

Grabbe und Shakespeare

© Bernard J. McGrade

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Department of German, McGill University,
Montreal, Québec, Canada

Copyright © Bernard J. McGrade

August, 1986

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-38303 8

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	
Shakespeare in Deutschland	1
Anmerkungen	8
Kapitel 1	
Grabbe als Shakespeare-Enthusiast	11
Anmerkungen	28
Kapitel 2	
Grabbe als Shakespeare-Kritiker	35
Anmerkungen	60
Kapitel 3	
Grabbe als Theater-Kritiker	63
Anmerkungen	79
Kapitel 4	
Grabbe als Imitator Shakespeares	82
4.1 <u>Herzog Theodor von Gothland</u>	82
4.2 <u>Marius und Sulla</u>	89
4.3 Die Darstellung der Masse	92
4.3.1 Die Komposition der Masse	93
4.3.2 Die Funktion der Masse	98
4.4 Die Hohenstaufen-Dramen	100
4.5 <u>Aschenbrödel</u>	105
Anmerkungen	110
Schlussbemerkungen	114
Literaturverzeichnis	117

Abstrakt

Der Dramatiker Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) fand wenig kritische Beachtung während seines Lebens. Seine Zeitgenossen erkannten jedoch gewisse Parallelen zwischen seinen Werken und den Dramen von William Shakespeare.

Die vorliegende Arbeit analysiert Grabbes Verhältnis zu Shakespeare unter vier Gesichtspunkten. Im ersten Kapitel wird Grabbes lebenslanger Enthusiasmus für Shakespeare dargestellt. Sein Aufsatz „Über die Shakespearo-Manie“ aus dem Jahre 1827 wird im zweiten Kapitel untersucht. Im dritten Kapitel werden Grabbes Rezensionen von Shakespeare-Aufführungen in Detmold und Dusseldorf unter zwei Gesichtspunkten besprochen: erstens um Bestätigungen für die in dem Aufsatz über die „Shakespearo-Manie“ geäußerten Kritiken zu finden, zweitens um Grabbes Meinung über die Aufführung von Shakespeares Dramen zu dokumentieren. Das letzte Kapitel untersucht einige der oft erwähnten Parallelen zwischen Grabbes frühen Stücken und einigen von Shakespeares Dramen.

Abstract

The dramatist Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) did not receive much critical recognition during his life time. His contemporaries did, however, recognize a certain similarity between his plays and the dramas of William Shakespeare.

This thesis attempts to analyse Grabbe's relation to Shakespeare in four parts. The first chapter deals with Grabbe's life-long enthusiasm for Shakespeare. Chapter 2 discusses Grabbe's essay from 1827 entitled "Über die Shakspearo-Manie". The third chapter takes a look at Grabbe's reviews of Shakespeare productions in Detmold and Düsseldorf in order to find corroboration for the criticisms contained in the "Shakspearo-Manie" essay and to show Grabbe's views on the production of Shakespeare's plays. The final chapter examines some of the often mentioned parallels between Grabbe's early plays and some of Shakespeare's dramas.

Résumé

L'auteur dramatique Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) n'a guère reçu de reconnaissance critique pendant sa vie. Ses contemporains ont reconnu cependant une certaine ressemblance entre ses pièces et les drames de William Shakespeare.

Cette thèse essaie d'analyser la relation entre Grabbe et Shakespeare en quatre parties. Le premier chapitre traite l'enthousiasme de Grabbe pour Shakespeare. Le second examine son essai daté de 1827 et intitulé "Ueber die Shakspeare-Manie". Le troisième chapitre analyse ses critiques des mises en scène des drames de Shakespeare à Detmold et à Dusseldorf afin de trouver confirmation des critiques exprimées dans l'essai "Shakspeare-Manie" et de présenter ses idées sur la mise en scène de Shakespeare. Le dernier chapitre examine quelques parallèles tant signalés entre les premières pièces de Grabbe et les drames de Shakespeare.

Acknowledgements

I should like to thank my supervisor, Professor Trudis Goldsmith-Reber, for her unfailing support and enthusiasm during the conception and completion of this thesis, and the J. W. McConnell Memorial Foundation for a generous fellowship in 1985-86 and McGill University for a summer bursary in 1985.

Einleitung

Shakespeare in Deutschland

William Shakespeares Rezeption im deutschsprachigen Europa: „...gehört seit mehr als hundert Jahren zu den bevorzugten literarhistorischen Themen“ (Guthke "Leipzig" 73). Die Bedeutung Shakespeares für die Entwicklung des deutschen Dramas im 18. und 19. Jahrhundert „gehört heute bereits zum Schulwissen“ (Guthke "Richtungskonstanten" 64). Karl S. Guthke urteilt wohl richtig, wenn er resumiert: „Die kritische und kreative Rezeption Shakespeares ist ja ein gesamteuropaischer Vorgang, der in England bis zu Shakespeares Lebzeiten zurückreicht, spätestens seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert auf das Festland übergreift und im 18. Jahrhundert seine größte Intensität erreicht“ ("Lessing" 138).

Klaus Ziegler betont den einmaligen Einfluß Shakespeares als ausländischer Dichter auf die Geschichte des deutschen Dramas. Er schreibt: „Es gibt wohl kaum irgendwann und irgendwo eine auch nur annähernd so intensive Aneignung eines ausländischen Dichters durch eine Nation, wie dies für Shakespeares Aufnahme in Deutschland zutrifft“ (80; Brandt 33; Girnus 725). Ziegler qualifiziert sein Urteil aber, wenn er von „spannungsvoller Ambivalenz“ spricht und schließlich meint: „Trotzdem blieb Shakespeares Wirkung auf unsere Dramatik, oft überschätzt, in Wahrheit doch sehr entschiedenen Grenzen unterworfen - war sie keineswegs

absolut, vielleicht nicht einmal zentral, sondern lediglich
 "sehr relativ oder vielleicht sogar peripher" (89).

In der Tat bleibt die Erforschung dieser
 Rezeptionsgeschichte problematisch und unzureichend.¹ Im
 Vorwort zu seiner Quellen-Sammlung betont Hansjürgen Blinn
 die Feststellung von L. M. Price aus dem Jahr 1953:
 „...Shakespeare in Deutschland ist die langste und
 gründlichst untersuchte Episode in den literarischen
 Beziehungen zwischen England und Deutschland und doch
 bestehen noch falsche Vorstellungen darüber!“ (9). Die
 Bedeutung und der Einfluß Shakespeares mag schon „langst“
 der Gegenstand der Forschung sein, aber jeder Versuch einer
 Gesamtinterpretation ist überholt.¹ Es fehlt:

...eine neuere wissenschaftliche Untersuchung, die
 - die bisherigen Forschungsergebnisse
 zusammenfassend - eine gründliche und tiefgreifende
 Analyse der literaturkritischen Diskussion um
 Shakespeare von den Anfängen seiner Wirkung in
 Deutschland im 18. Jahrhundert bis in die
 Gegenwart hinein (über Hauptmann und Brecht bis
 Dürrenmatt und Hacks, um nur diese zu nennen) in
 Angriff nimmt (Blinn 9).

Shakespeares Rezeption ist immer noch Gegenstand neuer
 Detailuntersuchungen², und in der letzten Zeit gewinnt die
 Frage des Einflusses von Shakespeares auf einzelne deutsche
 Dichter immer mehr Beachtung.³

Blinn nennt die Aufnahme Shakespeares in der zweiten

Halbte des 18. Jahrhunderts „einen Modellfall produktiver und reproduktiver Rezeption“ (10); man denke hier an den Einfluß des Englanders auf die Sturm und Drang Dichter und Herders Kritik an Goethes Götz: „Shakespeare hat Euch ganz verdorben“ (Ziegler 79). Die Bedeutung Shakespeares für das Schaffen einzelner Dichter ist bis heute immer noch nachweisbar.⁴

In seinem neuen Forschungsbericht aus dem Jahr 1986 stellt Detlev Kopp fest: „Es mehren sich die Anzeichen dafür, daß dem Dramatiker Christian Dietrich Grabbe in der kulturellen Öffentlichkeit seit den siebziger Jahren ein zunehmendes Interesse entgegengebracht wird“ (118).⁵ Einen möglichen Aufschwung in der Grabbe-Forschung betrachtet er aber als „unwahrscheinlich“ (120). Man beschäftigt sich in letzter Zeit hauptsächlich mit der Rezeptionsgeschichte von Grabbes Werken, z.B. mit seinem Einfluß auf Bertolt Brecht.

Der Detmolder Grabbe (1801-1836) gehört Zeit seines Lebens zu den Dichtern, die unter dem starken Einfluß Shakespeares standen. Vergleiche zwischen Grabbe und Shakespeare begannen schon während seiner Schulzeit. Ziegler erzählt z.B. die folgende Anekdote: die Schüler mußten Märchen schreiben, und nachdem Grabbe seines vorgelesen hatte, erklärte der Lehrer: „Grabbe, wo haben Sie das her? Es ist ja, als ob man von Calderon oder Shakespeare etwas lese“ (Bergmann Berichte 11). Man scheute sich auch nicht, physische Vergleiche zwischen Grabbe und Shakespeare anzustellen, so Karl Immermann, (1796-1840) in seiner Beschreibung: „/Er hatte/ Eine Stirn, hoch, oval, gewölbt,

wie ich sie nur in Shakespeares (freilich ganz unhistorischem) Bildnisse von ähnlicher Pracht gesehen habe" (Immermann 661).⁶ Grabbes Freund und später sein Biograph Eduard Duller (1809-1853) geht so weit, eine literarische Figur aus dem Detmolder zu machen: „Grabbe war eine Shakspeare'sche Figur, etwas von Hamlet" (Bergmann Berichte 311).

Weit wichtiger und nachhaltiger für den Vergleich Grabbes mit Shakespeare durch die Literaturgeschichte war Heinrich Heines (1797-1856) inzwischen berühmt gewordenes Urteil:

...Für letzteren will ich hier nur bemerken, daß besagter Dietrich Grabbe einer der größten deutschen Dichter war und von allen unseren dramatischen Dichtern wohl als derjenige genannt werden darf, der die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat....Wie Plato den Diogenes sehr treffend einen wahnsinnigen Sokrates nannte, so konnte man unsern Grabbe leider mit doppeltem Rechte einen betrunkenen Shakespeare nennen (Bergmann Berichte 23f).

Nach Mitteilungen von Friedrich Althaus habe Friedrich Heibel (1813-1863) dieses Urteil von Heine mit der folgenden Methapher kommentiert: „Ich sage Ihnen, Niemand ist Shakespeare ferner gewesen als Grabbe, fern wie die Krankheit von der Gesundheit" (Bergmann W.i.K. 5: 151). Zu der Berechtigung von Heines etwas merkwürdigem Vergleich schreibt

Rodger Nicholls:

This comparison with Shakespeare is not fully out of place.... In his gift for the creation of character and scene, in the range of emotions, in his ability to impose on to history the vitality of the human struggle, Grabbe seems rightly to stand comparison with Shakespeare himself (254).

Dieses Verhältnis Grabbes zu Shakespeare bildet einen bescheidenen Teil der Grabbe-Forschung. Roy Cowen stellte 1973 fest: „Shakespeare was his avowed model. Consequently, no small part of the literature on Grabbe has dealt with the influence of the English dramatist-...“ (Grabbe 16). Zu diesem Thema gibt es aber nur fünf Untersuchungen. Die erste war eine Dissertation im Jahre 1898 in Munster von Hermann Bartmann Grabbes Verhältnis zu Shakespeare. Über diese Arbeit schrieb Alfred Bergmann: „/sie/ konnte schon deswegen nicht völlig glücken, weil sie auf den unzulänglichen Text der Blumenthalschen Ausgabe angewiesen war“ (Glaubwürdigkeit 99). Zwölf Jahre später promovierte Horace Lind Hoch an der Universität von Pennsylvanien in Philadelphia mit der Untersuchung: Shakespeares Influence upon Grabbe. Gerhard Hering kritisiert wiederum die Wahl der Textvorlage in seinem Aufsatz im Shakespeare Jahrbuch 1941: „Für Hoch nun gilt, was die Textgrundlage angeht, leider das nämliche; obwohl ihm die beiden anderen bis 1911 erschienenen Grabbe-Ausgaben, auch sie in ihrer Art allerdings unzulänglich, erreichbar gewesen waren: die von Eduard Grisebach (1902) und die von

Otto Nieten (1908)'' (Anm.101).

Hering übernimmt aber Hochs Vergleiche: „Seine /Hochs/ Resultate sind im folgenden genutzt'' (Anm.101), und er gibt im Wesentlichen eine Übersetzung von Hochs. Arbeit. Cowen meint: „Some of Linds /sic/ comparisons are, however, somewhat strained and although several essays on this subject have appeared in the meantime, much more work remains to be done'' (Grabbe Anm.165). Hochs Vergleiche werden im vierten Teil näher untersucht.

1970/71 erschien ein Aufsatz von David Heald über Grabbes Abhandlung über die „Shakespeare-Manie''. 1973 veröffentlichte Roy Cowen einen Aufsatz mit dem Titel „Grabbes Faust, Another German Hamlet''. Magdalena Kleins⁷ Arbeit über die Verbindung von Vers und Prosa kann man auch noch hinzuzählen, da sie Grabbe in knapp einem Kapitel bespricht. Sonst werden die Parallelen in Motiven und Form in den Besprechungen einzelner Dramen nur oberflächlich erwähnt. So muß man feststellen, daß es keine ausführliche Untersuchung von Grabbes ratselhaftem Verhältnis zu Shakespeare gibt.

Die vorliegende Arbeit unternimmt eine kritische Untersuchung von Grabbes Rezeption von Shakespeare unter vier Gesichtspunkten: 1. Grabbe als Shakespeare-Enthusiast anhand seiner frühen Briefe, während seiner Studienzeit und in seinem Versuch einer Hamlet-Übersetzung; 2. Grabbe als Shakespeare-Kritiker in seiner Abhandlung „Über die Shakspearo-Manie'';⁸ 3. Grabbe als Theaterkritiker, gemessen an seinen Rezensionen von Shakespeare Aufführungen in Detmold

und Dusseldorf. Hier gilt es die Frage zu beantworten: Wie hat er Shakespeare auf der deutschen Bühne erlebt und verstanden und kritisch dramaturgisch gewertet? 4. Grabbe als Imitator Shakespeares in der direkten und indirekten Übernahme von Shakespeares Stoffen und Motiven in seinen Dramen.

Anmerkungen

¹ Die vier Gesamtdarstellungen sind: Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist (Berlin: Georg Bondi, 1911); Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik (1907: Hildesheim: Gerstenberg, 1976); L. M. Price, Englisch Literature in Germany (Berkeley: University of California Press, 1953); E. L. Stahl, Shakespeare und das deutsche Theater, Wanderung und Wandlung seines Werkes in dreiundeinhalb Jahrhunderten. Mit Bilddokumenten zusammengestellt von Carl Niessen (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1947); neu dazu Horst Oppel, Englisch-deutsche Literaturbeziehungen. 2 vols. (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971).

² Siehe z.B.: Julian Hilton, "Shakespeare: The Emancipator of German Drama 1750-1837." History of European Ideas. 1981: 203-220; Eva Maria Inbar "Shakespeare-Rezeption im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts." Germanisch-Romanische Monatshefte. 30.1. (1980): 129-149; Thomas Sauer, A. W. Schlegels Shakespeare Criticism in England, 1811-1846 (Bonn: Bouvier, 1981).

³ Siehe z.B.: Kurt Ermann, Goethes Shakespeare-Bild (Tübingen: Niemeyer, 1983); Eva Maria Inbar, Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz (Tübingen: Niemeyer, 1982); Paul Steck, Schiller und Shakespeare. Idee und Wirklichkeit (Bern: Peter Lang, 1977); Wolfgang Stellmacher, Herders Shakespeare-Bild (Berlin: Rütten & Loening, 1978).

4 Siehe z.B.: Ute Baum, Bertolt Brechts Verhältnis zu Shakespeare (Berlin: Brecht-Zentrum der DDR, 1981); Mark E. Cory, "Shakespeare and Durrenmatt: From tragedy to tragicomedy." Comparative Literature 32.3 (1980): 253-73; Michael Manko, " 'Ein Sommernachtstraum' und 'Zettels Traum'. Eine Quellenstudie." Bargfelder Bote 51/52 (1981): 4-29; June Schlueter, " 'Goats and Monkeys' and the 'Idiocy of Language': Handke's 'Kaspar' and Shakespeare's 'Othello'." Modern Drama 33.1 (1980): 25-32.

5 In Winfried Freunds Sammlung Grabbes Gegenentwürfe weist Kopp darauf hin, daß anlaßlich des 150. Todestag Grabbes die Grabbe-Gesellschaft „Grabbe-Tage“ vom 6.-19. September 1986 in Detmold mit einem internationalen Symposium veranstaltet.

6 Siehe auch Friedrich Althaus (1829-1897): „...auf dem Weg dorthin sah ich zum ersten und zum letztenmal den Dichter mit der genialen Shakespearestirn“ (Bergmann Berichte 195)

7 Neil Rudin resumiert wie folgt: She maintains that Don Juan und Faust, Kaiser Friedrich Barbarossa und Kaiser Heinrich IV are all constructed in accordance with Shakespeare's typical combination of verse and prose. Although Grabbe's plays are generally more tautly formed than Shakespeare's, they reflect a similiar linking of tension and looseness. This would seem to correspond to what she calls his baroque "Gestaltungswillen" (13; siehe auch Bergmann, "Grabbeforschung" Anm.451f). Zu diesem Thema siehe auch: Kurt Waselowsky, "Der Übergang vom Vers zur Prosa in den

Dramen Christian Dietrich Grabbes." Diss. U Marburg, 1956.

8 Grabbe ist in seiner Rechtschreibung des Namen Shakespeares nicht konsequent. In seinen fruhen Briefen schreibt er „Shakespeare“, jedoch in seiner Abhandlung, wie auch in seinen späteren Briefen, durchgehend „Shakspeare“. Die zeitgenossischen Kritiker folgen in der Regel diesem Gebrauch. Die Schreibung des Namen war seit Shakespeares Zeiten nicht einheitlich: „Eine Untersuchung der Schreibung des Testaments durch Steevens und Malone machte dann von 1778 bis 1840 ‚Shakspeare‘ zur ublichsten Schreibung /sic/. Aber auch die Schreibung ‚Shakspere‘ fand Anhanger“ (Horn 27).

Kapitel 1

Grabbe als Shakespeare-Enthusiast

Obwohl eine ausführliche, zuverlässige Biographie von Grabbe immer noch fehlt (Kopp/Vogt 153),¹ ist es dennoch möglich das Wesentliche zu Grabbes Leben den biographischen Umrissen in den verschiedenen Studien über Grabbe,² sowie Alfred Bergmanns Grabbe in Berichte seiner Zeitgenossen³ und Grabbes Briefen⁴ zu entnehmen. Grabbes erste Begegnung mit Shakespeare fand sicherlich in seinem privaten Englischunterricht mit einem Lehrer namens Falkmann statt (Bartmann 14). Es wurde Grabbes zentrales Bildungserlebnis (Ehrlich 11). Es ist aber merkwürdig, daß es weder Bericht, noch Anekdote, noch Beschreibung dieses ersten Lesens eines Shakespeare-Stückes gibt, weder in Grabbes Briefen noch von seinen Lehrern oder Bekannten. (Wir wissen z.B. nicht, welches Stück er zuerst las, obwohl es vermutlich Hamlet war.) Auf jeden Fall war diese Entdeckung Shakespeares ein Leser-Erlebnis.

Fritz Böttger betont, wie wichtig dieses Lesen war, nämlich, „daß er die Werke Shakespeares im Rampenlicht seiner Phantasie als Lesedramen erlebte, nicht als Zweckform für die Bühnendarstellung“ (45f). Eva Maria Inbar beschreibt das Phänomen „Lesen“ wie folgt:

Grundsätzlich erfordert jeder Akt der Wahrnehmung, wozu im weiteren Sinn auch das Lesen rechnet, das aktive Zutun des wahrnehmenden Subjekts.... Lesen

ist ein sinngebendes Verbinden von Informationen;
 ein geschriebener Text existiert einerseits
 objektiv schwarz auf weiß fixiert und verwirklicht
 sich andererseits in jedem Leser neu (7).

Ferner betont Inbar, daß das Lesen eines Künstlers
 entschieden anders als das eines „normalen“ Lesers ist:

Beim „normalen“ Leser mag man darüber streiten, ob
 es ein besseres und ein schlechteres
 Textverständnis gebe...beim Künstler gibt es keine
 solche Kontroverse: Jedes Verständnis ist wertvoll
 und insofern richtig, wenn es produktiv wird. Jeder
 Leser geht mit einer bestimmten Ästhetik an einen
 Text heran; die des Künstlers aber ist aktiv; es
 ist ein Wollen. Sein künstlerisches Wollen
 bestimmt sein Lesen, und umgekehrt dieses Lesen
 wieder sein künstlerisches Wollen. (7).

Dies ist der Fall bei Grabbe; es wuchs sofort in ihm
 eine starke Identifikation mit dem Engländer: „die
 dichterische Kraft Shakespeare...druckte Wesentliches und
 Wahlverwandtes aus“ (Bottger 44). Ähnlich wie die Sturm und
 Drang Dichter fand Grabbe in Shakespeare: „die
 Selbstrechtfertigung der in ihm herangewachsenen Kräfte und
 der eigenen Wirklichkeits-Auffassung“ (Bottger 45). In der
 Tat zogen die shakespearischen Elemente in den Tragodien des
 Engländer, in Schillers Stücken und in Adolf Müllners
 (1774-1829) Schicksalsdramen den jungen Detmolder an (Bottger

45). Ohne diese persönliche Entdeckung Shakespeares:

- wäre das dramatisch aufgewühlte Durcheinander in ihm, das nach Ausdruck rang, vielleicht überhaupt nicht entbunden worden. Gewiß aber hatte es nicht die Form und Darstellungsweise gefunden, mit der es so seltsam exaltiert und gewaltsam in Erscheinung trat (Boöttger 45).

So darf man Grabbes Shakespeare-Rezeption nicht als passives Aufnehmen von Informationen betrachten, sondern als das ernsthafte Studium der Werke Shakespeares mit ständigem Hinblick auf sein eigenes dichterisches Vorhaben - und dies noch als Jugendlicher.

