Die Akteure, geworfen in Grenzsituationen wie Krankheit, Schuld und Tod, stellen auf ihre Weise Sinnfragen höchsten Ranges. Antworten finden sie nicht, und es bleibt bei wachsender Skepsis, gar Angst und Verzweiflung. Die Welt scheint gottverlassen: Haben die Menschen *ihn* verlassen? Hat er *sie* verlassen? Oder ist Gott eine stete Prüfung, diesen Fragen, diesen Ungewissheiten und diesem Rätsel beständig ausgesetzt zu sein? Besteht er in seiner prinzipiellen Fraglichkeit?

Appendix

„Den unklaren *Sigismund Wiese* möchte ich mit einer wilden Gebirgsgegend vergleichen, von schroffen Formen, dunkelspaltig, über und durch einander geworfen, zerrissen von vulkanischen und neptunischen Mächten; dazwischen donnernde Lawinen, verderbliche Bergstürze, schäumende Cascaden über einander rollender Gedanken, wenig Vegetation, meist Knieholz; mystische unheilbrauende Nebel überall, welche die Formen, die nur hier und da zackig und verbrannt hervorragen, verhüllen und mächtiger erscheinen lassen als sie sind.“²⁸

28 Hermann Marggraff. *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charakteristiken*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1839. S. 387.