Zuerst möchte ich Grabbes jugendliche Begeisterung und sein Interesse für Shakespeare in seinen brieflichen Äußerungen darstellen. Hier wird es klar, daß Grabbes Beschäftigung mit Shakespeare von Anfang an ein gezieltes Lernen war. Das erste Zeugnis für Grabbes Interesse an Shakespeare ist ein Brief des Siebzehnjährigen vom Februar 1818 an die Meyersche Hofbuchhandlung in Lemgo, in dem er um Abbestellung von Adolf Müllners Schuld⁵ und die Zusendung von „des Shakespeare /sic/ von Schlegel“ bittet (5: 13). Zur gleichen Zeit schreibt er an seine Eltern, um die unerlaubte Bestellung des Buches zu begründen. Es ist wohl der meist zitierte Brief Grabbes, in dem er erklärt:

Es ist in seiner Art das erste Buch der Welt und gilt bei Vielen weit mehr als die Biebel /sic/, denn es ist das Buch der Welt der Könige und des

Volkés, es ist das Buch, wovon einige behaupten daß /sic/ es ein Gott geschrieben habe, es sind: die Tragödien Shakespeares, des Verfassers des Hamlets (5: 13).

In dieser schwärmerischen Begeisterung liegen zwei Punkte, die für Grabbes Leben und Dichtung ausschlaggebend sind. Erstens erklärt der junge Gymnasiast, daß er durch sein Schreiben Geld verdienen will: „Das kannst Du nur durch Schriftstellerei“ (5: 13f). Es mag eine Ironie der Geschichte sein, daß Grabbe nie viel Geld mit seinen Dramen verdienen konnte.

Zweitens fährt er dann fort, daß er nur Dramen schreiben kann, und daß er sich Shakespeare als Muster in die Hand nimmt: „- Durch eine Tragödie kann man sich Ruhm bei Kaisern, und ein Honorar von Tausenden erwerben und nur durch Shakespeares Tragödien kann man lernen gute zu machen, denn er ist der erste der Welt“ (5: 14).

Er meint, man könne Hamlets Monolog „Sein oder nicht sein“ Jahre lang studieren. Über seine Ausserung, er könne nur Dramen schreiben, meint Friedrich Sengele: „Es ist gewiß eine Frühmanifestation seiner genialen Einseitigkeit“ (139).

Schon aus diesem Brief erklärt sich die Imitation Shakespeares in Grabbes ersten Stücken; er las und studierte Shakespeare, um Dramen-Schreiben zu lernen. Aus diesem Brief erfahren wir auch, daß er einen Band im Original besitzt und daß er daraus Englisch lernen will. Im Mai desselben Jahres bestellt Grabbe „den sechsten Band von den dramatic works of

Shakespear, published by Charles Wagner, Brunswick'' für den privaten Englischunterricht (5: 15). Der Band enthält die folgenden Dramen in dem Text von Edmond Malone: Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Timon of Athens, Troilus und Cressida und Titus Andronicus (Anm.5: 396).

Im Herbst des selben Jahres schreibt Grabbe an seinen Vater, daß er sich sehr mit Shakespeare beschäftige, und er die Schlegel-Übersetzung (er besitze 18 Stucke) für „eben so gut wie das Original'' halte (5: 17). Ob Grabbe nach seinen eigenen Englischkenntnissen urteilt oder einfach die Meinung der Zeit oder die seines Englischlehrers als seine eigene ausgibt, können wir nicht mit Sicherheit feststellen. Am Ende des Briefes bittet er seinen Vater um Bestellung von:

Shakespeares Schauspiele, übersetzt von Johann Heinr. Voß und dessen Söhnen Heinr. Voß und Abraham Voß. Mit Erläuterungen. Erster Band, (der Romeo u. Julie, Viel Lärmen um Nichts, den Sturm u. den Sommernachtstraum enthält) verlegt bey Brockhaus (5: 17).

Im Mai 1819 bestellt Grabbe den Band der „Leipziger Fleischerschen Ausgabe...in welchem Timon of Athens und Pericles, prince of Tyrus enthalten sind'' (5: 18). Gemeint ist der 14. Band aus: The Plays of William Shakespeare, accurately printed from the text of Mr. /George/ Steevens's last edition, with a selection of the most important notes (Anm.5: 398).⁶ So kann man feststellen, daß Grabbes letzte Jahre am Gymnasium in Detmold eine Zeit des Lesens und

Studierens der Werke von Shakespeare waren.

Während seiner letzten Jahre im Gymnasium besuchte er das alte Komödienhaus in Detmold. Im Jahre 1817/18 spielte die Karschinische Schauspielgesellschaft drei Mal wöchentlich (Bergmann "Mullner" 53). Er ging ins Theater so oft es ihm möglich war, und es gibt dazu die folgende Anekdote: Eine Flöte unter dem Arm tragend tat Grabbe, als ob er zum Orchester gehöre und so erlangte er Eintritt (laut Ziegler in Berichten 10). Im Repertoire der Truppe dominierte das Schauspiel: August von Kotzebue wurde häufig aufgeführt und Müllners Die Schuld im November 1817, obwohl man nicht weiß, ob Grabbe dieses Stück sah (Bergmann "Mullner" 53). Hering behauptet, Grabbe habe einige Shakespeare-Aufführungen in Detmold gesehen, aber wir wissen nicht welche Stücke (95).

Noch in Detmold schrieb Grabbe seine ersten zwei dramatischen Versuche: „Theodora“ und „Der Erbprinz“; Teile von beiden sind sicherlich in Gothland übernommen worden. „Theodora“ schickte der Sechzehnjährige an den Verlagsbuchhändler G. J. Göschen; in dem Begleitbrief lobt er das Verlagshaus „...und Alles zog mich zu Ihnen, dem Verleger der Meisterwerke /sic/ Deutschlands, dem Unterstutzer eines Schillers“ (5: 8). Cowen sieht hier die Anfänge der späteren Identifikation mit Schiller (Grabbe 15). Wichtig für unsere Diskussion ist die Tatsache, daß beide Dramen unter dem ersten starken Einfluß Shakespeares geschrieben wurden (Böttger 42). Grabbes Rezeption von Shakespeare verursachte gleich zu Beginn eigene dichterische

Tätigkeit:

Im Mai 1820 zog der junge Detmolder nach Leipzig, wo er ein Jura-Studium begann, obwohl er auch Vorlesungen in Geschichte und Philosophie besuchte (Cowen Grabbe 16f). Hier begann er sein erstes Drama Herzog Theodor von Gothland (Nieten 25). Grabbe ging seinem Studium ernsthaft und fleißig nach (Bottger 60), aber den größeren Möglichkeiten des „kleinen Paris“ entsprechend, begann er ein etwas wildes Leben zu führen: „Grabbe führte das Leben eines Bohemien, eines Cafehausliteraten“ (Nieten 23). Aus dieser Zeit sind zwei Bekanntschaften von großer Bedeutung. Hier lernte Grabbe seinen ersten Verleger Georg Ferdinand Kettembeil kennen (Ehrlich 12).

Viel wichtiger aber war das Erlebnis des Theaters einer Großstadt und daß er zum ersten Mal eine Anzahl guter Shakespeare-Aufführungen sah. Obwohl er nicht allzu viel Geld hatte, ging er, so oft es ihm möglich war, ins Theater (Nieten 24). Es bleibt aber nicht klar, welche Aufführungen er besuchte. Der Intendant der Leipziger Stadttheater war Christoph Ernst von Houwald (1778-1845) und das Repertoire zu der Zeit schloß die folgenden Stücke ein: Die Premiere von Müllners Albaneserin; drei Werke von Houwald: Fluch und Segen, Leuchtturm und Das Bild; von Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg und Familie Schroffenstein; die Oper Aschenbrodel und nicht zuletzt Hamlet von Shakespeare (Nieten 24).

Zu Ostern 1822 wechselte Grabbe nach Berlin über. In der preussischen Hauptstadt vernachlässigte er seine Studien

zugunsten anderer Beschäftigungen. Er besuchte das Berliner Hoftheater, obwohl er kaum die finanziellen Mittel dazu hatte. Ernst Willkomm (1810-1886) beschreibt Grabbes Shakespeare-Erlebnis im Theater als „einen ganz besonderen Genuß“ (Bergmann Berichte 320). Neben vielen anderen Dramen hatte Grabbe Gelegenheit die folgenden Stücke zu sehen: König Johann, Hamlet, König Lear, Romeo und Julia und Heinrich IV (Nieten 28).

Das Theater war keineswegs seine einzige Beschäftigung. Bald nach seiner Ankunft schloß er sich einer Gruppe Gleich-Gesinnter an, die sich zu einem bekannten Kreis bildete. Obwohl Ehrlich behauptet, daß Grabbe „tonangebendes Mitglied“ gewesen sei (12), ist das nur zum Teil zutreffend. Die Gruppe bestand aus Karl Köchy (1800-1880), Friedrich Uechtritz (1800-1875), gelegentlich Heinrich Heine und vermutlich Georg Kettembeil und anderen wie Ludwig Gustorff (1798-1888), von Borch, August Ludwig Robert (1798-1852), Grundler und Ludwig Hundrich (Schneider 35). Ihr Stammlokal war ein Kasino in der Behrenstraße, wo Köchy ein Puppentheater hatte (Nieten 34). Sie diskutierten ältere und zeitgenössische Literatur, aber Shakespeare stand im Mittelpunkt ihres gemeinsamen Interesses: man führte seine Stücke auf und las aus seinen Werken mit geteilten Rollen vor (Bottger 98). Hier glaubte Grabbe, er habe seinen Platz gefunden: er schloß Gothland ab, was große Aufregung verursachte. Aus dem Geiste dieser Gruppe entstand Grabbes Lustspiel Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung mit einer bösen Kritik an dem literarhistorischen Schriftsteller

Franz Horn (1781-1837) und anderen zeitgenössischen Kritikern.⁷ So war der junge Detmolder eigentlich ihre Entdeckung (Bottger 98).

Es entwickelten sich zwei Fraktionen in dem Kreis: „eine ästhetisch-intellektuelle unter der Führung von Uechtritz und eine feuchtfrohliche, bohemenhafte-rebellische mit Gustorf und Grabbe als Flugelmännern“ (Bottger 99). Den großen Schauspieler Ludwig Devrient (1784-1832) sah Grabbe in den verschiedensten Rollen. Hering meint: „Grabbes Auffassung schließlich von der Darstellung zentraler Shakespearescher Charaktere kann nicht unbeeinflusst geblieben sein vom Beispiel Devrients“ (96);⁸ er lernte ihn auch persönlich kennen (Bartmann 20). Über Grabbes Umgang mit den Berliner Schauspielern schreibt Nieten: „Vorbild und Schutzpatron war gewissermaßen Theodor Amadeus Hoffmann, der mit dem genialen Schauspieler Devrient in der historischen Weinstube bei Lutter & Wegner seine berühmten Zechgelage feierte“ (33). Aus seinem Erfolg in diesem Kreise, aus der wohlwollenden Anteilnahme seiner Freunde und nicht zuletzt aus seinem Umgang mit Devrient und mit anderen Schauspielern wuchs die Idee, Schauspieler zu werden.

Er hoffte, sein Leben am Theater zu verbringen: „Grabbe spekulierte auf eine Stelle als Theaterdichter, Regisseur und Dramaturg, wie sie etwa Dr. jur. August Klingemann am Nationaltheater in Braunschweig innehatte“ (Bottger 112). Er schrieb eine Bittschrift an den preußischen Kronprinzen um eine Stelle am Berliner Hoftheater, aber sie wurde abgelehnt (Bottger 114). Dann wandte er sich an Ludwig Tieck

(1773-1853); Grabbe hatte Tieck eine Kopie seines Gothland geschickt und Tieck antwortete mit scharfer aber wohlwollender Kritik.

Im März 1823 bat Grabbe Tieck um Hilfe, eine Stelle als Schauspieler zu finden, denn er meint: „daß ich ein höchst bedeutendes Talent zum Schauspieler besitze“ (5: 65). In seinem nächsten Brief ruht er sich weiter: „Ich versichere nur ganz einfach, daß ich meine Stimme ohne Anstrengung vom feinsten Madchendiscant bis zum tiefsten Basse modulieren kann“ (5: 67). Er hebt sein Talent, Shakespeares Charaktere zu spielen, besonders hervor: „...mindestens zweifle ich nicht, daß, wenn ich z.B. den Hamlet oder Lear gut sollte darstellen können, ich den Falstaff oder Dupperich nicht weniger gut agieren würde“ (5: 67).

Auf diesen Brief an Tieck hin erhielt Grabbe von Tieck eine Einladung nach Dresden, wo er dann drei Monate verbrachte, welche Grabbe als die „glücklichsten seines Lebens“ bezeichnete. Alle Bemühungen, sich in der Residenzstadt einzuleben und am Theater in auch den kleinsten Stellen Fuß zu fassen, schlugen fehl. Schließlich bat er Tieck um Empfehlungsschreiben, dann reiste er nach Leipzig, Braunschweig und Hannover. Eduard Jerrmann (1798-1859) schrieb einen übertriebenen Bericht über Grabbes Besuch bei ihm (Nicholls 27). Man kann jedoch den allgemeinen Inhalt glauben: Grabbe habe aus Hamlet vorgelesen und auf die Frage, ob das Volk Shakespeare jeden Tag sehen solle, habe er mit dem Ausruf geantwortet: „Es sollte, ja! es wurde! Gebt ihn nur, wie er es verdient, und je öfter man ihn sieht, desto

often wird man ihn zu sehen begehren" (Bergmann Berichte 32)! Jeder Versuch scheiterte, so daß er deprimiert nach Detmold zurück mußte, wo er seine Examen bestand und eine kleine Praxis eröffnete; später wurde er Auditeur der Militargerichtsbeamten der lippischen Armee von 1200 Soldaten (Böttger 172). Es war ihm langweilige Kleinarbeit, die er aber gewissenhaft ausführte:

.../Er/ hatte auch in mehreren Kommissionen das Protokoll zu führen, die Depositionskasse...zu verwalten, Passe auszustellen, Ehekonsensgesuche zu genehmigen, die Militargerichts-registratur in Ordnung zu halten, Disziplinarfälle mit zu entscheiden und noch manches andere mehr (Böttger 172f).

Grabbes Enttäuschung über seinen Mißerfolg an den verschiedenen Theatern und die Anstrengungen in seiner neuen Stellung, führten zu einer Schaffenspause. Der Zeitraum vom 1823 bis 1827 „represented the nadir of his creativity" (Cowen Grabbe 23).

Eine ausführliche Diskussion über Grabbes Talent oder mögliches Talent bleibt dahin gestellt.⁹ Wichtig für diese Untersuchung ist die Tatsache, daß Grabbe bei jedem Vorstellungsgespräch aus Shakespeares Stücken vorlas, z.B. bei Amadeus Wendt (1783-1856) in Leipzig (Bergmann Berichte 40). Er hielt fest an seiner Überzeugung, er könne Shakespeare gut vortragen: In einem Brief an Immermann vom 8. Januar 1835 erklärt er sich bereit, seine Übersetzung des Monolog „Sein

oder nicht sein'' seinem Freund vorzulesen (6:129). Einige Wochen später schreibt er: „Ich glaube, daß ich Shakspeares Sachen gut vorlesen kann, vielleicht auch andere'' (6: 169).

Grabbe sah auch gewisse Vergleiche zwischen seinem Leben und dem seines Vorbildes. In der Tat geht Hering so weit zu behaupten:

...daß nämlich Grabbe von sich aus mehrfach angestrebt hat, Shakespeares Riesenmaße seinen eigenen, karger Dimensionen anzugleichen, ihn sozusagen zu sich herabzuzwingen, um seiner Beziehung zu ihm gleichsam den Rang der Ebenbürtigkeit zuzuweisen (97).

Dies sieht Hering vor allem in Grabbes Brief an Immermann vom 8. Januar 1835, worin Grabbe Shakespeares Lebensgang schildert:

Unversehens werden dem Verehrten Eigenschaften zugesprochen, in deren Besitz, guten Gewissens übrigens, auch Grabbe sich wissen durfte; unversehens wird da der zweifellos als Makel empfundenen niederen Herkunft des Briefschreibers die niedere Herkunft Shakespeares vergrobernd zur Seite gestellt (97f).

In Bezug auf seine Heirat mit der zehn Jahre älteren Louise Christiane Clostermeier (1791-1848), fand Grabbe „eine willkommene Entsprechung bei dem Magier aus Stratford'' (Hering 98). Ferner zitiert Hering den Brief vom

17. Februar 1835, worin Grabbe lamentiert: „weder Holbein noch Shaksp. /sic/ haben ein Weib wie das meinige gekannt, oder Shakspeare, dessen Eheglück (er lief weg) ich nicht traue, hat's nicht schildern wollen...“ (99). Ob Grabbe es mit diesen Parallelen ernst gemeint hat, ist schwer festzustellen, aber Hering hat recht, wenn er Grabbes Schilderung von Shakespeare als „polemisch gegen das Shakespearebild Tiecks“ halt: „...der aus dem Briten, einen unertraglichen, überspannten Schwatzer, einen halben Schranzen, einen gelegentlich sehr sentimental radotierenden, aber verschlechterten Wackernagel, einen geschniegelten geputzten Jungling' gemacht habe“ (98).

Den Beweis für Grabbes lebenslanges Interesse an Shakespeare sieht man 1834/35 in seinem Versuch einer Hamlet-Übersetzung während seines Aufenthalts in Dusseldorf. Die Anregung dazu gab Karl Immermann; er berichtet über den Ursprung dieses Vorhabens wie folgt:

So sprachen wir eines Tages /Dez. 1834/ über den alten, bei Fleischer herausgekommenen ‚Hamlet‘ vom Jahre 1603, und ich äußerte gelegentlich, daß eine Übersetzung dieses ersten Textes mit historisch-kritischen Noten und Vergleichen gegen die alte Gestalt, von Interesse sein müsse (679).

In einem Brief vom 26. Dezember 1834 kritisiert Grabbe die Anmerkungen zu Titus Andronicus in einer neuen Ausgabe und sagt: „Den alten Hamlet übersetz' ich also“ (6: 122).

Dann fährt er fort: „Wir müssen aber sprechen: wie? Ich denke ganz in seiner vorliegenden Form, ohne Scenerie, ohne Seitenzahl, ohne Verbesserung der Orthographie in fremden Namen, ohne Milderung der Versform, aber verständlich“ (6: 122).

Es handelt sich hier um „die sogenannte ‚erste Quarto‘ (Q1), eine Ausgabe vom Jahre 1603....die erst im Jahre 1825 entdeckt wurde“ (Anm.6: 465).¹⁰ Aus dieser Schilderung wird klar, daß dieses Projekt eine gemeinsame Arbeit sein sollte. Grabbe schreibt später an den Postmeister Runnenberg: „Nebenbei übersetz' ich noch die jetzt gefundene ‚first edition of Hamlet‘“. Immermann wird so helfen, daß wir sie mit Recht als eine gemeinschaftliche Arbeit seinen Werken einfügen“ (6: 131).

Er hofft offensichtlich auf eine lange, produktive Zusammenarbeit, wie bei der Endfassung vom Hannibal. Später schreibt Grabbe an Immermann:

Ist alles fertig, so müssen Sie aber revidiren, und ich glaube es wäre nicht ubel, wenn wir das Ding mit allerlei Noten ausstatteten, und es als Zugabe zu Ihren Werken besonders edirten...Mir ist es eins, ob mein Antheil auf dem Titel oder sonst erwähnt wird, oder nicht, und Honorar will ich für diese Arbeit durchaus nicht (6: 145).

Wir wissen aus demselben Brief, daß Grabbe in der Tat die erste Szene und den Anfang der zweiten übersetzte (6: 144). Ihm war dieses Vorhaben eine ernste Sache (Nicholls

39), aber langsam laßt sein Interesse nach, so daß sie dann zu einer Art Freizeitbeschäftigung wird (Nicholls 239). Er selbst meint zu Immermann: „...der Hamlet soll heute Abend auch noch ein bischen /sic/ an meinen Buckel schmieden“ (6: 171). Warum Grabbe die Arbeit nicht zur Vollendung brachte, ist nicht klar; die Gründe sind aber gewiß auf seinen schlechten Gesundheitszustand und seinen Bruch mit Immermann zurückzuführen. Dieser Bruch geht zeitlich auf den Herbst 1835 zurück, als Grabbe die Dusseldorfer Inszenierungen immer schonungsloser zu kritisieren begann, und er das Wohlwollen Immermanns verlor.

Leider sind keine Proben erhalten geblieben (Anm.6: 466), bis auf einige Varianten zu den Schlußzeilen von Romeo und Julia;¹¹ sie sollten nicht ernst genommen, sondern eher als Spott verstanden werden „perhaps of the original lines, but particularly of the problem of translating rhyming verse“ (Nicholls 239).

Er begann die Übersetzung etwas diletantisch und unvorbereitet: „Ich habe gar keine Hulfquellen, keine Uebersetzung und kein Lexicon /sic/ und keinen Commentator gehabt, also verzeihen Sie wohl, fände sich ein Schnitzer“ (6: 122). Worauf er um folgendes bittet: „Eines engl. Lex. bedarf ich, der Schlegel. Uebers. und des Fleischer'schen Originals mit Noten“ (6: 125).

Hering korrigierte 1941 Grabbes Überzeugung, daß diese erste Quarto von Shakespeare stamme und nennt sie einen „Raubdruck“ (111). Die Anglistik erkennt aber inzwischen drei Fassungen von Hamlet an: „die erste liegt in der

zweiten Quarto vor, die zweite in der ersten Folio, die dritte in der ersten Quarto'' (Anm.6: 466). Lächerlich aber scheint Grabbes stolzes Festhalten an der Original-Interpunktion (6: 123); in der Tat behandelt er den Text wie eine Handschrift: „Williams Schreibfehler oder Schreibvorzüge hab' ich auch nachgeahmt'' (6: 124).

Interessant erscheint auch Grabbes Besprechung des Wortschatzes. Er erkennt die zwei Bedeutungen des Englischen „earnest'' - nämlich „ernst'' und „Handgeld'' (6: 125 und Anm.6: 468). Immermann stimmt offensichtlich mit Grabbe überein; wenn Grabbe die Höflichkeitsformel „my Lord'' unübersetzt läßt, weil er glaubt, man müsse es benutzen wie die Titel „Kaiser, Consul, Prator''. Grabbe stellt ferner fest, „...daß ein Engländer Geschenke zum Andenken ‚Genommenes' und wir solche ‚Gaben' nennen. (tokens, Gaben)'' (6: 124).

Es geht Grabbe sehr darum, das Vermaß beizubehalten: „Ich habe in diesem Probestück seine Verse von 3, 4, 6 1/2 ect. Fußⁿ, redlich nachgebildet'' (6: 123). Über die internationalen Unterschiede im Versmaß schreibt er:

- der Franzose braucht ja nur zu accentuiren, die kurze Sylbe lang, die lange kurz (in den Classikern wie oft fille, pere) und der Engländer, seinem Wesen ziemlich gemäß, nur zu verschlucken, wo ihm was ihm Wege steht, und das hat der Stratford^r redlich benutzt (6: 122f).

Er lobt Johann Voß' (1751-1826) Entscheidung zu seiner

Versform: „Der alte Voß hat doch recht, wenn er manche Shakspearsche Scene, in Prosa in den Ausgaben, wieder in Verse stiefelt“ (6: 123). Er bezieht sich auf das Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia nach dem Monolog „Sein oder nicht Sein“ (Anm. 6: 467). Grabbe übersetzt dasselbe „fast ganz Vers; contra Schlegel, Blair und Johnson“ (6: 123).

Schließlich glaubt Grabbe, daß diese erste Quarto viel besser sei: „die alte Ausgabe ist in mancher Art weit besser als die neuere. Sie ist weit einfacher, weit weniger geziert“ (6: 124). Das Interessante an Grabbes Kommentar betrifft den Vortrag des „Sein oder nicht sein“ Monologs von Schauspielern:

/Es/...mußte übrigens von den Schauspielen nicht mehr mit einem druckenden Predigerton so wie große Last, die man mit dem Strick zieht, hergezogen werden, - Haml. ist bewegt, er kommt von der Hekubascene, - die Perioden verrathen die Bewegung, er zurnt, und versteckt seine Thatlosigkeit unter bitteren Reden und dem herbeigerufenen Gewissen, kurz...nicht nach der alten Ackermann-Garrikschen Ueberlieferung...sondern zwar nicht rappelig, aber als Hamlet, geistreich, bitter, sarkastisch, mißmuthig, furchtend (6: 128; Anm. 477).

Grabbes Auffassung von der Vortragskunst seiner Zeit wird im dritten Teil näher untersucht.

Anmerkungen

1 Über Lothar Ehrlichs Werk schreiben die Kritiker:
 „Enttäuschend ist, was Ehrlich über Grabbes Leben mitzuteilen weiß. Sein biographischer Abriß enthält auch nicht einen neuen Beitrag zu Biographie des Dichters. Im Gegenteil leiste die Überbetonung von Grabbes ‚asozialer Herkunft‘...nur neuerlicher Legendenbildung Vorschub“ (154).
 Siehe ferner Kopp "Grabbe-Forschung" 128. Alberto Martino kritisiert Fritz Böttgers Darstellung von Grabbes Leben wie folgt: „Der biographische Teil enthält keinen einzigen neuen Beitrag und läßt nur indirekte Kenntnis der Quellen und Dokumente von Grabbes Leben erkennen. Der einzige persönliche Beitrag Böttgers, wenn von einem solchen die Rede sein kann, besteht darin, daß er das bis dato zusammengetragene biographische Material der Grabbe-Forschung und besonders Alfred Bergmanns—in ein pseudomarxistisches Journalistendeutsch umschreibt“ (210f).

2 Die erste Biographie von Grabbe erschien 1838 von Eduard Duller als Einleitung zu der Erstveröffentlichung der Hermannschlacht; Carl Zieglers (1806-1867) längere und bessere Darstellung 1855. Für eine Diskussion dieser beiden Werke siehe vor allem Bergmann Glaubwürdigkeit: Duller, 151-200; Ziegler, 201-238.

3 Diese Sammlung erschien zuerst unter dem Titel: Grabbe: Begegnungen mit Zeitgenossen. ed. Alfred Bergmann. Weimar: Verlag Hermann Bölaus Nachfolger, 1930.

4 Alle Zitate aus Grabbes Briefen und Werken sind

entnommen: Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe: Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte, 6 vols. 1960 - 1973.

⁵ Adolf Müllner ist der einzige zeitgenössische Dichter, den Grabbe in seiner späteren Abhandlung lobt; er schreibt: „Müllners Schuld /sic/ und zum großen Theil auch sein König Yngurd sind mir seit Schillers Tode// wenn auch keine ganz befriedigende, doch wohl die erfreulichsten Erscheinungen am deutschen Theaterhimmel gewesen'' (4: 54). Ferner bittet Grabbe in einem Brief an Kettembeil vom 3. Juni 1829: „Schick Müllner in meinem Namen sehr höflich ein Exemplar. Er mag mich leiden'' (5: 274).

⁶ Für den Zeitraum von Oktober 1824 bis September 1834 verzeichnet Bergmann in seinem Buch: Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold die folgenden Ausleihen von Shakespeare-Übersetzungen aus der öffentlichen Bibliothek in Detmold:

1. Nr. 258, 19.10.1824.

Shakespeare's Schauspiele von Johann Heinrich Voss und dessen Söhnen Heinrich Voss und Abraham Voss. Mit Erl. Bd.6 Abth. 1.2. Stuttgart: Metzler, 1824-25. Teil 1: König Richard der Dritte, König Heinrich der Achte Teil 2: Troilus & Kressida, Koriokab.

2. Nr. 514, 28.03.1827.

Voss mit Erl. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus, 1818. Bd. 1: Der Sturm, Sommernachtstraum, Romeo und Julia, Viel Lärmens um Nichts. Alle von Joh. Heinrich Voss.

3. Nr. 523, 09.05.1827.

Voss. Bd. 2. Leipzig. Bd. 2: Der Kaufmann von Venedig,
Mass für Mass, von Abraham Voss, Was ihr wollt, Der Liebe Muh
umsonst.

4. Nr. 609, 23.04.1828; Nr. 1014, 14.11.1832;

Nr. 951, 14.12.1832.

Voss. Bd. 7, Abth. 1 und 2. Stuttgart: Metzler, 1825-27.
7,1: Othello, Julius Cäsar; 7,2: Antonius und Kleopatra, Die
Irrungen.

5. Nr. 697, 18.03.1829.

Voss. Bd. 4, Abth. 1 und 2. Stuttgart: Metzler, 1822.
4,1: König Johann, König Richard der Zweite; 4,2: König
Heinrich der Vierte, Th. 1 und 2.

6. Nr. 729, 10.06.1829./ Nr. 973. 11.04.1832.

Shakespeare's dramatische Werke. Uebers. von August
Wilhelm von Schlegel, ergänzt u. erl. von Ludwig Tieck.
Berlin: Reimer, 1826. Th. 4: Heilige-Drey-Königs-Abend, oder
was ihr wollt, So wie es euch gefällt, Der Kaufmann von
Venedig, Der Sturm.

7. Nr. 818, 21.04.1830./ Nr. 1014, 14.11.1832.

Voss. Bd. 9. Th. 1 und 2. Stuttgart: Metzler, 1829.
9,1: Wintermarchen. Die beiden Veroneser; 9,1: Macbeth, Titus
Andronicus.

8. Nr. 838, 25.8.1830.

Es ist unklar, welcher von den folgenden Banden
entliehen wurde, denn der Eintrag im Ausleihe Journal heißt
„Shakspeare's Werke 3". Bd. 3. Zürich: Orell, Fussli &

Comp, 1799. von Johann Joachim Eschenburg.: Ein Sommernachtstraum, Der Liebe Mühe ist umsonst, Der Kaufmann von Venedig. ODER. Voss. Bd. 3. Leipzig: Brockhaus, 1819.: Wie es euch gefällt, König Lear, Die gezähmte Kiefern, Timon von Athen. ODER. Schlegel. Th. 3. Berlin: Reimer, 1930.: König Richard der Dritte, König Heinrich der Achte, Sommernachtstraum, Viel Lärm um Nichts.

9. Nr. 896, 12.01.1831.

Voss. Bd.8. Th. 1 und 2. Stuttgart: Metzler, 1827-28.
8,1: Hamlet, Die lustigen Weiber zu Windsor; 8,2: Cymbelin,
Ende gut alles gut.

10. Nr. 956, 21.12.1831./ Nr. 995, 05.09.1832.

Schlegel. Th. 2. Berlin: Reimer, 1826.: König Heinrich der Fünfte, König Heinrich der Sechste, 1ster, 2. 3. Theil.

11. Nr. 975, 11.04.1832./ Nr. 981, 09.05.1832.

Voss. Bd. 3. Siehe Nr. 838 oben.

12. Nr. 1068, 10.09.1834.

Schlegel. Berlin: Reimer, 1833. Th. 9.: Cymbeline, Liebes Leid und Lust, Romeo und Julia, Macbeth.

7 II,2: Der Teufel spricht mit dem Dichter Rattengift und beschreibt die Beschäftigungen der verschiedenen Insassen in der Hölle und in Bezug auf Horn sagt er: „Shakespeare schreibt Erläuterungen zu Franz Horn“ (1: 245).

8 Roy Cowen ist gleicher Meinung: „Grabbe saw the great Devrient in several roles, among them that of Shylock in The Merchant of Venice, and his impression of this performance might have influenced his portrayal of the Jew Isaac in Aschenbrödel“ (Grabbe 18).

⁹ Siehe z.B.: Arnulf Preger, "Grabbe als Schauspieler". Hochschulwissenschaft. 7.6 (1930): 376-79. Im allgemeinen neigt die Grabbe-Forschung dazu, Grabbes Talent zu leugnen, wie etwa Roy Cowen: „It must be admitted, in this case, that the failure of Grabbe's efforts was largely justified, for according to all accounts he had neither the voice nor the appearance necessary for a stage career" (Grabbe 21). Ähnlich resumiert Nicholls: „contemporaries felt that neither his appearance nor his voice made him suitable for the stage" (23). Gegen die negativen Urteile Tiecks und die seines Kreises, worauf die Forscher ihre Meinungen stützen, schreibt Bottger: „Dieser ausgesprochen negativen Meinung waren die Detmolder Schulkameraden, die Berliner Gefährten, der Schauspieler Jerrmann und der Ästhetiker Wendt in Leipzig nicht gewesen" (147). Er führt Tiecks Ablehnung auf Tiecks eigene Sprach- und Vortragskunst zurück, und er erklärt Grabbes Scheitern in Dresden wegen „eines bürgerlich-hofischen Kulturprogramms" (150).

¹⁰ „Der Titel lautet: The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke. By William Shake-speare. as it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and else-where. At London printed for N. L. and Iohn Trundell 1603" (Anm. 6: 465).

¹¹ Als Anlage zum Brief vom 18. Januar 1835. (6,139f)

„And never was a greater woe

As that of Juliet and her Romeo."

Übersetzungsvariationen

Und nimmer war ein großer Weh

Als Romeos und seiner Julie.

Und nimmer gabs' ein schlimmeres Loos

Als Julias und ihres Romeo's.

Und nimmer großer Weh geschah

Als das des Romeos und der Julia.

(A la Wieland:)

Und nimmer ist solch Leid passirt

Als an den Zwei'n gesehen wird.

Und nimmer ein unseeliger Unglück

Als Julias und Romeos Geschick.

(Wohl a la Benda:)

Ein groß'res Weh gab's noch nie

Als das der beiden Todten hie.

Und wo gab ein größeres Weh jemals

Als dieses Romeo's und Julia's.

A la Adrian:

Ein größers Weh' ist nie geseh'n

Als das an Romeo'n und Julien.

Oder a la Adrian und Voß:

Ein größeres Unglück ist nie geschehn

Als dieß an Romeo und sein'm Julchen.

A la Meyer in Hildburghausen und außer Newyork:

Ein furchtbarer, schrecklicher Geschick

Ist wohl, so lang der Erdball rollt,

Der Sonn' ein brausend Loblied zollt,

Noch nie geseh'n mit dusterem Blick,

Als Julia die hehre, schlank gewachsen,

Und Romeo mit dem Haare, golden, flachsen,

Hier todt aus Liebe hingestreckt,

Er qualvoll aufgezehrt vom Arsenik,

Sie Wunderschon dahingereckt,

Das prachtige Kleid mit Blut befleckt -

O Ungeheuer! Doch: das ist des Schicksals Loos

Zu großes Glück: es hat Ungluck im Schooß!

Kapitel 2

Grabbe als Shakespeare-Kritiker

1827 erschienen Grabbés Dramatische Dichtungen nebst einer Abhandlung über die Shakspeare-Manie in zwei Bänden.

Karl Immermann beschrieb die Wirkung dieser Erstveröffentlichung wie folgt:

Noch auffallender...war der Gehalt der Sammlung selbst, mit welcher Art der Autor urplotzlich, wie ein Damon, aus der Erde auftauchte. Niemand hatte ihn angekündigt, niemand ihn empfohlen....So war er plotzlich da; er hatte nicht um Erlaubnis gefragt, ob er kommen durfe, und alle Welt verwunderte sich (622).

In dem Vorwort zur Abhandlung im zweiten Band verstellt sich Grabbe und macht seinen persönlichen Anteil an diesem Thema klar:

Auch diese Abhandlung entstand vor mehreren Jahren und ist jetzt nur revidirt. Der Verfasser kann uher die zur Mode gewordene Bewunderung des Shakspeare um so eher sprechen, als er selbst daran etwas gelitten hat. Der Gothland (keines der ubrigen Stucke) tragt vielleicht einige Spuren davon...(4: 29).

Mit der größten Überzeugung, behauptet er: „Die

Hauptsache ist, das Volk will deutsche Originalität" (4: 29). Um der harten Kritik an Tieck etwas vorwegzunehmen, schreibt er:

Es wäre feig gewesen, wenn der Verfasser unter denen, gegen die er ankämpft, L. Tieck ausgelassen hätte....Eben deshalb, weil er Tieck hochachtet, ist er überzeugt, daß Tieck ihn vielleicht zu widerlegen suchen, nicht aber die Freiheit, mit welcher der Verfasser sich ausspricht, tadeln wird (4: 29)..

Bevor man Grabbes Ausführungen und die zeitgenössische Kritik näher betrachtet, muß man die Entstehungsgeschichte dieser Abhandlung untersuchen. Ein genaues Lesen von Grabbes Briefen an seinen Verleger Kettembeil ergibt interessante Einblicke in Grabbes Absichten; leider sind die Gegenbriefe Kettembeils verschollen (5: vii).

In ihrem lebhaften Briefwechsel während der Vorbereitung der zwei Bände ist Grabbe sehr munter und aufgeregt: „Er wird kampfeslustig, schaffensfreudig, ein Dutzend Pläne schwirren ihm auf einmal durch den Kopf" (Els 5). Er freut sich über die Gelegenheit, seine Werke dem Publikum vorzustellen. Die erste Erwähnung der Abhandlung erscheint in einem Brief vom 25. Juni 1827, wo es heißt: „Auch wäre es einmal Zeit, durch eine kurze Broschüre ein wenig über die...zur fashion gewordene Bewunderung des Hrn. Shakspeare zu reden" (5: 162).¹ Schon hier wird es klar, daß die Abhandlung kein Produkt eines inneren Kampfes mit Shakespeare

ist und „sie darf kaum gedeutet werden als gewaltsame Befreiung vom Zwange eines zerstörenden Erlebnisses“ (Schneider 340). Ferner sind seine Argumente „nicht das folgenrichtige Resultat ästhetischer Anschauungen“ (Els 4). Noch im selben Brief wird Grabbes Absicht klar:

Der Mann /Shakespeare/ hat keinen aufrichtigeren Verehrer als ich, es kennen ihn auch wenige besser, aber mancher Narr, hier und da auch vernünftige Männer, z.B. Tieck, schützen ihn vor, weil sie selbst nicht so hoch kommen können als er und daher in seiner von ihnen erregten Bewunderung sich selbst geschmeichelt fühlen (5: 162).

Er ist sich seiner Shakespeare-Kenntnisse ganz sicher und zielt ganz genau auf Tieck, seine Anhänger und andere Shakespearebewunderer. Grabbe plant offensichtlich eine harte Kampfschrift, denn zwei Wochen später bittet er Kettembeil darum, mit dem Druck des Aufsatzes zu warten:

Ich rathe aber, es nicht sofort mit den Dramen drucken zu lassen; es würde Tieck und seine Schule (im Morgenblatt) sehr hart verletzen, auch wird Tieck mich...errathen, und erst mochte ich wissen, wie Tieck, der ja so viel, ja äußerst viel auf meine Poeterei hielt, sich nach Erscheinung des Werkes benimmt (5: 167).

Grabbe schlägt vor: „1/4 Jahr nachher ist die Shakespear-Manie an der Zeit“ (5: 168). Ferner freut er

sich, daß seine Schrift Aufsehen erregen wird: „Ich bin fest überzeugt, wir machen großen Eclat!“ (5: 169).

Aber innerhalb der nächsten zwei Wochen schließt er die Abhandlung ab; das heißt er hat sie in knapp vier Wochen geschrieben und erklärt:

...oft bedenke ich mich, ich habe es gethan und statt mit meinem Aufsatz über die Shakspearo-Manie hinterm Berge zu halten, übersende ich ihn, heiß wie er aus der Pfanne kommt, anbei....Etwas kritischen Ruf und ohne Zweifel Eintritt in die kritischen Journale schafft mir die Debatte. In jetziger Zeit ist ihre Tendenz etwas Unerhortes (5: 170).

So hat Hans van Els recht, wenn er schreibt: „Plotzliches Auftauchen der Idee und rasche Ausführung sind Kennzeichen, wichtig zum Verstandnis der ‚Shakspearo-Manie‘“ (Els 6). Angesichts seines Endproduktes ruht er sich weiter: „Daß ich Shakspeare und seine Anhänger gut kenne, ergibt sich wohl deutlich, - Malicen, Witze fehlen auch nicht ganz darin, obwohl der Endzweck des Aufsatzes eine etwas ruhig scheinende Darstellung erforderte“ (5: 170f). In einer Selbstrezension in dem Fürstlich Lippisches Intelligenzblatt heißt es: „Auch der Aufsatz...verrath gewiß eben so viel kritisches, tiefblickendes, Talent als Kenntniss der älteren und neueren Bühne“ (4: 113f).

Er ist sich des Widerspruchs zwischen seinen kritischen Ausführungen und der Form und dem Inhalt seiner Dramen

bewußt, und um die mögliche Kritik an diesem Umstand zu entkräften, gibt er der Abhandlung ein früheres Datum:

Zu meinen Stücken verhält sich derselbe ganz curios, und sollte den Nichtkenner verwirrt machen.... Ich sage, er sey vor ,mehreren Jahren gemacht'. Das hat seine Gründe. Du kennst sie gewiß (5: 171).

Ferner kündigt er sein nie ausgeführtes Vorhaben an, mehr kritische Schriften dieser Art zu schreiben: „...Freund, ich konnte in dieser Manie manches nur andeuten, nicht alles sagen; darum soll es auch nicht fehlen, wenn man mich zu Mehrerem zwingt“ (5: 171). Die Abhandlung gefiel Kettembeil. Er will sie sofort mitdrucken, und Grabbe läßt sich überreden:

Er ist schnell geschrieben, konnte auch nicht über den ganzen Shakspeare erschöpfend seyn (wer weiß, was wir mal thun), aber da ich den Hrn. Shakspeare und die Hrn. Poeten recht gut kenne, so glaube ich doch, es steckt etwas darin, und was mehr ist, er paßt in die Zeit, also laß ihn hinterdrucken. Mancher kauft die Stücke, um über den lieben Shakspeare etwas zu horen (5: 175).

Er hofft auf starke Reaktion und eine Herausforderung in der Öffentlichkeit: „Seine Folgen? Ich hoffe er stoßt Manches um, denn so deutlich ist nicht oft gegen Shakspeare gesprochen; auch denke ich, er zieht mir eine Partei Anhänger

und eine Partei Klaffer zu" (5: 177). Grabbe hofft ferner, daß der neue Ruhm, den er durch den Druck seiner Werke erhalten wird, ihm in Detmold helfen wird: „....Ist mein Zeug gedruckt, stehe ich allgemein litterarisch /sic/ bekannt da, so ist hier /auch/ für mich ein tüchtiger Sprung offen, sc./ilicet/ nicht zum Schauspieler, sondern zum beherrschenden Kenner, cum pecuniis" (5: 169).

Kettembeil muß eine Erweiterung der "Manie" gewünscht haben, denn in einem Brief antwortet Grabbe:

Die Shakspeare-Manie auszudehnen, ging nicht. Ich habe keine Handschrift von ihr. Auch schadet die Breite. Sie ist ein Kern, aus dem ich, wenn er in den Shakspeare-Manen aufgeht, Apfelbäume ziehe. Sie macht ganz ohne Zweifel großen Effect. Die Zeit ist zu solchem Angriff so reif, daß wenn ich nicht damit erschiene, gewiß irgend ein Anderer käme (5: 182).

Zuerst erhebt sich die Frage, in wie weit die Abhandlung lediglich ein Angriff auf Tieck ist. Dazu schreibt Grabbe an Kettembeil:

Ich gestehe, er ist vorzüglich mitberechnet, dem Tieck, i.e. seiner albernen Kritik den Todesstoß zu geben. Ich mußte...ihn in Worten schonen, aber indem ich den Gotzen angreife, zu dessen Papst er sich aus Mangel eigener Kraft machen will (auch diese Worte kann Tieck, wenn er larmt, einmal gedruckt zu lesen bekommen), so zertrummere ich

auch ihn (5: 177).

In dem Begleitbrief jedoch zu der Übersendung eines Exemplars seiner Werke schmeichelt Grabbe seinem ehemaligen Gönner:

Einigmal streiten meine Ansichten (insbesondere in der Abhandlung über Shakspeare) zum Theil mit den Ihrigen. Die Ihrigen sind gewiß die geistreicheren und besseren, - aber gerade Sie, verehrtester Herr, werden als großer umfassender Dichter auch die freie Äußerung meiner Ansichten nicht mißkennen (5: 186).

Ferner scheut sich Grabbe nicht, den persönlichen Brief Tiecks mit der Kritik des Gothland mitzudrucken, und in der oben zitierten Selbstrezension benutzt er Tieck: „Das beigedruckte Urtheil eines großen Dichters (L. Tiecks) wird dieses schon allein bey der voranstehenden Tragödie rechtfertigen“ (4: 113).

Der Bruch mit Tieck hat seine Ursachen in Dresden, wo Tieck nicht in der Lage war, Grabbe eine Stelle am Theater zu vermitteln und in Tiecks Weigerung, Grabbes Hilferufen aus Detmold in den Jahren 1823/24 Folge zu leisten. Tiecks Biograph Rudolf Kopke (1813-1870) führt Grabbes Zweifel an Shakespeare als Muster für die deutsche Bühne auf seine Enttäuschung über Tieck als Mensch und Gönner zurück, woraus dann der Zweifel an Tiecks ästhetischen Anschauungen und seiner Werteinschätzung Shakespeares wuchs (Heald 69).

Friedrich Ballhorn-Rosen (1774-1855) und Kopke sehen die Abhandlung als eine Beleidigung Tiecks an (Heald 69).

Da Tieck sich nie öffentlich über die Abhandlung oder Grabbes Dramatische Dichtungen zu Wort meldete, konnte Grabbe bald kein gutes Wort über ihn sagen; an seinen letzten Verleger Carl Georg Schreiner schreibt Grabbe 1835: „Tieck ist nichts als ein halbgelehrter Schwatzer, Nachahmer, und Shakspearebewunderer, weil er von Shakspeare nichts versteht, sich aber mittelst seiner vergottern will“ (6: 298). Grabbe gibt aber den wahren Grund für sein Ausfallen mit Tieck in einem Brief an Kettembeil an: „Aber Tieck und ich, in denen zwei harte esprits sich begegneten, - das hatte ich satt“ (5: 147).

Grabbe schließt die Abhandlung mit der folgenden Herausforderung: „Ich schließe, und sollte eine offene literarische Fehde über meine Ansichten beginnen, so werde ich den Kampf nicht weigern“ (4: 55). Der „große Eclat“, den sich Grabbe erhoffte, kam leider nicht. Die zeitgenössische Kritik war eher negativ als positiv und sah in der Regel keinen Anlaß, Grabbes kritische Einwände gegen Shakespeare zu widerlegen (Schneider 342).

In dem Berliner Conversations-blatt für Poesie, Literatur und Kritik (Hrsg. von Theodor A. Mundt und Friedrich Förster) bestreitet man Grabbes Ansicht, daß es überhaupt eine „Shakspeare-Manie“ gabe. Weder Trauerspieldichter, noch Lustspieldichter, noch „die tonangebenden Aesthetiker“ leiden unter einer solchen Manie und in der Tat: „In unseren Tagen von Shakspeare-Manie zu

reden, ist, gelinde gesprochen, nichts anderes als eine Manie, ein Anflug von Wahnsinn'' (Bergmann W.i.K. 1: 55). Schließlich resumiert man über Grabbe: „Darüber nun, daß der Verf. uns nirgends nachweisen kann, wer denn eigentlich von der Shaksepearetolleheit befallen sei, dürfen wir uns nicht wundern, denn - genau besehen ist er selbst der Narr, den 'er sucht'' (Bergmann W.i.K. 1: 56).² Ähnlich resumiert Friedrich Pustkucken-Glanzow in der Westphalia, eine Zeitschrift für unbefangene Leser aus allen Ständen: „An Allem, was der gegenwärtige Stand unserer Litteratur /sic/ unerfreuliches /sic/ hat, ist die Goetho-Manie weit mehr als die Shakspeare-Manie schuldig'' (Bergmann W.i.K. 1:43). Ferner übt Pustkucken Kritik an Grabbes Methodik: „Er hat unbestreitbar recht, wenn er gegen die Ueberschätzung Shakspeares ankämpft: aber er hat so wenig die Prinzipien, auf welche diese Ueberschätzung sich stützt, beleuchtet und widerlegt, als er selbst Kunstprinzipien aufgestellt hat'' (Bergmann W.i.K. 1: 42). Letztlich kommt er zu der Feststellung: „Ein Streit mit dem Verf. würde darum seine Gegner, unter die wir übrigens nicht gehören, zwecklos ermüden und wir glauben, daß sie selbst dieses einsehen und der Aufforderung sich nicht stellen werden'' (Bergmann W.i.K. 1: 42).

Weitere Einwände gegen Grabbes kritisches Verfahren findet man in dem Rheinisch-Westphälischen Anzeiger, wo Johann Baptist Rousseau schreibt: „...wir bemerken bloß, daß Grabbe, wie als Dichter, so auch als Kritiker, exzentrisch schreibt und aus dem ruhigen Gleichmaaß des Urteils zu fallen

oft Gefahr läuft'' (Bergmann W.i.K. 1: 52).

Es gab auch positive Kritik so von Theodor Hell in dem Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften:

Grabbe schließt nämlich mit einer trefflichen Abhandlung über die Shakespearo-Manie, welche so zeitgemäß, so unparteiisch, so klar und wahr geschrieben ist, daß auch schon mehrere Zeitschriften, namentlich der hier erscheinende Merkur, es für angemessen und Zeitbedürfnis erachtet haben, sie wieder vollständig in ihren Spalten abdrucken zu lassen. (Bergmann W.i.K. 1: 74).

Noch dazu in Blätter für literarische Unterhaltung urteilt Freiherr v. Meseritz wie folgt: „An diesem Aufsatz finden wir wenig zu tadeln; er enthält in der gedrangtesten Sprache die schlagendste Kritik Shakspeare's und seiner Bewunderer, stets mit Gründen unterstutzt, und nie in das Neblichte und Vage (wie die heutige Kritik oft thut) hinausgehend'' (Bergmann W.i.K. 1: 94).

Schließlich meldete sich Robert Pearse Gillies in The Foreign Quarterly Review (Vol. III. September 1827) zu Wort. Während er Grabbes Dramen lobt, ist dies nicht der Fall mit der Abhandlung:

...and on this occasion Mr. Grabbe is like some eminent performer of unexampled feats, for whose accommodation the stage must be cleared of all minor competitors.... Shakspeare, it appears,

might have stood somewhat in his way, and hindered the due fulfilment of his magnificent designs. It was highly proper therefore, that such an individual should be jostled aside in the first place (Bergmann W.i.K. 1: 88).

In der Abhandlung selbst beginnt Grabbe mit seiner persönlichen Wertschätzung der englischen Literatur:

Ich gestehe vorläufig, daß mir in der englischen schonen Literatur nur zwei Erscheinungen von hoher Wichtigkeit sind: Lord Byron³ und Shakspeare, -jener als die möglichst poetisch dargestellte Subjektivität, dieser als die eben so poetisch ausgedehnte Objektivität (4: 30).

Dann greift er die zeitgenössischen Theaterkritiker an, die Shakespeare als das einzige Maßgrad für neue Dichter benutzen. Er stellt die folgenden drei Fragen auf:

I) Woher entstand und entsteht diese zur „fashion“ gewordene Bewunderung Shakspeares? II) Verdient Shakspeare eine solche Bewunderung? III) Wohin würde diese Bewunderung und Nachfolge Shakespeares das deutsche Theater führen (4: 30)?

In seiner Antwort auf die erste Frage schildert Grabbe die Geschichte von Shakespeares Aufnahme in Deutschland. Bis zu Bodmer und Klopstock herrschte das Französische in Deutschland mit Diderot und Lillo:

Aber eine bisher unbekannte Eigenthümlichkeit, hohe Romantik neben großer Natürlichkeit, alle Fremdartigkeiten eines ausgezeichneten ausländischen Theaters, - kurz alles, wonach die neue Richtung des Zeitalters sich neigte, fand sich im Shakspeare vereinigt, und Lessing und Schröder wiesen dieser Richtung durch Wort und That in ihm die Befriedigung an (4: 31).

Grabbe zufolge gefiel den Deutschen an Shakspeare vor allem seine Originalität, denn „der Deutsche glaubt sich so wenig originell, daß Originalität bei ihm einen gesuchten Einfuhrartikel bildet“ (4: 31). Ferner haben die Deutschen Shakspeare „als eine neue interessante Erscheinung angeblickt, es hat seine Größe nicht verkannt, aber nie hat es ihn geliebt“ (4: 31f).

Was das Verständnis von Shakspeare bei dem Theater-Publikum angeht, so sieht Grabbe mit recht, daß die Effekte der shakspearischen Gestalten eher in einigen Darstellungen in den Aufführungen von Friedrich Ludwig Schröder (1774-1816) lagen, als in Shakespeares Stücken, so wie Hamlet und König Lear, denn „Die beiden tragischen Dramen sind darin zu wahren Familienstücken aus der Diderot-lessingischen /sic/ Schule umgewandelt“ (4: 32). Die Diskrepanz zwischen Publikum und Kritik im 18. Jahrhundert erklärt Roy Pascal wie folgt:

There is an abyss between the critics and those who saw Shakspeare. Chr. D. Grabbe is right when

he says...that the German theatre-going public appreciated the plays of Shakespeare as middle-class tragedies, i.e. as something non-Shakespearian (1; Macey 265).

Zunächst greift er die neuen Ästhetiker der romantischen Schule an, die Shakespeare verherrlichen und ihn als Muster für alle neuen Dramatiker aufstellen. Grabbe macht aber einen feinen Unterschied zwischen den Dichtern der Geniezeit, die durch Shakespeare inspiriert wurden, und den Dichtern seiner Zeit; seine Schlußfolgerung bildet den Kern der Abhandlung und entspricht einer lebenslangen Auffassung Grabbes:

Nur ist zwischen Damals und Jetzt der Unterschied, daß damals kraftige Geister genug da waren, welche von den wahrhaft electrischen /sic/ Blitzschlägen Shakspeares wohl erleuchtet, aber auch zu eigener Gluth entzündet wurden, ohne wie ein Bleigerath davon in starre Schlacken verwandelt zu werden (4:33).

Grabbe hatte schon 1822 in dem Begleitbrief seines Gothland an Tieck seine Verachtung der zeitgenössischen Dichter erklärt: „/so/ fordre ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen und erbarmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel den Producten /sic/ der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich finden“ (5: 46).

In der Tat war der Stand der Literatur und der des

Dramas seiner Zeit sicherlich ein Impuls für die Abhandlung (Cowen Grabbe 28); vor allem aber die Tatsache, daß er angesichts der seines Erachtens durchweg mittelmässigen Literatur seiner Zeit mit dem Druck seiner Dramen fünf Jahre lang warten mußte.

Über Goethes Erstlingswerk schreibt er: „/Goethe/ trat in Götz von Berlichingen nicht sowohl als Nachfolger, sondern als Nebenbuhler Shakspeares auf“ (4: 33).⁴ Der Inhalt des Dramas hat zwar etwas von dem Engländer aber:

- das wahre Wesen des Stückes, die Charactere, die vorherrschende Empfindung, die Einfachheit und anspruchslose Größe, sind rein deutsch, und in einer Weise ausgedrückt, welche Shakspearen (der sich zu Goethe'n wie Michael Angelo zum Raphael verhält) nie zu Gebote stand (4: 33).

Er erkennt Shakspeares Einfluß auf Schillers Die Räuber an, aber wiederum heißt es: „Was aber an den Raubern dem Publico gefiel, war wieder nicht eben das sogenannte Shakspearische. Dieses hatte, wie fast überall, nur in der Form seinen Sitz“ (4: 34).⁵ So herrschten Schiller und Kotzebue, bis die Romantiker einen Helden, ein Muster haben wollten, und da ihnen Goethe zu groß war „wurden verstorbene Dichter fremder Nationen, vor allem Shakspeare zur Meister-und Mitgliederschaft berufen“ (4: 35). Der Engländer wurde weit über alle andere gesetzt: „- Vieles, sehr Vieles, was sich sonst wohl selbstständig und herrlich entfaltet hätte, ist seitdem im Shakspearischen Streben

untergegangen'' (4: 35). Nicholls gibt Grabbe in diesem Punkt recht (117).

Über Wilhelm Schlegels Shakespeare-Kritik meint Grabbe, es fehle nur eines - „Kritik''. Dies versucht Grabbe am Beispiel von Schlegels Kritik des König Lear zu zeigen:

Wilh. Schlegel findet im Lear kaum eine andere Tendenz als die Darstellung des Mitleidens. Wo bleibt bei dieser Bezeichnung, die fast jeder Tragödie zukommt, das Charakteristische des shakspearischen Schauspiels, in welchem eine Welt von Zorn, Grausen, Entsetzen, Haß, Liebe, Rache und Selbstaufopferung vereinigt ist (4: 36)?

Was Ludwig Tieck angeht, so macht Grabbe einen klaren Unterschied zwischen Tiecks dichterischem Schaffen und seinen ästhetischen Anschauungen: „Seine frühen Novellen, gewiß so sehr zu schätzen als die in den letzten Jahren von ihm erschienenen, zeigen recht deutlich, wie selbstständig Tieck ohne Shakspeare dasteht'' (4: 36).

Wenn Tieck dann Shakespeare-Kritik betreibt, „...so ist der Shakspeare, den Tieck uns gibt, nicht mehr Shakspeare selbst, sondern es ist der Tieckische'' (4: 37). Rousseau ist gleicher Meinung: „daß Tieck auch als Kritiker, vermöge der ihm inwohnenden Produktionskraft, immer Poet bleibt und daher manche Charaktere und Situationen als geistreicher Mann Anderes, als was der Autor gewollt haben kann, hineindichtet'' (Bergmann W.i.K. 1: 52).

Als Beispiel von Tiecks falscher Auslegung führt Grabbe

Tiecks Deutung der Figur Lady Macbeth an. Während Tieck behauptete, Lady Macbeths Charakter: „...zeugt von tiefster Menschenkenntniß und dichterischer Lebensdurchschauung: denn selten wird Jemand so erstarrt wie die Lady Macbeth im Bosen werden können, wenn er nicht vorher weich und äußerst reizbar gewesen ist“ (4: 37). Grabbe zufolge liege Lady Macbeths Stärke darin: „...daß sie durch Kraft ihres Willens überall, sowohl gegen Macbeth als gegen sich selbst (wie ihre Monologen /sic/ ausweisen), jedes weiche Gefühl niederdrückt und nur ihren furchtbaren Zweck fest im Auge behält“ (4: 37).

Sein Gesamturteil über Tiecks Shakespeare-Kritik ist, daß sie zwar „etwas Originelles, Großartiges“ ist, aber daher wird sie im Wesentlichen mißverstanden und man ahmt ihn blindlings nach. Eine Bestätigung in seiner Kritik an Tieck fand Grabbe in der Allgemeinen Literatur-Zeitung in Halle. Der Rezensent erkennt in der Abhandlung: „wohl nur einen Angriff auf die erbleichte Kritik des Dichters L. Tieck und seiner Schule“ (Bergmann W.i.K. 1: 100). In diesem Angriff auf Tieck sehen einige Kritiker die Anfänge der späteren Auflehnung gegen Tieck unter den Jungdeutschen (Schneider 341).

Schließlich führt er acht Gründe auf, aus welchen die Shakespearebewunderer ihren Helden lohen. Hier weigert er sich aber, diese „Shakspeare-Manisten“ mit Namen zu nennen, was sein Argument schwächt und die Eile bezeugt, in der der Aufsatz geschrieben wurde. Els glaubt, daß Grabbe hier allgemein verfährt, weil es keine „Manie“ gab, und Grabbe

keinen beim Namen nennen konnte (20). Man rühme Shakespeare, weil man selbst nichts wert sei; diese Loben sei durch die vorhergehenden siebenzig Jahre so bekannt, daß es auf „alte Floskeln“ reduziert sei; man wolle sich eben dieser Gruppe von „Manisten“ anschließen, die so groß sei, daß sie „ein mehrfach assecurirtes Geschäft ist“. Schiller in Schutz nehmend, sieht er in dieser Manie die Tendenz der minderwertigen Dichter, Shakespeare als Waffe gegen andere z.B. Schiller zu benutzen. Ferner „weil der Deutsche eine dumpfe Ehrfucht vor dem hat, was er nicht begreift“ (4: 39) und „der gemeine Haufen ‚sonderbar‘ und ‚interessant‘ für gleichbedeutend halt“ (4: 39). Noch dazu bezeichnet er das deutsche Volk als „kleinstädtisch“, weil es nur das schätzte „was in Zeit oder Raum weit her ist“ (4: 39). Später heißt es, daß Shakespeares Stücke an Fehlern leiden „welche kein Recensent Schillern verziehen hatte“ (4: 43). Grabbes Plädoyer für Schiller „eröffnet die Vormärz-Diskussion über das Problem ‚Schiller oder Shakespeare‘“ (Bottger 184; Heald 75).

In seiner Antwort auf die zweite Frage beginnt er mit einem Lobeslied auf Shakespeare; er möchte aber von „Shakespeares Schattenseite reden, indem die Shakspearo-Manisten lieber blind seyn als diese sehen wollen“ (4: 40). Zuerst stellt Grabbe Shakespeares gepriesene Originalität in Frage: „Dieses alles ist jedoch nicht shakspearisch, sondern alt englisch“ (4: 40). Während Tieck Shakespeare in seinen historischen Raum setzt und ihn als den größten seiner Zeit hervorhebt, kommt Grabbe zu einem

entgegengesetzten Schluß (Böttger 180):

Shakespeare schuf weder eine Schule, noch eine neue Schauspiel-Art, er fand vielmehr eine Schule vor, war Mitglied derselben, und zwar, was seine einzige wahre Originalität ist, das größte Mitglied dieser Schule (4: 40f).

Was Shakespeares „Composition“ angeht, so schreibt er: „Daß Shakspeares componirendes Talent ausgezeichnet ist, laugnet Niemand, daß es besser seyn soll als das vieler anderen Schriftsteller, laugne ich offen“ (4:41).

In der Deutung der historischen Stücke gibt er seine eigene Auffassung von einem historischen Drama: „Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung“ (4: 41).

Shakespeares historische Dramen seien: „weiter nichts mehr als poetisch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, keine Katastrophe, kein poetisches Endziel läßt sich in der Mehrzahl derselben erkennen“ (4: 41).

In den folgenden Passagen übt Grabbe Kritik an fast jedem Drama Shakespeares; nur Der Sommernachtstraum wird als „ein vollendetes Meisterstück“ gelobt. In der Besprechung der einzelnen Dramen beginnt Grabbe immer lobend, dann muß er aber etwas Falsches, oder Mißlunges an jedem finden. Was er durchweg tadelt ist für unsere Shakespeare-Kenntnisse heute völlig belanglos (Böttger 181), aber es entspricht zum Teil den allgemeinen Ansichten der Zeit. Julius Caesar ist - so

Grabbe - von Shakespeare „zu einem Phrasen machenden Rennomisten“ gemacht worden (4: 42). Bärtmann sieht hier eine Anspielung auf Johann Elias Schlegel (1719-1749), der in seiner Vergleichung Shakespear's mit Andreas Gryphs (1742) geschrieben hatte, daß Shakespeare Julius Caesar als einen Renommisten geschildert hatte (33).

Hier kommt Grabbe auf Shakespeares Behandlung des Volkes zu reden: „Volksszenen gehören zu seiner Hauptstärke, jedoch nur Szenen des englischen Volkes“ (4: 42). Er greift Shakespeares Darstellung des Volkes aus Gründen der historischen Wahrheit an; ein Kriterium, das Lessing fast hundert Jahre früher im 19. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie verwarf (Heald 73).⁶ In Julius Caesar könne der Engländer das Volk „als ‚Narren‘ behandeln, denn zu der Zeit waren sie schon längst als Römer untergegangen“ (4: 42). In Coriolanus dagegen schildere Shakespeare das Volk als „wahrer, elender, kindischer Pöbel“, weil er die Geschichte dieser Zeit offensichtlich nicht kenne. Nicht zuletzt resumiert Grabbe „daß Shakspeare einen fast aristokratischen Sinn gehegt habe“; er begründet die Behauptung aber nicht.⁷

In den historischen Stücken tadelt er Verschiedenes. Im König Johann „grenzt die Sprache an den Bombast eines Crebillon.“ Die berühmte Falstaff-Figur sei fehl am Platz, weil sie „auf der Bühne die Handlung unterdrückt, und nicht einmal in inniger Verbindung mit derselben steht.“ König Heinrich VI „ist angefüllt mit den großartigsten Szenen. An falschem Pathos...an Mängeln der Composition.“

Eine der wenigen Ablehnungen seiner Ausführungen

kommt von Elisa von Hohenhausen in Dem Sonntagsblatt in Minden in Bezug auf Grabbes Äußerungen über die Charaktere in Richard III. Grabbe betont die Schwächen der Nebenfiguren, vor allem der Frauen, die er „wahrhafte Marionetten-Figuren“ nennt. Von Hohenhausens Argumente für Shakespeares Frauendarstellungen wurden jede feministische Kritik schockieren. Sie verteidigt Shakespeare wie folgt:

Shakespear /sic/ hat vielleicht in keinem andern Stuck, so feine Kenntniß der weiblichen Charaktere gezeigt wie hier. Herr Grabbe scheint nicht zu wissen, daß Gutmuthigkeit, Inkonsequenz und Eitelkeit, so wie die Sehnsucht geliebt zu werden, Grundzuge des weiblichen Charakters sind (Bergmann W.i.K. 1: 80).

Zunächst kommt er auf Hamlet zu sprechen. Das Stuck sei „eine wahre Fundgrube der genialsten Gedanken, zu welchen jedoch der triviale...“ Hamlet so sehr dominiere, daß alle anderen Figuren nur „Nullen“ seien. Er meint, Shakespeare habe an der Handlung im Hamlet Langeweile gehabt, denn „alles ruht im Hamlet, das Reden ist die Hauptsache, die Handlung eingelenkt und schleppend“ (4: 45). Er findet Shakespeares sogenannte „Phantasiebilder“ als Expositionen ungenugend. Selbst der Geist in Hamlet beunruhigt ihn. Im Drama:

ist es merkwürdig, wie der Prinz zwar an der Wahrhaftigkeit des Geistes zweifelt, aber den nächsten Grund eines vernünftigen christlichen

Zweifels nicht einsieht: der Geist fodert ihn zur Rache auf,... Ich bin subjektiv überzeugt, daß es ein wirklicher Geist ist, der den Hamlet zur Rache aufruft; objektiv geht darüber dennoch keine Gewißheit aus dem Stück hervor (4: 46).

Was Shakespeares Humor angeht, so lobt er die Tatsache, daß er „das ganze Stück, die Charaktere selbst komisch anlegt.“ Aber er vermißt einen lebhaften Dialog und „sprudelnde Einfälle“. Er lobt den „dramatischen Verstand“ des Englanders, jedoch findet er, daß oft bei den größten Szenen das tiefe Gefühl, der Hauch der Begeisterung fehlt“, z.B. an Romeos Wortspiel vor der toten Julia und Edgar in Lear (4: 48).

In der gepriesenen Originalität der shakespeareischen Figuren sieht er eher „oft eine gesuchte Seltsamkeit der Charaktere.“ In der Tat glaubt Grabbe, daß es viel schwerer sei, „einen einfachen, aber darum allgemein menschlichen Character darzustellen und zwar mit Effect“; was Shakespeare nicht macht, da er jeder Figur „eine Zugabe von etwas Seltsamem gibt“ (4: 48).

In dem vorletzten Teil bespricht Grabbe Shakespeares „Aeußerlichkeiten.“ Übersehen aufgrund von Schlegels „verschonernder Übersetzung“ wird der schlechte Vers, der eigentlich „hinkende Prosa“ sei. Els nennt Grabbes Kritik: „ein Urteil, das unmöglich wäre, hatte Grabbe eine stärkere Fähigkeit besessen, den Vers als geborenes Gebilde zu erleben. Daß ihm das versagt war, tun seine eigenen

Versdramen dar'' (12). Was die Abwechslung von Prosa und Vers angeht, so sei sie ,,...im Drama an der gehörigen Stelle nicht zu tadeln, aber beim Shakspeare fällt die Abwechslung oft herein wie die Tur in das Haus'' (4: 49). Der Szenenwechsel sei oft ,,,wahre Poesie'', aber auch hier gehe es manchmal zu willkürlich zu, und ferner gehe Shakespeare unvorsichtig mit seiner Behandlung der Zeit um.

Die Schlußfolgerung aus dieser Reihe von kritischen Äußerungen ist: ,,Shakspeare ist groß, sehr groß, aber nicht ohne Schule, Manier, und vielfaltige Fehler und Extremitäten. Shakespeare verdient nicht das höchste bekannte Muster der Tragodie genannt zu werden'' (4: 50).

Grabbe war nicht allein in seiner Ansicht, daß Shakespeare nicht das beste Beispiel oder Muster für das deutsche Theater war. Immermann meint in einer Besprechung von Grabbes Abhandlung:

Ich muß gestehen, daß ich, durch Erfahrung belehrt, mich dieser Meinung nur anschließen kann. Das Ziel, nach dem unser Drama, wenn es noch eine neue Entwicklung erleben sollte, zu streben hat, ist ein anders, leider ein armeres und beschränkteres, als welches die englische Bühne in den Zeiten ihrer Vollkommenheit erreichte (675).

Benno von Wiese begründet Immermanns Urteil wie folgt: ,,/Es/ erklärt sich aus Immermanns Sehweise, die Shakespeare so weit in die historische Distanz gerückt hat, daß Immermann nicht mehr glauben kann, es sei noch möglich, jenen auf der Bühne

von heute, einheimisch zu machen'' (281).

Grabbe betont die Bedeutung der Griechen für dieses Genre und meint: „Unsere Genies thaten gut, bei dem Trauerspiele eher an die Griechen als an den Shakspeare zu denken, womit ich keine Nachahmung anrathe'' (4: 51). Merkwürdigerweise weist Grabbe dann auf die französische Tragödie hin, die er offensichtlich gut kennt.⁸ Er findet dort: „Ernst, Strenge, Ordnung, theatralische und dramatische Kraft, Besonnenheit, raschen Gang der Handlung'' (4: 51). Els erklärt Grabbes Neigung zur französischen Tragödie wie folgt: „So ist es in jedem Fall das logisch Durchsichtige, Faßbare, daher leicht Zugangliche, was ihn anzieht, im Gegensatz zu Shakespeares alogischer, irrationeller Handlung und Charakterdarstellung und seinem ebenso irrationalen Vers'' (12).

Schließlich setzt er „den Molière als Komischen Dichter weit über den Shakspeare'' und nennt den Franzosen ein besseres Muster als Shakespeare.

In der Antwort auf die dritte Frage im letzten Teil schreibt er:

blinde Bewunderung eines großen Mannes, der gleich allen großen Männern von einer Menge Fehler und Schwachen nicht frei ist, führt zur Nachbeterei; Nachbeterei stellt sich als etwas Unwürdiges dar und führt zu nichts Gutem (4: 52).

Diese Behauptung scheint fehl am Platz für einen Dichter wie Grabbe, der dem Engländer so viele direkte und indirekte

Anregungen schuldet. Im Bezug auf den Fall Shakespeares in Deutschland heißt es: „Nachahmung ist überall verwerflich, und schickt sich nur für gedankenlose Kinder und Affen. Der Deutsche fühlt das...und sucht fast immerdar die Nachahmung durch Ubertreibung zu verstecken. Auch dieß ist bei dem Shakspeare geschehen“ (4: 52f).

In einer Art demokratischem Plädoyer wirft Grabbe den Kritikern vor, die Shakespeare „als Alles in Allem“ bezeichnen, sie wollen, daß die Deutschen zu „versteinerten Mitgliedern einer despotisch herrschenden dramatischen Schule“ werden. Die Deutschen sollten zwar andere Dramatiker studieren, aber „die Nahrung in eigenes Blut verwandeln:“

Das deutsche Volk will möglichste Einfachheit und Klarheit in Wort, Form und Handlung; es will in der Tragödie eine ungestörte Begeisterung fühlen, es will treue und tiefe Empfindung finden, es will ein nationales und zugleich echt dramatisches historisches Schauspiel, es will auf der Bühne das Ideal erblicken, welches im Leben sich überall nur ahnen laßt (4: 53).

Bruno Markwardt hebt diesen Punkt Grabbes hervor: „Denn kunsttheoretisch gesehen, geht es in dieser Kampfschrift gegen den romantischen und nachromantischen Shakespearekultus vorwiegend um die Forderung der Originalität“ (4: 69). Ferner betont er die ähnlichen Positionen von Grabbe und Immermann: „Das Gemeinsame bei allem individuellen und künstlerischen Kontrast bleibt das sehnde Ausschauhalten

nach einer Möglichkeit deutscher Dramatik" (4: 68). Grabbe pladiert hier für ein Nationaltheater und glaubt sich der Erfüllung dieses Planes fähig. Die Gründe hinter Grabbes Idee für die Abhandlung und dann die sofortige Veröffentlichung des Werkes sind klar. Nach den Depressionsjahren von 1823-27 ist er überzeugt, daß der Druck seiner Dramen ihm großen Ruhm, Geld und sozialen Rang bringen wird. Er zielt auf Tieck, weil er seinem ehemaligen Gegner zeigen will, daß er ohne ihn ein großer Dichter/Kritiker geworden ist. Vor allem muß man merken, daß diese polemische Kampfschrift „kein vollständiges Bild seines Urteils über seinen Gegenstand vermittelt" (Schneider 343). Ferner betont Bartmann, daß viele, darunter Goedeke und Friedrich Hebbel, diese Schrift als Grabbes letztes Wort in Bezug auf Shakespeare verstanden haben und daher falsche Darstellungen von Grabbes Urteil über Shakespeare abgegeben haben (25). Schließlich resumiert Heald den Inhalt und die Bedeutung dieses Aufsatzes wie folgt:

If Grabbe's criticism occasionally sounds like the professional jealousy of an ambitious dramatist sickened by his lack of success and the indifference of the German public, it should be said in his defence that his views are often highly perspicacious and nicely expressed, and that in 1827 in Germany it required a degree of courage to attack the Shakespeare-cult at all...what he says about Shakespeare represents an original dissenting contribution to German literary criticism (72).

Anmerkungen

¹ Dieser Ausdruck, mit dem Grabbe seine Abhandlung dann beginnt, entstammt Lord Byrons Don Juan. In der vierzehnten Strophe des neunten Gesangs heißt es: „To be, or not to be! that is the question“, Says Shakspeare, who just now is much in fashion“ (Anm. 4: 397). Inbar behauptet, Grabbe habe den Begriff „Shakspearo-Manie“ 1827 eingeführt (177).

² Vgl. auch Hermann Marggraff 1841, Allgemein Theater-Lexikon: „nur tritt bei Grabbe der merkwürdige Fall ein, daß gerade alles das, was er Shakspeare mit Unrecht vorwirft, ihm selbst mit größerem Rechte vorgeworfen werden kann; er beschuldigt Shakspeare eines Mangels an Gefühl, der bizarren Charakteristik, des zu weit getriebenen Szenenwechsels, eines holprigen Verses, der oft nur hinkende Prosa sei - aber diese Mängel sind es eben, welche bei keinem Dichter schroffer hervortreten als bei G./rabbe/, dem Ankläger selbst“ (Bergmann W.i.K. 5: 140).

³ Für eine Untersuchung von Grabbes Verhältnis zu Byron siehe: Ulrich Wesche. "Byron and Grabbe. A comparative study of their works" and their relation to European romanticism." Diss. Chapel Hill, Univer. of North Carolina, Diss. 1973. Über diese Arbeit schreibt Kopp: „Wenig gutes ist über die Studie ‚Grabbe und Byron‘ von Ulrich Wesche zu sagen. Der Einfluß von Byron auf Grabbes Frühwerk, ins besonders auf ‚Herzog Theodor von Gothland‘ und ‚Don Juan und Faust‘ ist in der Forschung wiederholt und hinreichend thematisiert worden.

Wesche unternimmt es nun, diese Konnexen herauszuarbeiten und in der 'Geistesgeschichte' der europäischen Romantik zu situieren. In seiner Untersuchung, die methodisch wie ein Relikt der fünfziger Jahre anmutet, kommt Wesche zu der Schlußfolgerung, daß 'die große Ähnlichkeit einer ganzen Reihe von Werken Grabbes und Byrons weniger auf die Beeinflussung als auf eine grundsätzliche Geistesverwandtschaft der beiden (!) /sic/ zurückgeht' (S.115)'' ('Forschung' 125).³

4 Grabbe schickte Goethe ein Exemplar seiner Werke. In dem Begleitbrief schreibt er: „Darf ich aber nicht vielleicht hoffen, daß der Aufsatz über die Shakspeare-Manie die ernstliche und unbegrenzte Verehrung zeigt, welche ich gegen Ewr /sic/ Excellenz hege!“ (5: 181)? Grabbe erhielt keine Antwort, und Goethe hat sich nie über Grabbe geäußert (Hohle 82).

5 Grabbe war schon mit kaum achtzehn Jahren der gleichen Meinung, als er an seine Eltern schrieb: „Diesen /Shakespeares Tragodien/ hat Deutschland seine Bildung zu verdanken, denn sie regten zuerst Gothen /sic/ den größten Deutschen auf; sie waren es, um welche Schiller, als er eine Stelle aus ihnen hatte vorlesen hören nach Stuttgart reiste und von ihnen befeuert die Räuber schrieb (5: 13).

6 In der letzten Anmerkung zu Marius und Sullan begründet Grabbe sein eigenes Abweichen von der historischen Wahrheit: „Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträtseln. Solange er diesen nicht verletzt, kommt es bei ihm auf eine wortliche

historische Treue nicht an. Der Verfasser von Marius und Sulla hat zwar mehr wie der größte Teil der übrigen historischen Dramatiker sich genau an die Geschichte zu halten gesucht, und dennoch ganze Jahre versetzen müssen. Wenn das der Leser als einen Mißklang bemerkt, so ist es ein Fehler (1: 409).

7 Siehe unten Kapitel 4.3.1. „Die Komposition der Masse“ für eine Untersuchung von Grabbes Auffassung von der „Composition“ eines Dramas im Kontext seiner Behandlung der Masse.

8 Grabbes Ausleihen aus der öffentlichen Bibliothek in Detmold im Jahre 1825 zeigen ein starkes Interesse für französische Literatur, darunter Corneille, Racine und Voltaire (Bergmann Benutzer 44).

Kapitel 3

Grabbe als Theaterkritiker

Grabbes Rezensententätigkeit,¹ ob 1827-28 in Detmold oder 1835-36 in Zusammenarbeit mit Immermann in Düsseldorf, wird in der Grabbe-Forschung immer noch zu wenig beachtet. Hans van Els lieferte 1913 die einzige, unabhängige Studie von Grabbe als Kritiker; leider ist sie zu sehr eine Quellensammlung.²

Ferner neigt die Forschung im allgemeinen dazu, Grabbes Rezensionen in unmittelbarem und untrennbarem Zusammenhang mit seiner Persönlichkeit zu sehen; Els meint, „daß Grabbe als Kritiker von seiner Person aus zu erfassen ist“ (3). Diese Ansicht aufnehmend, fordert Hering eine ausführliche Untersuchung von Grabbes kritischer Tätigkeit wie folgt:

...ihre Aufgabe mußte nicht zuletzt darin bestehen, alle kritischen Äußerungen Grabbes auf ihre psychologischen Motive zurückzuführen. Erst nach solcher Rückführung auf ihre wahren Hintergründe wurde sich die Frage beantworten lassen, ob Grabbes kritische Äußerungen uneingeschränkt als Selbstoffenbarung zu gelten haben oder nicht (109).

Schneider nennt diese Tendenz, Parallelen zwischen Grabbes Persönlichkeit und seinen Rezensionen zu ziehen, „eine Halbwahrheit“ (349). Grabbe schrieb keine neue Ästhetik (Nieten 307). Wenn man überhaupt von einer

Grabbeschen Ästhetik sprechen kann, „...ist /sie/ nicht langatmig: Wahrheit, Konsistenz der Wirklichkeit, die Kunst nicht als feile Dienerin der Unterhaltung“ (Els 2). Ihm fehle eine gewisse Ruhe und der Ernst eines Kritikers, und seine Urteile seien in der Regel „Geschmacksurteile“ (Els 2). Els übertreibt jedoch, wenn er Grabbes Rezensionen keine weitere Bedeutung beimißt, als „Dokumente für die Persönlichkeit Grabbes“ (3). Cowen dagegen betont Grabbes Erfahrungen und Leistungen auf diesem Gebiet:

Not only his contact with the literary greats of his time but also his constant visits to the theater must have contributed to his development, for as his letters and reviews of the Düsseldorf performances show, he had a chance to familiarize himself with all the important dramatists, past and contemporary. In theatrical matters, Grabbe was probably far more experienced than his great contemporary Georg Büchner (Grabbe 39).

Eine ausführliche Besprechung von Grabbes Laufbahn als Theaterkritiker würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, stattdessen möchte ich mich auf sieben Kritiken von Shakespeare-Aufführungen konzentrieren und zwar unter zwei Gesichtspunkten: um festzustellen, ob Grabbe konsequent, auf den in dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ geäußerten Kritiken besteht und um Grabbes Ideen zur Darstellung von Shakespeare auf der Bühne zu dokumentieren. Obwohl Grabbe in der Regel als Kritiker willkürlich und spontan verfährt, ist

das nicht immer der Fall: „Gerade da, wo das Urteil des Kritikers Grabbe uns am meisten interessiert, bei Shakespeare und Schiller, wird er aus der Bahn der natürlichen Überzeugung herausgetrieben“ (Els 2f). In der Tat bezeugen die Dusseldorfer Kritiken zu einem gewissen Grad „eine Position des Ausgleichs gegenüber Shakespeare.../und zeigen/ wieviel Grabbe zum Thema Shakespeare auf der Bühne zu sagen wußte“ (Hering 110; Hoch 53). Andererseits bilden vor allem die unabhängigen Beiträge zum Dusseldorfer Fremdenblatt „eine unmittelbare Fortsetzung, einen Beitrag zur ‚Shakspeareo-Manie‘. Es sind dieselben Gedanken; dieselben Maßstabe werden angewandt“ (Els 67).

1827 sehnte Grabbe sich, während der Vorbereitung zu seinen Dramatischen Dichtungen, nach einer Stelle als Dramaturg am Hoftheater unter der Leitung von August P. Pichler (1771-1856), das am 9. November 1825 gegründet wurde. Er glaubte, er könne diese Position durch scharfe Kritik an den Theater-Umständen gewinnen. Am 12. Juli 1827 schreibt er an Kettenbeil: „Nun ist in Detmold kein anderer Theaterkenner als ich (was in Detmold jedoch nicht viel sagt.) Dieß /sic/ wissen auch wohl alle Detmolder. Nur mich haben Schauspieler und Indendanz mit meinen Kritiken zu fürchten“ (5: 169).

Ziegler erzählt die folgende Anekdote aus dieser Zeit. Grabbe saß in einem Cafe, während ein Gymnasiallehrer über Shakespeare sprach und den Detmolder Schauspielern vorwarf, sie hätten keine Ahnung von Shakespeare. Grabbe griff den Lehrer wütend an, wies den Mann zurecht und erläuterte seine

eigene Shakespeare-Auffassung (Bergmann Berichte 51).

Grabbe hatte lieber dem Beispiel Lessings folgen und auf die Besprechung der Leistungen der Schauspieler verzichten sollen (Schneider 350). Seine zugellose Kritik führte bald zur Kontroverse und zu einer öffentlichen Stellungnahme von August Pichler. Schließlich griff die Truppe Grabbe an: „Der junge Pichler rachte diesmal seine Berufsgenossen an dem Dichter, wie sich einst die Neuberin an Gottsched geracht hatte. Persiflierend gab er eine Possenrolle in der wohlkopierten Maske Grabbes“ (Schneider 349).

Zum Glück kam es dann zu einer Versöhnung, deren Resultat die einzige Aufführung eines Grabbe-Dramas zu seinen Lebzeiten war. Am 29. Juni 1829 wurde Don Juan und Faust mit Schauspielmusik von Albert Lortzing (1801-1851) aufgeführt, aber nur ein einziges Mal (Els 31).³ Diese erste Phase war zweifellos ein Mißerfolg. Es besteht kein Zweifel, daß Grabbe die Dramaturgen-Stelle oder eine ähnliche hatte übernehmen können, wenn er nicht so hochmütig und arrogant aufgetreten wäre. Man kann aber sehen, daß Grabbe davon profitierte: „Er fand einen Brennpunkt seines Interesses und wurde von neuem zu dramatischer Produktion angeregt“ (Els 31).

Die zweite Phase von Grabbes kritischer Tätigkeit fand in Düsseldorf statt. Im Frühjahr 1835, nachdem Immermann Grabbe krank und deprimiert in Düsseldorf aufgenommen hatte, entschloß sich Grabbe, einen Artikel über den dortigen Versuch eines Nationaltheaters für eine Zeitschrift zu schreiben. Immermann fand die Idee gut und gab Grabbe die nötigen Unterlagen. Das Endprodukt erschien im April 1835

unter dem Titel Das Theater zu Dusseldorf mit Rückblicken auf die ubrige deutsche Schaubühne.⁴ Es ist ein gutes Beispiel für ihre frühe Zusammenarbeit; ein ähnliches Ergebnis ist die Endfassung von Hannibal (Böttger 343).⁵ In dieser Propagandaschrift schildert Grabbe das Vorhaben Immermanns; er beschreibt die Einrichtungen und er liefert einige Rezensionen von schon aufgeführten Stücken. Immermann war, wie sein Briefwechsel mit Grabbe bezeugt, direkter Mitarbeiter und sein Einfluß macht sich in Grabbes milderem, ruhigen Ton und in seiner Zurückhaltung bemerkbar (Els 58).

Einige Zeitgenossen und später noch Wissenschaftler beschuldigen Immermann einer arroganten Ausbeutung von Grabbe, und behaupten, er habe Grabbe als Abschreiber benutzt (Schneider 62). Unverständlich für uns heute bleibt aber Immermanns Weigerung, ein Grabbe-Drama auf die Bühne zu bringen; obwohl er eines von Ernst Raupachs (1784-1852) Hohenstaufen-Dramen aufführte (Nicholls 40).⁶ Er hat offensichtlich diese Dramen Grabbes nicht sehr hoch geschätzt. In einem Brief an seinen Bruder Ferdinand vom 17. August 1829 schreibt er:

Im Grabbeschen Rothbart habe ich einzelne Schönheiten gefunden, das Ganze halte ich für dummes Zeug. Es ist schlimm, wenn die ganze Force eines Menschen in der Hyperbel besteht - diese Farbe ist bald ausgespielt. Der Barbarossa ist vernünftiger, als die früheren Sachen, aber großen Theils auch ganz nüchtern (Bergmann W.i.K. 3: 7).

Benno von Wiese verteidigt Immermann gegen diese Vorwürfe und erklärt mit Recht, daß er sich sehr menschlich um Grabbe kümmerte, wie z.B. mit Essen, und Taschengeld und Freikarten (277). Ferner betont Wiese, daß Immermann Grabbes Rezensententätigkeit hoch schätzte: „und lobend erwähnt er, daß Grabbe zu den ersten gehörte, die die Eigentümlichkeit der werdenden Dusseldorfer Bühne erkannt und begriffen hätten“ (278). Immermann erklärt den Ursprung dieser Kontroverse: Bald nach seiner Ankunft bat Grabbe ausdrücklich um „etwas zum Abschreiben“, worauf er ihm Karl Töpfers (1792-1871) Hermann und Dorothea zum Abschreiben übersandte. Er schreibt:

Ich erwähne diese Schreiberei..weil jener Umstand Gelegenheit gegeben hat, das Marchen, selbst durch öffentliche Blätter, zu Verbreitung, ich habe Grabbe zum Rollenschreiber gebraucht. Er hat nie etwas anderes für die Bühne abgeschrieben, als das genannte Buch, und das auf die erzählte Veranlassung (679f).

Leider kam es schließlich doch zum Bruch zwischen den Beiden. Es begann im Herbst 1835, als Grabbe in Abwesenheit Immermanns scharfere Rezensionen und Kritiken zum Repertoire im Düsseldorfer Fremdenblatt veröffentlichte (Wiese 277). Es waren besonders die Angriffe auf den Spielplan, die Immermann verletzten. Am 25. Februar 1836 entschuldigt er sich brieflich für seine harten Worte in einer Konfrontation mit Grabbe vom selben Tag. Er fährt wie folgt fort:

Die Auswahl des Repertoires ist, wie Sie wissen, mir untergeben und Angriffe auf dasselbe sind daher Anschuldigungen gegen mein Urteil und meine Verwaltungsgrundsätze. Sie haben nun seit drei Monaten nicht aufgehört, die Stücke, welche ich geben lasse, zu schmähen, und Ihre Feder hat auch die gediegensten, tüchtigsten Werke nicht verschont (6: 323).

Am 29. September 1827 unmittelbar nach Vollendung des „Shakspearo-Manie“-Aufsatzes schreibt Grabbe eine Rezension des Kaufmann von Venedig am Detmolder Hoftheater. In der Abhandlung wird das Drama nur oberflächlich erwähnt; er sei „nur aus Episoden zusammengeflickt“ (4: 47). Hier heißt es ferner: „Der Kaufmann von Venedig bildet eine Masse von Episoden, von denen mehrere nicht zum Ganzen gehören, selbst der 5te Act hätte sich vielleicht weit kürzer und drastischer in den 4ten einfügen lassen“ (4: 72). Er beginnt mit der gleichen Metapher, die er in der Beschreibung von Tieck in einem Brief an Kettembeil vom 12. August 1827, benutzte: „Ref. ist kein blinder Bewunderer Shakspeares und weiß recht gut, das Mancher, der selbst nichts leisten kann, diesen Dichter jetzt zum Gott erheben will, jedoch nur, um dessen Pabst zu werden“ (4: 72). Er ist noch in der Polemik der Abhandlung befangen, was darauf folgt, sind jedoch gute Gedanken. Er liefert z.B. „eine Grunderkenntnis zur Inszenierung Shakespeares überhaupt“ (Hering 112). Er schreibt: „Dabei fodern /sic/ Shakspeares Stücke mehr eine

phantastische als wirkliche Bühne'' (4: 72). Herrn Pichler dem Jungeren beschuldigt er zu viel Nachahmung von Devrient „z.B. in dem vielfältigen Prüfen der Scharfe des Messers...und Devrient ist als Shylock nicht so groß, wie in mancher andern Rolle'' (4: 72). Grabbe glaubt, Shylock „zeigt seine Furchtbarkeit nicht in einzelnen grotesken Äußerungen und Gesten, sondern in der consequenten, aus dem tiefsten Inneren quellenden Durchführung seiner Rachsucht''. (4: 72). Shylock wurde ferner nie das Messer zu den Füßen des Dogen werfen, denn „das Messer kostet Geld''.

In allen seinen Rezensionen schenkt Grabbe der Sprechtechnik besondere Aufmerksamkeit, vielleicht weil es eben seine eigene, ungebildete Stimme war, die ihn von der Bühne fern hielt (Schneider 354). Er verlangt, „daß beim Vers jede Silbe beachtet und durch eigene Modulation, statt durch eintöniges Geschrei, charakterisiert werde'' (Nieten 305). Hier urteilt er z.B.: „Die Verse wurden fast durchwieg schlimm vorgetragen, besonders im 4. und 5. Fuß. Schade für unsere Schauspieler, daß Schlegel die Verse unsers Originals so geglättet hat; die Zungen scheinen auszugleiten'' (4: 73; vgl. auch „Shakspeare-Manie'' 4: 49).

Im 8. Stuck des Theater zu Dusseldorf bespricht Grabbe eine Macbeth-Aufführung in der Übersetzung von Friedrich Schiller mit den Hexenszenen von Dorothea Tieck (Immermann an Tieck vom 7. November 1834; Hasubek 2: 349). Zu Beginn lobt er die Leistung von Joseph Wilhelm Reußler als Macbeth, obwohl Immermann und der Rezensent des Elberfelder Taglichen Anzeiger ihn nicht sehr gut fanden (Els 60).

Grabbe schätzt vor allem die „Sommerdecorationen“, denn während man normalerweise Macbeth in einer Winter Dekoration zeigt: „...besonders seit Werner, Müllner und Grillparzer ihre Hauptwerke mit Eis und Schnee gleichsam einsalzen. Ich in meinem Gothland leider oft dito...Nicht in Nebel und Eis, - in Frühling und Sommer hüllt er /Shakespeare/ sein Trauerspiel“ (4: 139). Die sommerliche Anlage sieht er mehrmals im Drama selbst begründet: „/denn/...grade durch diese Scenerie hebt sich das Schauerliche der Handlung und ihrer Helden hervor, besonders die Stelle, wo MacBeth trotz all des Grüns ringsum sagt, er sei früh in welches Laub verwandelt“ (4: 139).

Ferner lobt er das Ende des 2. Akts, wo Duncan ermordet wird, da „die Scene für die Acteurs /sic/ unverändert im Schloßhof blieb. Alles ging gerunderter, einfacher; schauerlicher das leise Auf- und Absteigen der Mordenden an der Haustreppe...“ (4: 140).

Was Lady Macbeth angeht, so fand er die Schauspielerin Madame Limbach hervorragend, obwohl er die Sprachtechnik in einem Brief tadelt: „Nur eins: mehr Modulation der Stimme, als das laute Rufen; erstere wirkt mehr, besonders in Macbeth, den ich mir denke wie eine zitternde Eisenwand“ (6: 147f) Er betont vor allem die Beachtung ihrer Schönheit und Maske: „Denn daß die Lady keine alte tragirende Wetterhexe, wozu sie gewöhnlich verpfutscht wird, läßt sich wörtlich aus vielen Aeüßerungen im Stück beweisen, auch liebt sie Macbeth und wird wieder geliebt“ (4: 138f). In dem oben zitierten Brief vom 27. Januar 1835 preist er die Darstellung des

„Nachtwandeln“, wo Lady Macbeth „die früher unterdrückten Gefühle ausspricht“ (6: 147). Immermann schildert diese Szene in einem Brief an Tieck vom 7. November 1834: „Die Nachtwandelszene ließ ich ohne allen Accent, und scharfes Einschneiden der Rede, was sonst üblich ist, sondern nur so leise tonlos hinflüsternd sprechen“ (Hasubek 2: 352).

Der nächste Beitrag behandelt Hamlet in der Schlegelschen Übersetzung. Gleich zu Beginn betont er Immermanns Darstellung des „Schauspiel im Schauspiel“, die dem damals üblichen Bühnenbrauch nicht folgt und zwar einer Darstellung im Hintergrund der Bühne mit mittelmässigen Spielern. Er schreibt:

Bei uns war es dicht im Vordergrund, rechts vom Zuschauer, tüchtig einstudirte Leute agirten darauf, und der Hof saß, vom Zuschauer links, im Halbkreis vor ihm, so daß man jede Bewegung und Miene der Personen des eigentlichen Stücks ‚Hamlet‘ so sehen konnte, wie es sein soll. Horatio vollendete das Bild, indem er zwischen dem Hofstaat und der kleinen Bühne beobachtend stand (4: 140f).

Schließlich bemerkt er: „Diese Anordnung ist zu treffend, als daß sie nicht bald überall gebräuchlich wird“ (4: 141). Dies wurde dann tatsächlich der Fall, als sie zum Vorbild für andere Bühnen wurde (Els 60).⁷

Die Szene jedoch zwischen Hamlet und seiner Mutter, wo der Geist von Hamlets Vater zum zweiten Mal erscheint, fand er „zu brilliant“. Wiederum folgt Immermann dem üblichen

Gebrauch nicht:

Statt daß Hamlet ein Doppelportrait beider Brüder in der Hand hielt, und statt, daß sein Vater über die Scene ging, hingen seines Vaters und seines Oheims Portraits an der Wand, und als er darauf hindeutete, schwanden die Bildnisse, und der Todte stand in dem einen Rahmen in glänzender Silberrüstung, während sich auch das Portrait des Stiefvaters im anderen zu beleben schien (4: 141).

Obgleich Grabbe betont, daß diese Anordnung einen „großen Effect“ hatte, sieht er wohl mit recht, „/sie ist/ die, freilich nur einem Dichter mögliche, versuchte Ueberbietung eines Dichters“ (4: 141).

Wiederum kommt er auf das Kostum einer weiblichen Schauspielerin zu sprechen. Er tadelt das aufgeloste Haar der wahnsinnigen Ophelia:

Die rechte Ophelia hat es auch nicht aufgelöst, vielmehr hat sie ihre Locken bloß phantastisch geschmückt. Nur das sagt Shakspeare. Er wußte wahrscheinlich über dieß, daß aus Liebe unsinnige Frauen ihren Putz eher übertrieben verzierlichen, als zertrümmern (4: 141f).

Shakespeares König Johann rezensiert Grabbe zwei Mal. Die erste Kritik erscheint im Theater zu Düsseldorf vom 1. April 1835. Die Mitwirkung Immermanns sieht man in dem gemässigten Ton. Dieses Drama sucht er „als den etwas

lauttonenden, aber wohlberechneten Prolog zu seinem /Shakespeares/ Dramencyclus aus der englischen Geschichte zu betrachten'' (4: 153), und Heinrich VIII. bilde den Epilog. Während er den Sprachgebrauch in der „Shakspeare-Manie'' als „Bombast'' bezeichnet, versucht er ihn genauer zu deuten:

In seinen größeren Stücken, wie eben im Johann, Macbeth, Hamlet u.a., sind seine Reden oft boses, aber der Localität und Situation angemessenes Schlingkraut, und auch Schlegel hat in den von ihm übersetzten Dramen das weder ganz unterdrücken wollen noch dürfen (4: 154).

Im Stück selbst hatte er erwartet: „die scharfere Characterisierung der Plantagenets und des Adels als Halbfranzosen und Normänner, der niederen Volksklasse als Angeln und Sachsen'' (4: 154). Er würdigt die Anordnung der Sterbeszene im Drama wie folgt:

Die Sterbescene (auch von W. v. Schlegel in seinen dramaturgischen Vorlesungen so verkannt) ward ihrer würdig ausgeführt, und hob unter vielem eine Absicht des Dichters heraus, wo der vergiftete, innen versengte Mann, sich nach Eis sehnt, und selbst in den Thränen des ihn betrauernden Sohnes nur dursterregendes Salz bemerkt. Man sollte glauben, Shakspeare müsse den Durst und die Einbildungen der Cholerakranken gekannt haben (4: 156).

Den Bastard findet er immer noch ironisch und nennt ihn „den Chorus des Stückes“ und ferner „Shakspeare macht sich durch ihn Luft, ironisirt und kritisirt /sic/ durch ihn die übrigen Personen“ (4: 155).

In der unabhängigen Rezension im Dusseldorfer Fremdenblatt vom 10. Februar 1835 ist er viel harter und stellt Schiller Shakespeare gegenüber: „Sollen wir Deutschen aber Shakspears oft fehlgeschlagene Berechnerei immer über Schillers flammende Begeisterung stellen? König Johann ist doch nur ein kaltes Exempel, und wer weiß, was zu dessen Entwurf den William trieb“ (4: 191).

In seinem zweiten Beitrag zum Dusseldorfer Fremdenblatt vom 2. Dezember 1835 rezensiert er König Lear in der Übersetzung von J. H. Voß „für die Darstellung eingerichtet von A. West. In die Scene gesetzt vom Regisseur Herrn Henckel“ (4: 168). Ihm ist die Grundlage „marionettenmassig“, und er stellt die folgende Frage:

Wo der König, welcher unter hohlen Worten an seine Kinder eine Krone vergibt, als wäre sie ein zerbrochener Zuckerkuchen? Auch Tieck hat dieß gemerkt, sonst hatt' er in seiner englischen Schaubühne dem Shakspeare nicht noch einen schlechteren angeblich älteren Lear untergeschoben, in welchem es freilich anfangs vernünftiger hergeht als in diesem jüngeren (4: 168).⁸

Lear sieht er „von Haus aus kindisch“, und er deutet Lears Wahnsinn in der Sturm-Szene wie folgt:

Seit Ende des zweiten Acts merkt er das, ohne es wissen zu wollen oder zu können, und geräth nun in Wahnsinn, bei dessen Ausbruchen ihn die aufgeregte Natur mit Sturm und Donner begleitet; und sein Verstand die feinsten Bemerkungen macht, während sein Herz verblutet, eine Wahrheit in der Charakterschilderung, welche man im ersten besten Irrenhause beobachten kann (4: 168).

Die Darstellung des Narren von Herrn Jenke lobt er, weil jener ihn „....ganz nach Absicht des Dichters aufgegriffen /habe/: recht komisch, weil er nur mit Lachen die Bitterkeit seines Gefuhls bezahmen kann“ (4: 169). Sonst weiß er über das Drama kaum etwas zu sagen: „Im ganzen jedoch steht Grabbe dem gigantischen, ubermenschlichen Weltbild des ‚König Lear‘ ohne Verstandnis gegenüber“ (Els 68).

Schließlich im 30. Stuck, vom 27. März 1836, hat Grabbe Gelegenheit Romeo und Julia in der Schlegelschen Übersetzung zu rezensieren. In einem Brief an Schreiners Buchhalter Hons vom selben Datum schreibt er: „Heut ist Romeo und Julie, worüber ich ganz Brillantes zu schreiben denke, vielleicht in mehreren Ihrer Blätter den Shakspeare, welchen ich bis zur letzten Sylbe kenne, und den Tieck durchmusternd, so daß man's nachdrucken wird“ (6: 327).⁹

Er nennt die Vorstellung „gelingen“, führt aber gleich hinzu: „aber das Publicum blieb dennoch ziemlich kalt, und das ist eine bessere Kritik über das Stück als sammtliche Lobeserhebungen desselben von Lessing und Schlegel, welche

beide keine Weiber kannten'' (4: 207). Wie in der Besprechung von König Johann führt er Schiller gegen Shakespeare an. Er fragt:

Ist hier echte, innige Liebe geschildert? Nein! der Dichter strebte darnach, hat aber nicht einmal in der Julia eines der Mädchenbilder unseres Schiller erreicht, welcher die Geschlechtsneigung veredelt und überall vom Irdischen zum Höheren weist. - Was ist Julia? Ein Straßenmädchen in vornehmen Kleidern (4: 207).

Schließlich schreibt er: „Außer Albernheit, Sinnlichkeit und gewöhnlicher Todesfurcht, mochte man schwerlich etwas Besondres oder Tuchtiges an ihr finden'' (4: 208).¹⁰ Wie übertrieben diese Ansicht uns auch erscheinen mag, auch der Philosoph Eduard von Hartmann (1842 -1906) war damals bereits der gleichen Meinung (Schneider 343).

Über Tiecks Auffassung dieses Dramen schreibt er: „Unerschöpflich ist er im Lobe dieses Werkes, findet Bedeutungen, Beziehungen und Tiefen daran, welche von keinem anderen sterblichen Wesen bemerkt worden sind'' (4: 207). Den Epilog zum Stück findet er überflüssig.

Romeo ist ihm „von Haus aus ein vollkommener Narr''. Er tadelt Romeos letztes Wortspiel vor seinem Selbstmord (vgl. 4: 48) und ferner: „Er findet die Lippen der Gattin noch lebensfrisch. Welcher Liebende hätte da nicht gehofft, oder doch gewartet ob sie sich öffnen oder erbleichen würden? Er macht's kürzer ab, weil ihn der Poet wegräumen mußte'' (4:

208). Er wirft Shakespeare vor, er habe nie „Liebe“ gekannt, worauf er seine eigene Auffassung liefert:

Liebe kommt sacht. Sie ist ein stilles, aber stets weiter schleichendes Gift, und umklammert zuletzt...Blicke, heimliches Einverständnis, Handedruck, und was die unbedeutenden Dinge sind, mit denen man auf Erden den Himmel der Liebe zu erangeln wähnt, fehlen in seinem Drama. Kein Funke Gefühls, nur Sinnlichkeit ist darin (4: 208).

Richard Fellner und Otto Nieten nennen Grabbes Auffassung dieses Dramas „pathologisch“ (Els 68).¹¹ Els argumentiert vernünftiger, wenn er diese Deutungen in Grabbes Verhältnis zu Schiller setzt, der nach Grabbe immer mehr zugunsten Shakespeares vernachlässigt wird. Er schreibt: „Wenn man die genauen Hintergründe kennt, so ist nichts Pathologisches vorhanden, und absurd klingenden Behauptungen liegen gute Beobachtungen zugrunde“ (68).

Aus diesen Rezensionen kann man ersehen, daß Grabbe im Wesentlichen seinen Kritiken in der Abhandlung über die „Shakspearo-Manie“ treu bleibt. Er will Shakespeare auf der Bühne sehen, und er weiß die guten Inszenierungen von schlechten zu unterscheiden. Er hat eine eigene Auffassung von der Darstellung Shakespeares auf der deutschen Bühne. Es war sein Eigensinn und seine Kompromißlosigkeit, die ihm den Weg zu einer Stelle als Dramaturg oder eines angesehenen Rezensenten verstellten.

Anmerkungen

1 Zu Grabbes Rezensionen (darunter seine Selbstrezensionen) kann man zwei weitere Schriften zählen: „Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“, die in gekürzter Form in Nr. 50 des von Dr. Martin Runkel herausgegebenen Herman vom 31. Juni 1835 erschien (Siehe Hohle und Els 43-55), und ein handschriftliches Fragment einer Besprechung von Bettina von Arnim's „Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde“ (4: 244-48). Für eine Besprechung dieser Handschrift siehe: Theodor Creizenach in Europa Chronik der gebildeten Welt in Bergmann W.i.K. 4: 109-11. Über Hohles Aufsatz schreibt Kopp: „Thomas Höhle kommt...nicht über die den Grabbe-Forscher wenig verblüffende Feststellung hinaus, daß die gattungspoetologischen Probleme, die der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe thematisiert, für Grabbe ohne Belang sind“ („Forschung“ 132).

2 Bergmann wollte ursprünglich eine Untersuchung von Grabbes kritischer Tätigkeit schreiben. Er gab das Unternehmen auf zugunsten seiner quellenkritischen Untersuchung aufgrund der Konkurrenz von Hans van Els in der Sammlung der Handschriften (Glaubwürdigkeit 3).

3 Siehe z.B.: Irmlind Capelle: "Albert Lortzings Schauspielmusik zu Chr. D. Grabbes Tragodie ‚Don Juan und Faust‘ (1829)." Grabbe-Jahrbuch 2 (1983): 29-50.

4 Für Rezensionen des Theater zu Dusseldorf siehe: Bergmann W.i.K. 4: 40-53.

5 Am 5. Februar 1835 schreibt Grabbe an Immermann:
 „Gestern habe ich die auf Ihren Rath begonnene Umschmützung
 des Hannibal vollendet, und ich glaube er ist zehnmal besser
 geworden als er ohne meinen hiesigen Aufenthalt und ohne Ihre
 Andeutungen geworden wäre" (6: 151).

6 Grabbe schrieb eine Rezension vom Raupachs König
 Enzo vom 6. Dezember 1835 und nennt es: „angeblich ein
 Trauerspiel, vermütlich was anderes" (4: 169).

7 Siehe Immermanns Briefe an Eduard Devrient vom 4.
 November 1835 und vom 11. Januar 1836 in Hasubek 2: 754-59
 und 784-87.

8 Grabbe bezieht sich auf „Das alte Schauspiel von
 König Lear und seinen Töchtern, nach der Chronik verfaßt von
 W. Shakespear" von Tieck im zweiten Band des Alt-Englischen
 Theaters (1811). „In diesem Werke wird Lears Wunsch, zu
 erfahren, welche der drei Töchter ihn am zärtlichsten liebe,
 mit dem Eigensinne Cordeliens begründet, die sich weigert,
 einen ungeliebten zum Gemahle anzunehmen. Lear aber will sie
 überlisten: verspricht sie ihm die meiste Liebe, soll ihrer
 Bitte willfahrt werden; liebt sie ihn aber nur eben wie ihre
 Schwestern, dann gilt das Gebot des Vaters, muß auch die Arme
 stumme Thranen weinen (1,1) " (Anm. 4: 577).

9 Ähnliches schreibt er an Georg Schreiner am 30.
 September 1835: „Nu, Shakspeares Romeo und Julia ist ein
 sehr mittelmäßiges Product. Wo Character im Romeo oder in der
 Julia? Man könnte Gassenpöbel unterstellen, und es ware
 dasselbe" (6: 285).

10 In seiner Rezension von Grabbes Dramatische Dichtungen vom 24. Dezember 1927 im Gesellschaftler zog F. W. Gubitz die folgende Parallele, die uns heute (und selbst Grabbe, wenn er es kannte)* ironisch erscheinen muß: „Der zweite Band enthält erstens: ‚Nannette und Marie‘, ein tragisches Idyll (man erlaube uns diese Benennung), dessen Expositions-Szene, eine glühende Liebeserklärung, gewiß neben jener in ‚Romeo und Julia‘ stehen darf“ (Bergmann W.i.K. 1: 24).

11 Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Dusseldorf. Stuttgart, 1888, 446; Nieten 307.

Kapitel 4

Grabbe als Imitator Shakespeares

Dieses Kapitel unternimmt keine Interpretationen im üblichen Sinne, sondern gezielte Untersuchungen der möglichen Parallelen in Form und in Motiven zwischen Grabbes Stücken und den Dramen Shakespeares. Bottger schreibt: „es wäre Übertreibung, wollte man behaupten, daß Grabbe seine frühen Dramen alle im Banne Shakespeares geschrieben habe, da nur der ‚Gothland‘ und das Fragment ‚Marius und Sulla‘ einen solchen Einfluß verraten“ (179). Es wird jedoch im folgenden gezeigt werden, daß Grabbes Hohenstaufen-Dramen und Aschenbrödel auch deutliche Anleihen von Shakespeare aufweisen.¹ Die folgenden Ausführungen stützen sich im Wesentlichen auf Hochs Doktorarbeit.² Man kann zu Recht behaupten, daß Shakespeare dem jungen Grabbe Anregungen in Bezug auf Form und Inhalt für viele seiner Dramen gegeben hat. Ferner gibt es andere Quellen und Muster Grabbes, wie z.B. Byron, Müllner und das Schicksalsdrama³, die hier nicht erläutert und herangezogen, aber auch nicht geleugnet werden sollen.

4.1. Herzog Theodor von Gothland

Es wurde schon in dem ersten Kapitel gezeigt, daß der Gymnasiast Grabbe gleichzeitig mit der Entdeckung von Shakespeare im Englischunterricht zu schreiben begann, und

der Engländer ihm als Muster diene, denn „nur durch Shakespeares Tragödien kann man lernen gute zu machen“ (5: 14). Teile von Grabbes zwei frühen Entwürfen „Theodor“ und „der Erbprinz“ sind dann in das Drama Gothland übernommen worden, das Grabbe 1822 in Berlin abschloß.

Als das Drama fünf Jahre später zum Druck kommt, ist sich Grabbe des starken Einflusses von Shakespeare sehr bewußt, so daß er sich gezwungen fühlt, die Vorrede zu dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ mit der folgenden Erklärung zu beginnen: „Der Gothland (keines der übrigen Stücke) trägt vielleicht einige Spuren davon, jedoch glaubt der Verfasser, daß sowohl der Geist des Gothland als auch seine formelle Behandlung im Ganzen mehr eigenthümlich als shakspearisch sind“ (4: 29).

Grabbe sucht ferner Tiecks Kritik in dem einleitenden Brief zum Drama zu entkraftigen. Tieck tadelte die „Unwahrscheinlichkeit der Fabel“ und die „Unmöglichkeit der Motivierung“ und fragte:

Sollte Shakspeares Tit. Andronicus und der Mohr Aaron, die Grausamkeit dieses alten Schauspiels Sie nicht verleitet haben? Sie gehen aber viel weiter als der Engländer. Das Graßliche ist nicht tragisch, wilder roher Zynismus ist keine Ironie, Krämpfe sind keine Kraft (1: 5).

Immermann bezeichnet diesen Vergleich als „interessant“, aber er macht den folgenden Unterschied:

und doch kann man von dem Geiste, der hindurchweht,

sagen, er sei gegen den des „Gothland“ sanft und süß. Schon die große Mannigfaltigkeit der äußerst bunten Fabel dämpft das Schreckliche ab, während die nur in den dürftigsten Umrissen hingeworfene, ziemlich trockene Handlung der neuen Dichtung diesem Elemente kein Gegengewicht gibt (664f).

Grabbe verteidigt sich gegen diesen Vorwurf von Tieck in einer Anmerkung: „Nein. Der Titus Andronicus, den der Verfasser im Englischen zu einer Zeit las, wo er diese Sprache nur zur Hälfte verstand, zog ihn gar nicht an und wurde bis zur Fertigstellung des Gothland nicht wiedergelesen“ (1: 5).⁴

Horace Hoch bestreitet die beiden Argumente Grabbes: erstens glaubt er, Shakespeares Stück, „would strongly appeal to Grabbes youthful mind“; ferner so meint er, was Grabbes Verständnis des Werkes angeht, habe Grabbe nicht alles verstehen müssen, denn: „My claim, /Hoch/ however, is not that Grabbe intended to produce an imitation of Titus Andronicus, but that the general idea of Titus Andronicus is reflected in Gothland“ (25). Hoch stellt fest, daß Grabbe das Hauptmotiv aus Shakespeares Drama entnahm und zwar das der Ausrottung einer ganzen Familie durch einen Mohren: „This is no small borrowing, for this is the principal motive of Gothland, and upon it rests the drama“ (27).

Zunächst schildert Hoch die unterschiedliche Motivierung für diese Ausrottung. Während Tamora die Zerstörung der Familie von Titus Andronicus verlangt, weil sie ihr Kind

verloren hat, liegt der Grund für Berdoas Haß und Rachelust allein in dem vorangegangenen Vorfall einer Auspeitschung durch Gothland (27). Die unzureichende Motivierung von Grabbes Figuren wird in der Kritik bemängelt. Cowen schreibt:

Motivations of the characters are too often missing entirely or merely suggested. One might almost say that each character is playing the part of a literary predecessor whose motivation is readily accepted.... Invariably the more learned reader will search his memory for parallels to a Shakespearean villain - Iago, Richard III or Aaron in Titus Andronicus (Grabbe 43).

Die Figur Berdoa ist in fast jeder Hinsicht ein Spiegelbild von Aaron. Hoch zählt sechs gemeinsame Eigenschaften oder Funktionen auf:

Both...are Moors. Neither one is the principal of the play, but each is a secondary character. Each is connected with a barbarian army, which...is in a civilised or christian land. Neither actually commits the crimes, but has them committed through his accomplices or plots.. Each conspires against the bravest and best general of the opposing army. Each is finally put to death through the instrumentality of the family he attempted to overthrow. In each case the Moor is lead away to be put to death, neither death occurring on stage (27).

Horst Oppel geht einen Schritt weiter und bringt Berdoa in die Nähe von Iago: „Berdoa bekennt sich zur ‚Religion der Hölle‘, - mit deutlichem Anklang an Iagos ‚divinity of hell‘“ (1: 115). Cowen dagegen betont den Unterschied zwischen diesen zwei Figuren, wenn er schreibt: „He /Grabbe/ also shows how little he cares about the more gentle art of treachery and deception as practiced by such Shakespearean characters as Iago“ (Grabbe 41). Außerdem urteilt Rudolf Gottschall: „Dieser Mohr ist nun ein so vollendetes Scheusal, daß der Mohr Aaron im ‚Titus Andronicus‘ oder Franz Moor in den ‚Räubern‘ im Vergleiche damit als vergebliche Versuche erscheinen, das Böse zu incarnieren“ (Bergmann W.i.K. 5: 163f).

Aaron und Berdoa zeigen dieselben Einstellungen ihrer Umwelt gegenüber. So antwortet Aaron auf die Frage, ob er seine Greuelthaten bereue, mit der folgenden Erklärung:

Ay, that I had not done a thousand more.

Even now I curse the day, and yet I think

Few come within the compass of my curse,

Wherein I did not some notorious ill:

As kill a man, or else devise his death;

(5.1.124-28; Hoch 30).⁵

Auf eine erstaunlich ähnliche Weise schildert Berdoa seinen Haß für Europäer:

Nie will ich mich erfreuen, nie will ich lachen,

Als wenn ich Europaer leiden sehe!

Kein Schlaf soll mir am Abend jedes Tages nahn,

An welchem ich nicht einen dieser Brut
Erwürgte!...(1: 37; Hoch 30).

Die beiden Mohren führen ihre Rache auf eine indirekte
Weise aus:

Not one act against the family of Andronicus does
Aaron himself commit, but every one is planned by
him or brought about as a result of his revenge.
Likewise not one act against the family of Gothland
does Berdoa himself commit, but every one is
planned by him or brought about as a result of his
revenge (Hoch 31).

Weitere Parallelen findet man in den zwei Vätern: Titus
Andronicus und in der Figur des alten Herzog von Gothland.
Die erste Ähnlichkeit liegt: „in the attitude of the two men
towards their respective kings" (Hoch 35). Beide bleiben
ihren Königen treu, obwohl diese Treue zu dem Tod ihrer Söhne
führt.

Durch die Dramen hindurch sind die Vater ähnliche
Gestalten: „Both have been afflicted with great griefs and
sufferings. As a result of these sufferings both men wander
through the plays an object of pity to all with whom they
come in contact" (Hoch 36).

Obgleich Hoch keine Verbindung mit König Lear herstellt,
sieht Cowen einige, z.B. in der letzten Szene, in der der
alte Herzog den schwedischen König und sein Gefolge ermahnt,
sie sollten nicht lachen: „This groundless accusation could,

of course, be merely another reminiscence of King Lear, an obvious model for many of the details'' (Grabbe 52f).

Nicholls führt diesen Vergleich etwas ausführlicher aus:

...however inferior Gothland may seem in imagery and power of presentation. Specific episodes remind us of Lear, the scene for example of the old man Skiold and his daughter Cäcilia driven out from Gothland's Finnish camp on to the mountains in the winter night; and indeed the whole of Cäcilia's role has echoes from that of Lear's faithful Cordelia (69).

Eine letzte Anleihe von Shakespeare findet sich im dramatischen Aufbau der ersten Szene. Hoch schreibt:

The drama opens in what I should call a Shakespearean manner of opening a drama. With short, abrupt questions, answers and exclamations, the exposition is placed before the reader. For this particular method of beginning a drama in Shakespeare I cite Hamlet, The Tempest and Coriolanus (25f).

Cowen bezeichnet diese erste Szene als „somewhat reminiscent of Hamlet'', ferner schreibt er: „The many storm scenes in this play could possibly be accounted for by Shakespeare's influence, particularly Hamlet, Lear, and Macbeth.'' (Grabbe 41).

Der deutliche Einfluß von Shakespeare in der Form, in

den Motiven und in der Figur des Berdoa bezeugen die Unreife des jungen Dramatikers.

4.2. Marius und Sulla

Marius und Sulla liegt in zwei unvollendeten Fassungen vor: die eine aus dem Jahre 1823 „stark dem Muster Shakespeares verhaftete Fassung des Dramenfragments, die nach dem III. Akt abbricht“ (Kopp "Chaos" 33), die spätere überarbeitete von 1827 mit Prosa-Umrissen der ungeschriebenen Teile. Seinen Verleger Kettembeil überredete Grabbe, das Fragment als solches zu drucken:

besonders da er zeigt, daß der autor (nicht auctor) sich vielleicht auf historischen Blick versteht, und beizu auch in jener früheren Zeit (v. die Vorrede) schon Volksszenen individualisiert à la Shakespeare (v. Sulla und Marius, 2t Act) schildern konnte, welches angebliche Talent ziemlich rar ist und sich aus Verfassers ubrigen Stücken nicht spüren läßt. (5: 158).

Oppel stellt fest, daß dieses Werk: „die Leitidee“ mit Shakespeares Romerdramen teilt: „(Zerstörung des Gemeinwesens durch partikuläre Interessen), aber auch in der Diktion und in der Bildsprache manche Anleihe macht“ (1: 115). Hoch sieht eine Verbindung zu Shakespeares Coriolanus „in general outline and particular situations“ (37). Der Held jenes Drama „presents to the reader two different types

of men, the one, a great soldier full of courage and firmness of mind, the other, a proud and obstinate personage'' Hoch 37). Für Hoch finden diese Eigenschaften ihre Entsprechung in Grabbes Titelfiguren: „Marius and Sulla present to us two characters representing the two different natures of Coriolanus. Marius is the proud and arrogant one who has been driven from Rome, Sulla is the great soldier who possesses the bravery and courage of Coriolanus'' (38).

Daß man Grabbes Figuren als gespaltene Charaktere verstehen kann, wird zwar von Cowen in Anlehnung an Gothlands Zerrissenheit erkannt, aber ohne den Hinweis auf Shakespeare:

He /Grabbe/ has not only made Marius a divided man; he has also objectified this division of human nature by the creation of dual heroes. One can almost say that Sulla incorporates the very qualities that are incomplete in, and by their absence cause the suffering of, Marius (Grabbe 76).

Feiner betont Nicholls die Funktion dieses Kontrasts: „The dramatic tension has to lie in the contrast of character, the differences of temperament and capacity for action between the aging Marius and the younger, more sternly incisive Sulla'' (93).

In der Handlung selbst weist Hoch auf das gemeinsame Motiv der Revolte des Volkes gegen den Senat in beiden Werken hin. Hier spielen die Tribunen die gleiche Rolle:

They incite the people against the senate and at the same time play false to both the senate and the

people. In both dramas we see them inciting the people, whom they use as tools to further their own schemes, and trying to present themselves to the senate as not responsible for the attitude of the people (39; Kopp "Chaos" 38).

Wie interessant und plausibel Hochs Parallelen zwischen Coriolanus und Marius und Sulla erscheinen mögen, so ist Sulla die überragende Figur, welche die Handlung dominiert. Detlev Kopp schreibt:

Grabbe entwirft in seinem überdimensionalen 'Helden' Sulla das Ideal eines absoluten historischen Individualsubjekts, das in die soziale Wirklichkeit eingreift und sie neu ordnet.... Der Titel des Dramas ist irreführend, denn er läßt eine Auseinandersetzung zweier ebenbürtiger Antagonisten erwarten. Handlungsstruktur und kommentierende Äußerungen Grabbes lassen aber keinen anderen Schluß zu als den, daß nur Sulla den projizierten Helden-typus verkörpert ("Chaos" 35).

Um seinen Vergleich mit Shakespeare abzurunden, bezeichnet Hoch den Schluß der Dramen als Erfolge für das Volk: „The common people are finally the victors and Coriolanus is banished. In Marius und Sulla the common people, by uniting themselves to Marius /Sulla!/,⁶ become the victors, and the principal members of the senate are either killed or expelled from Rome" (39).

Wie der eingangs zitierte Brief Grabbes kund tut, war er stolz auf seine Massenszenen und verstand sie in Verbindung mit Shakespeare. Höch weist mit recht auf Grabbes Kritik an Shakespeares Darstellung der Römer in Coriolanus in dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ hin; er glaubt ferner, Grabbe habe sein Vorbild hier übertreffen wollen. Grabbe schreibt:

Dagegen erscheinen im Coriolan die Römer als wahrer „elender, kindischer Pöbel“, mit Fleiß und Liebe dazu ausstaffirt. Nie scheint Shakespeare begriffen zu haben, was zur Zeit Coriolans der Kampf der Patricier und Plebejer sagen wollte, wie dieser Kampf aus dēr äußersten Nothwendigkeit, aus dem innersten Leben sich entwickelte (4: 42f).

Grabbe verwendet zwei Techniken in der Gestaltung des Volkes: „a sort of caricatured realism and a so-called commentary technique“ (Cowen Grabbe 74). Das römische Volk wird durch Repräsentanten aus allen Ständen individualisiert (Cowen Grabbe 74). Die Funktion der Kommentierung übt z.B. der Tribun Saturnius, der wie oben erwähnt, das Volk immer negativ beschreibt (Cowen Grabbe 75).

4.3. Die Darstellung der Masse⁷

Walther Lohmeyer stellte 1913 fest: „Christian Dietrich Grabbe ist der erste unter den deutschen Dramatikern, der die Darstellung der Masse als eine der wichtigsten Aufgaben des

dramatischen Dichters erkannt hat'' (194). In der Tat gilt Grabbes Behandlung der Masse in seinen historischen Dramen als sein größter Beitrag zur Entwicklung des modernen deutschen Dramas (Horton 14).⁷ Die Grabbe-Forschung ist sich aber nicht einig über die Funktion der Masse in Grabbes Dramen. Horton schreibt: „This is hardly surprising, for the role of the 'Volk' in the motivation of the action of Grabbe's works touches on the very essence of the playwright's concept of history and its expression through the medium of drama'' (14).

4.3.1. Die Komposition der Masse

Im folgenden wird Grabbes Entwicklung einer höchst eigenen Dramaturgie der Masse im Vergleich zu seinem Vorbild Shakespeare kurz dargestellt. Samuel Theilacker stellt fest, daß der Begriff Masse und ihre Bedeutung im Mittelpunkt von Grabbes Äußerungen über dramatische Kunst stehen (57). Ferner, so schreibt er: „Untersuchen wir Grabbes theoretische Äußerungen über Massenszenen, so begegnen wir demselben Symptom: Shakespeare ist und bleibt der Ausgangspunkt für Grabbes Anschauungen. Freilich nur der Ausgangspunkt'' (57).

Die ideologische und dramaturgische Bedeutung der Masse hängt mit den Begriffen „Idee'', „Mittelpunkt'' und „Konzentration'' zusammen, welche Grabbe in dem Aufsatz über die „Shakespeareo-Manie'' erläutert (Theilacker 57). Grabbe versteht Shakespeares Historien „als poetisch-verzierte

Chroniken'.... in denen sich ,kein Mittelpunkt, keine Katastrophe, kein poetisches Endziel' erkennen läßt'' (Theilacker 57f). Vom Dichter erfordert er ,eine dramatische, konzentrische, die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung''; daher entsteht sein Mißfallen an dem Episodenhaften von Shakespeares Dramen, wie z.B. im Kaufmann von Venedig (Theilacker 58). Für Grabbe bildet die ,Idee' der Geschichte den Mittelpunkt eines historischen Dramas; darin liegt ferner sein Verständnis des Unterschieds zwischen Schiller und Shakespeare: ,Shakespeare gibt einen Ausschnitt aus dem Leben und dramatisiert die zuständigen Personen; Schiller greift die ,Idee' eines Zeitabschnitts heraus und sucht diese mit Hilfe zuständiger Personen zu charakterisieren'' (Theilacker 58);

Für Grabbe geht es um größere Einheitlichkeit: ,Es ist stets ein scharf begrenztes, abgeschlossenes Ganze; jeder einzelne Zug ist der Grundidee untergeordnet und geht restlos in ihr auf'' (Theilacker 58). Resumierend schreibt Theilacker: ,Zugleich sehen wir...wie er dabei stets Shakespeare als Masstab anlegt, wie Shakespeare auch da, wo Grabbe weit über ihn hinausgreift, doch noch den Grund bildet, auf dem er steht'' (59).

Für Shakespeares Behandlung der Masse zählt Theilacker vier Darstellungsweisen auf: 1. Als Parade im Sinne von Gefolge und in Thron-, Audienz- und Gerichtsszenen; 2. In Schlacht- oder Kampfszenen; 3. Genreszenen; 4. In den Massenauftritten.

Die Behandlung der Masse als Parade weist keine

bedeutenden Unterschiede zwischen Grabbe und Shakespeare auf (Theilacker 61). Shakespeares Schlachtszenen werden nie charakterisiert; man hört nur unbestimmte Ausrufe und Geschrei: „Eine Verbindung von Masse und Führer ist nicht angestrebt. Die Heere sind wie blosse Waffen behandelt, mit denen der Herrscher nach Belieben und zu seinen eigenen Zwecken dreinschlagen kann oder nicht.“ (59).

In den Genre- oder Tüpferszenen⁹ findet man „einen Keim zur Massendarstellung“, weil sie Stimmung und Ansichten des Volkes zum Ausdruck bringen: „Ein paar Bürger besprechen die Zeitereignisse oder geben Vermutungen und Hoffnungen in Bezug auf das allgemeine Wohl des Landes...“ (60). Ferner üben diese Funktion der Milieuschilderung manchmal einzelne Genrefiguren aus, wie z.B. der Pförtner, die Mörder und die Hexen in Macbeth (60).

Die eigentlichen Massenauftritte erscheinen, wenn ein Volkshaufen in Individuen aufgelöst wird (60). Diese Szenen sind zwar bei Shakespeare lebendig, aber der Eindruck wird nicht festgehalten, denn wie bei den Genreszenen werden sie zwischen „Soloszenen“ gesetzt, welche das Interesse wieder auf die Hauptfiguren lenkt (61). Theilacker betont, daß Shakespeare „...der Menge keine durchgehende Bedeutung, keinen Einfluß auf den Verlauf der Haupthandlung des Stücker zugesteht“ (61). Lohmeyer schiebt aber dem Volk doch noch eine entscheidende Rolle zu:

Der tätige Anteil der Masse ist also auch bei Shakespeare noch gering, als Stütze einer Partei beeinflusst sie die Handlung oft entscheidend durch

ihre numerische Stärke; stets ist sie ein Faktum, mit dem die handelnden Personen zu rechnen haben (44).

Hier übersieht Lohmeyer die Tatsache, daß das Volk in solchen Passagen nicht von allein die Macht seiner numerischen Stärke geltend macht, sondern immer auf Anregung und Leitung der Hauptpersonen, die das Volk eigentlich zu ihren eigenen Zwecken als Werkzeug benutzen, angewiesen ist.

Sein erster Schritt über Shakespearé hinaus ergibt sich, wenn „Grabbe da differenziert, wo sein Vorbild über die ‚Paradebehandlung‘ der Masse noch nicht hinausgeht“ (62). Dies sieht man deutlich in der Gegenüberstellung der 1. Szene des vierten Aktes von Heinrich VIII mit der zweiten Szene des 1. Aktes in Napoleon:

Bei Shakespeare unterhalten sich zwei Edelleute, zu denen später noch ein Standesgenosse tritt, völlig gleichgültig über das, was sie sehen, Grabbe stellt den Vertretern des Adels zwei Bürger gegenüber und versucht zugleich, in ihren spöttischen Glossen „Ausblick auf die allgemeinen Verhältnisse des Adels wie des Volkes zu gewinnen (62).

Eine weitere Entwicklung Grabbes findet man da, „wo ihre Schätzung in Betracht kommt. Dies macht sich schon in ‚Marius und Sulla‘ geltend“ (62). In Heinrich VI, 2. Teil, III, 2 droht das Volk physisch in die Versammlung der Lords zu drängen, aber es zieht sich wieder zurück. In Marius und Sulla, FI, 2 bricht das Volk tatsächlich in den Senat ein.

(62f). Hier sieht Theilacker einen dramaturgischen Fortschritt im Vergleich zu Shakespeare, da dem Volk eine durchaus aktive Rolle zugesprochen wird.

Eine andere Stärke Grabbes sieht Theilacker in Grabbes Versuch „die Macht der Masse auch aus den unbedeutendsten Individuen abzuleiten“: Im Gegensatz zu Shakespeare kommt bei ihm das Milieu immer stärker zu Geltung (63). In Heinrich VI, II, 2 z.B. führt Grabbe, wie Shakespeare, Bürger auf, deren Rolle zu Ende ist, wenn sie die Stimmung des Volkes über die Herrscher gezeigt haben. Aber Grabbes spätere Figuren - wie Wilhelm und Landolph in Barbarossa - beweisen „auf welche Weise Grabbe sich bemüht, an solchen Charakteren nicht nur die Bedeutung ihres Milieus für sie selbst, sondern auch für ihre ganze Umgebung herauszubilden“ (63).

In dem Aufbau seiner Dramen weiß Grabbe die Eindrücke seiner Genreszenen, des Milieus oder einfach das Bild der Masse besser festzuhalten als Shakespeare, wo „die erregenden Momente einsam bleiben. Grabbe sucht nach Verbindungen. Deutlich wird das in ‚Heinrich VI.‘ in den Rocca d'Arce Szenen und ähnlichen. In ‚Napoleon‘ ist es schon ein Hauptmotiv zur Behandlung der Masse geworden“ (64).

Theilacker faßt Grabbes Behandlung der Masse in Bezug auf Shakespeare wie folgt zusammen:

Die Auffassung der Masse, ihre Stellung zum Individuum: Das sind die für Grabbe entscheidenden Motive. Und es sind zugleich diejenigen, welche ihn von vornherein in den schroffsten Gegensatz zu Shakespeare bringen mussten. In ihnen liegt es auch

begründet, dass Grabbe, so sehr er sich an Shakespeare anschliessen wollte, in der Kette der Entwicklung der Massenszenen kein retardierendes, sondern ein förderndes Glied bildet (64).

4.3.2. Die Funktion der Masse

Horton faßt die unterschiedlichen Deutungen der Funktion der Masse wie folgt zusammen:

At the centre of the discussion stands the question of whether, in view of the ambivalent relationship between hero and 'Volk' in Napoleon, Hannibal and Die Hermannschlacht, the underlying conception of historical causation in Grabbe's works is fundamentally heroic-individualistic or democratic-collectivistic in nature (14).

Im allgemeinen, so fährt Horton fort, löst die Grabbe-Forschung dieses Problem dadurch, daß man die dramatische Spannung in Grabbes Werken versteht als „the antagonism between isolated creative individualism on the one hand and the blind collective will of the masses on the other“ (14). Horton weigert sich, dieser Auffassung zu folgen und behauptet: „It is not wholly legitimate to view Grabbe's interest in the tension between the individual and the collective either as the essences of his concept of history or as the central theme of his work“ (15).

Man muß einen klaren Unterschied zwischen dem Volk und

den Soldaten machen: „Only in a military capacity is the 'Volk' in Grabbe's dramas able to exert any decisive influence on the course of history" (Horton 15).¹⁰

Das Volk als Masse wird im Grunde genommen durchweg negativ geschildert in allen Dramen (Horton 15). Zur dramatischen Figur „Volk“ in Marius und Sulla schreibt Kopp: „Es erscheint in seinem Drama als triebhafte, potentiell gewalttätig und planlos agierende, amorphe Masse, die zu keinerlei Konstruktivität imstande ist“ ("Chaos" 38).

Ferner das Chaos der Masse, des Volkes „rechtfertigt den übergroßen ‚Helden‘ und seine Form von Praxis“ (Kopp "Chaos" 42).¹¹

Zusammenfassend urteilt Horton:

The masses are never permitted to become the major theme of Grabbe's work, and yet they are present, at times merely as a voice in the background (Marius und Sulla), at times exerting a passive influence on events (Napoleon), at times, anonymously and virtually without appearing, unwittingly playing a negative part in the progression of action (Hannibal). Nowhere in Grabbe's dramas do the mass-scenes seriously threaten to undermine the dominant position of the heroic individual, who remains for the playwright not only the decisive motivating force behind historical events, but also the central pillar of dramatic structure (24f).

Grabbes Verbindung zu Shakespeare sieht man in seinen Ausführungen über das Volk in dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ und in seinen Briefen an Kettembeil. Er begann seine „Massenszenen“ nach der Tradition Shakespeares zu gestalten, indem er die Hauptfiguren in Versen, das Volk aber in Prosa sprechen läßt, wie z.B. in Marius und Sulla und in den Hohenstaufen Dramen (Nicholls 94; Hoch 50). Er trennt sich dann von Shakespeare in seinem Versuch, dem Volk eine größere, aktivere Rolle in der Handlung des Dramas zu geben.

4.4. Die Hohenstaufen-Dramen

Grabbe plante einen Hohenstaufen-Zyklus von sechs bis acht Dramen; er vollendete aber nur zwei: Kaiser Friedrich Barbarossa (1829) und Kaiser Heinrich VI (1830). Wie nah ihm dieses Thema lag, schildert er in einem Brief an Friedrich Wilhelm Gubitz vom 7. März 1829:

Dann binde ich mich an die Geschichte, und zwar an des Studium und die Begeisterung meines Lebens, an den deutschen Dramen-Cyclus „Die Hohenstaufen“. Wie ein mächtiges Alpengebirge steht dieses Werk im fernen blauen Duft vor meinem Geiste, und zieht mich wunderbar an mit seinen Felsenhöhen und seinen Schluchten (5: 225).

Nicholls bemerkt, daß schon August Wilhelm Schlegel die erste Anregung für einen solchen deutschen Zyklus in seinen

Vorlesungen über dramatische Kunst gab (151). Grabbe war ferner nicht der einzige, der ein solches Werk schreiben wollte. Immermann schrieb ein Drama Kaiser Friedrich II und Ernst Raupach schrieb einen Zyklus von sechszehn Dramen, mit vier Stücken über Friedrich Barbarossa (Nicholls 152).

Einige Zeitgenossen Grabbes waren gegen einen solchen Zyklus und zweifelten ferner an Shakespeare als Muster. Wolfgang Menzel äußert seine Bedenken im Literatur-Blatt vom 19. Juli 1830:

Das Beispiel Shakespeares paßt nicht. Der Krieg der beiden Rosen gestaltete sich schon in der Geschichte acht dramatisch. Der Schausplatz /sic/ ist beschränkt, es drängt sich alles auf einen Punkt zusammen in England...Der Schauplatz der Hohenstaufen aber umfaßt beinahe ganz Europa...Schon dadurch überschreitet ihre Geschichte den dramatischen Kreis und dehnt ihn zu einem epischen aus (Bergmann W.i.K. 3: 52).

Für Immermann hängt dieses Problem mit seinem Begriff des historischen Trauerspiels zusammen; ein solches Drama kann man nur dann dichten: „wenn der Dichter einen Stoff der Geschichte ergreift, welche für das Volk Geschichte ist, wenn er von den Ereignissen der Vergangenheit begeistert wird“ (669). Shakespeare habe seine Historien schreiben können:

Weil die Blutflecken kaum gebleicht waren von den Steinen, an denen die Häupter der Parteien ihr Leben veratmet hatten, weil die Teppiche noch

hingen, hinter denen der Mord an sein Geschäft gegangen war, weil die Wappen und Devisen, die Namen und Standeserhöhungen oder Erniedrigungen, noch die Chronik jener Zeiten in der grandiosesten Fraktur schrieben (669).

Immermann glaubte, daß die deutschen Dramatiker historische Trauerspiele erst mit der Zeit der Reformation schreiben konnten (670).

Grabbes Anregung lag sicherlich in Shakespeares historischen Dramen. Nicholls betont jedoch den Unterschied zwischen den Dramen Grabbes und seinen Zeitgenossen und den Dramen von Shakespeare:

His work like theirs seems far removed in spirit from Shakespeare's. Shakespeare's plays, however politically oriented-they may be towards the House of Lancaster, seem to reflect in some way the memory and outlook of the people and of his age. Grabbe looks back consciously to a far removed and romantically colored past (152).

Ferner muß man im Auge behalten, daß Grabbe eine ganz andere, eigene Geschichtsphilosophie hatte:

...die mit der historischen Konzeption Shakespeares unvereinbar ist: Grabbe wird es nicht müde, in ständig wechselnder Gestalt das Scheitern des heroisch-überdimensionalen Menschen an einer Wirklichkeit zu schildern, die sich ihm als dumpfe

Masse, als blinde Übermacht der Geschichte darstellt (Oppel 1: 115f).

In dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ nennt Grabbe Shakespeare den National-Dichter Englands. Er glaubt, er könne mit seinem Barbarossa die entsprechende Rolle in Deutschland übernehmen (Cowen Grabbe 105). Zwei Briefstellen mögen als Beweise dienen. An Kettembeil schreibt er, während das Drama für den Druck fertiggestellt wird: „Den Sir Shakespeare wollen wir doch noch wohl unterkriegen. Für sein bestes historisches Stück gebe ich nicht einmal den Barbarossa“ (5: 270). Einige Tage später heißt es: „Ich will ihn /Barbarossa/ lieber gemacht haben als den Gotz v. B. nebst Shakspeares sämtlichen historischen Stücken. Und sein Deutschtum.... Ein Nationalwerk wie die Hohenstaufen soll Deutschland noch nicht gehabt haben“ (5: 273f).

Die zeitgenössische Kritik war in dieser Hinsicht zum Teil sehr positiv. Christian Hermann Weiße z.B. schreibt in seinem System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit. 3 Bde. 1830: „Als Muster der achten historischen Tragödie können, neben Shakespeare's /sic/ Schauspielen aus der englischen und der römischen Geschichte, Grabbes Hohenstaufen, und dessen Fragment Marius und Sulla gelten“ (Bergmann W.i.K. 3: 104).

Ein Jahr nach seinem Tod lobt Dr. Eduard Meyen in der Literarische Zeitung vom 8. März in Berlin den Dichter:

Grabbe ist überhaupt das Talent, das am bedeutendsten für die neueste Fortbildung des

deutschen Drama's /sic/ dasteht, er trug alle Anlagen zu einem deutschen Shakspeare in sich, aus seiner Naturkraft hatte uns ein acht-nationales Drama erwachsen können, aber man hat ihm keine Pflege angedeihen lassen, man hat ihn von sich gestossen, hat ihn in's Grab sinken lassen, während Raupach sich Güter erschrieben hat. Das ist deutsche Anerkennung (Bergmann W.i.K. 3: 102).

Die Frage des direkten Einfluß von Shakespeares auf die Hohenstaufen-Dramen läßt sich nur schwer beantworten. Hoch schreibt: „It would be rather a fine distinction to say what part of the character is taken from history and what part is taken from Shakespeare, especially in both the historical and Shakespearian character are similar types" (48). Hoch sieht aber eine ähnliche Form der Exposition in Richard III und Kaiser Heinrich VI. In der zweiten Szene wird Richards Charakter dargestellt. Bei Shakespeare wird die Leiche des verstorbenen Königs auf die Bühne mit seiner Schwiegertochter gebracht.

Die zweite Szene bei Grabbe beginnt ähnlich. Die Trauerszene an der Leiche des verstorbenen Königs bildet den dramaturgischen Hintergrund für die Darstellung von Heinrichs Charakter: „Desire for power and his own advancement, with no sincere affection for his wife, is shown to be the ruling passion of his life" (50).

Shakespeare gab die Anregung für den Zyklus; Grabbe wollte mit diesen Dramen den Platz des deutschen Shakespeare

einnehmen.

4.5. Aschenbrödel

Das Lustspiel Aschenbrödel wird in der Grabbe-Forschung oft ignoriert: „Zweifellos wird es auch in Zukunft als ein wenig geglücktes, z.T. grundlich mißlungenes Nebenwerk Grabbes allenfalls marginale Erwähnung finden“ (Kopp "Märchen" 59). Es gibt zwei Fassungen: die erste, längere, aus dem Jahre 1829 als Handschrift, die zweite, überarbeitete, erschien 1835 bei Schreiner in Dusseldorf. In seiner Studie schildert Nicholls die Unterschiede der beiden und stellt fest: „Neither version, therefore, can claim to be the better. What would be needed for a good production today would be a sympathetic combination of the two drafts“ (173f). Nicholls beschreibt das Stück wie folgt:

The comic and the idyllic, farce and romance, go side by side. It is a form that looks back to Gozzi's Venetian comedies and Shakespeare's Midsummer Night's Dream, but above all it is associated with Tieck, through his influential essay on 'Shakespeares Behandlung des Wunderbaren' as well as through his many comedies (170).

Zu den Quellen zählt man Charles Perraults (1628-1703) Contes des Fées, welche Grabbe 1829 aus der Detmolder Bibliothek entlieh, sowie die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm (Nicholls 174). Eine weitere bedeutende

Anregung kam sicherlich von dem Operntext zu Cendrillon von Charles Guillaume Etienne (1774-1845), der 1827 und 1828 mit der Musik von Niccolo Isouard in Detmold gegeben wurde (Nicholls 170; Hegele 30). Der Rüpel sagt z.B.: „Olympia hat diesen Schuh verloren grade wie Aschenbrödel in der Oper“ (2: 303; Nicholls 174).

Eine Untersuchung der Handlung des Lustpiels führt laut Cowen zu der Feststellung: „Grabbe's comedy bears about the same relationship to the Cinderella story as Keller's Romeo und Julia auf dem Dorfe does to Shakespeare's play“ (Grabbe 116). Ferner erkennt Cowen die zwei parallelen Handlungsstränge: die erste von Olympia und dem König, die zweite des Barons, der von finanziellen Schwierigkeiten geplagt wird: „the uniting element is the coachman-rat, who gains human form through the fairy queen's intercession for Olympia (Grabbe 116).

Kein Forscher, außer Hoch, sieht eine Verbindung zu Shakespeare bis auf die Figuren des jüdischen Kaufmanns Isaak und des Hofnarren. Nicholls schreibt: „the court jester, a figure drawn very much under the influence of Shakespeare's fools, offers a sad but authoritative commentary on events from his privileged position of comic irresponsibility“ (188).

Im Folgenden möchte ich Hochs Vergleich zwischen Aschenbrödel und Dem Kaufmann von Venedig erläutern. Er behauptet:

Not only is the plot inspired by it but the arrangement of the scenes of Aschenbrödel is an

imitation of...the scenes of the Merchant of Venice.... There are far more similarities in it to the Portia story than to the old Aschenbrödel story (57).

Die Exposition in beiden Stücken stellt eine Verbindung her, zwischen den Schuldscheinen zu den jüdischen Männern und einer Hochzeit: Antonio leiht das Geld von Shylock; so daß Bassanio um Portia werben kann; der Baron schuldet Isaak 80,000 Reichsthaler, eine Summe „incurred largely through his wife's desire to marry her daughters well“ (57). Die zweite Szene zeigt auf ähnliche Weise die Beziehung der beiden Liebespaare: Portia und Nerissa erwähnen Bassanio, während sie den möglichen Bräutigam diskutieren, und der König erinnert sich an Olympia, wenn er sich Gedanken über seine zukünftige Frau macht“ (58).

Die Liebenden finden einander an der gleichen Stelle in der Handlung und anschließend folgen die Konfrontationen bezüglich der Schuldscheine: Shylock klagt Antonio an; Isaak will den Kutscher für seinen Schein umbringen.

Nach diesen Szenen werden die Liebenden voneinander getrennt, weil Portia und Olympia verschwinden (59). Im letzten Akt werden die beiden Paare zusammengebracht: Portia und Bassanio durch den Ring; der König und Olympia durch einen Pantoffel (59).

Obwohl niemand außer Hoch die oben ausgeführten Parallelen erwähnt, erkennt man eine gewisse Ähnlichkeit Isaaks und Shylock. Hoch betont, daß die Juden den Tod von

zwei Männern verlangen, den des Antonio und des Kutschers, die keineswegs von dem Geld profitiert haben; ferner haben Antonio und der Baron andere Schulden und sind in Gefahr zu verarmen (60). Wiederum werden beide durch eine Heirat gerettet: Portia rettet Antonio, den Freund ihres neuen Mannes; der König bezahlt die Schulden seines Schwiegersohns (61f).

Isaak und Shylock verteidigen sich mit Beispielen aus dem Alten Testament; beide ziehen das Messer, um ihre Opfer zu töten (61). Shylock schreit: „I'll have my bond. I will not here thee speak./ I'll have my bond...(3.3.12-13). In der Schlegelschen Übersetzung sagt er: „Ich steh hier auf meinen Schein'' (Mater 138); schließlich sagt Isaak: „Ich stehe hier auf meinen Schein'' (2: 512). Der Rupel sagt: „Haltet den Shylock am Bart'' (2: 512).

Cowen hält einen Einfluß von Devrients Darstellung der Shylock-Figur auf Grabbes Isaak für möglich. Er muß an die eben erwähnte Ausführung auf der Bühne gedacht haben, denn sowohl er als auch Nicholls glauben, daß Grabbe viel mehr Wert auf die Geldsucht Isaaks gelegt hat, als auf sein Judentum (Cowen "Mundus" 253; Nicholls 185).

Cowen betont ferner die unterschiedlichen Schicksale der beiden Juden: „But while Shylock appears at the end of the play as a broken man, Isaak, without the intervention of the King, would merely have been cheated out of his money, and, as it is, his well-being even belongs to the 'happy end'' ("Mundus" 253). Isaaks Unglück ist ferner komisch, weil der Schein von einer Ratte gefressen wird; Shylock, wie überhaupt

Der Kaufmann von Venedig bewegen sich in der wirklichen Welt. So ist Shylocks Verlust eine tatsächliche, materielle Niederlage ("Mundus" 254). Ferner schreibt Cowen:

Moreover, Isaak, whose claims are valid, is not deprived of his right by reference to his faith, that is to say, by a conflict of values. He loses the note of indebtedness because the Coachman...eats it. Thus the personal tragedy of Shylock as Jew finds no parallel in the fortunes of Isaak ("Mundus" 253).

Die Frage, was die Handlung des Kaufmann von Venedig Grabbe anbot, als er sein Aschenbrodel schreiben wollte, beantwortet Hoch wie folgt:

In the old Aschenbrodel story which Grabbe used there is to be a selection by the king from three daughters. In the Merchant of Venice the chooser wins Portia by selecting the poorest of the three caskets. In Aschenbrodel the king secures Aschenbrodel by selecting the apparently poorest of the three daughters (65f).

Anmerkungen

¹ Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, liefert Roy Cowen die einzige Untersuchung von der Verbindung von Don Juan und Faust und Hamlet. Hans Jürg Lüthi bespricht zwar Grabbe in seinem Buch: Das deutsche Hamletbild seit Goethe (Berne: P. Haupt, 1951), 115-7, aber nur sehr oberflächlich. Cowen schreibt: „Unfortunately, Lüthi's treatment of Grabbe under 'Die Hamletdarstellung des Realismus' is quite shallow and betrays a lack of familiarity with Grabbe's own dramas" (Anm.443). In seiner Studie geht Cowen von Grabbes Behauptung aus: „...und selbst Shakespeares Hamlet ist nichts anderes als ein englischer Faust" (5: 261) und kommt zu dem Schluß, daß Grabbe seine Faustfigur nach Hamlet entwarf, „by giving him those qualities he associates with Shakespeare's character" (444). Ferner faßt Cowen zusammen: „Both Grabbe's Faust and Hamlet live in a world of words, and this parallel, more than any other, is used by Grabbe to suggest the similarity of their situations: both characters represent man's search to understand the limits of his knowledge" (456).

² Einige von Hochs Vergleichen und Parallelen scheinen abwegig und werden daher nicht besprochen, z.B. der zwischen Hannibal und Anthony and Cleopatra (53-56) und seine Ausführungen über Shakespeares Sprachgebrauch in Grabbes Dramen (68-75). Für eine Untersuchung von Grabbes dramatischer Sprache siehe z.B.: David Horton, "Die verselnden Ketten: The development of Grabbe's dramatic

language." Modern Language Review 79.1 (1984): 97-113.

³ Siehe z.B.: Roy Cowen, "Grabbe und das Schicksalsdrama." Grabbe-Jahrbuch 3 (1984): 41-58.

⁴ Siehe oben S. 15. In einem Brief an Immermann vom 26. Dezember 1834 geht Grabbe auf die Kritik des Titus Andronicus in einer Ausgabe ein, die leider nicht zu ermitteln ist (Anm.6: 463). Er schreibt: „Was die Kerle da in den Noten da streiten, der letztere /TA/ sey nicht von ihm, grade mit Gründen, die sie selbst treffen. Ist er ein paar Jahre alter als Heinr. VI, gut deshalb ist er auch unbedeutender, - sind die Verse so glatt, - gut, das sind sie ja eben in allen fruheren Stucken, je weiter zuruck je glatter, - fehlt die Comik, fehlt sie verhaltnißmäßig in Heinr. VI, Richard dem III nicht auch? Und da drang sie der nationale Stoff auf, hier aber ist das kalte Byzantische der Stoff, - pikante Züge sollen mangeln, und sie deuten selbst auf die des Mohren hin" (6: 122).

⁵ Hoch gibt keine Angaben für seine Zitate aus Shakespeares Werken. Ich habe sie geprüft und zitiere aus: William Shakespeare: The Complete Works. ed. Alfred Harbage. 1969: New York: Viking Press, 1975. Das gleiche gilt für das Zitat aus der Schlegelschen Übersetzung; ich zitiere aus: Shakespeares dramatische Werke. Übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. ed. Hans Matter. 2nd ed. 10 vols. Basel: Verlag Birkenhauser, 1950-1954.

⁶ Es muß sich hier um einen Druckfehler handeln.

⁷ Eine Klärung der Begriffsbestimmung der dramatischen Figur „Masse/Volk“ steht noch aus. Die Arbeit von

Hannelore Schlaffer: "Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona 'Volk' setzt sich zum ersten mal dramaturgisch mit einer Begriffsbestimmung auseinander, streift aber Grabbe im Kapitel 3 „Geschichte der Figur: — Historische Analysen der dramatis persona Volk in Dramen von Goethe bis Brecht" nur vorübergehend.

8 Für weitere Besprechungen von Grabbes Darstellung der Masse siehe z.B. Wolfgang Hegele, Grabbes Dramenform (München: Fink, 1970) und Manfred Schneider, Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werke Christian Dietrich Grabbes (Frankfurt a. M.: Athenäum, 1973).

9 Für eine ausführliche Besprechung von Grabbes „Tupferszenen“ siehe Hegele: 92-108.

10 Horton schreibt: „Lohmeyer fails to differentiate between the various functions of the collective in Grabbe's work and arrives at the conclusion: 'Während die Massen in Herzog Theodor von Gothland noch zurucktreten, bestehen die späteren 'Dramen, besonders Marius und Sulla, Barbarossa und Napoleon fast nur aus Massenszenen' (p. 195). Wilhelm Steffens in Christian Dietrich Grabbe, Velber 1966, is equally indiscriminate in his use of the term and identifies even in Barbarossa 'einen Realismus, der in Genre- und Massenszenen die volle Wirklichkeit und Wahrheit geben will.' (p. 57)'' (Anm. 25).

11 Hannelore Schlaffer schreibt: „Die Einsamkeit der Größe des Helden trägt - gespiegelt - zur Vereinzelung der niederen Figuren in der Masse bei, die Ver-einzelung betont

die Quantität und hebt die Bedeutung des großen Individuums:
Volk ist nicht mehr ein Kollektiv, sondern eine Summe vieler
atomisierter Teile, deren Verbindung die gemeinsame
Bewunderung des Helden herstellt..., Richtungslos verfällt
Wolk der Anarchie; diese wiederum rechtfertigt den
Despotismus - gattungspoetisch gesprochen: das große
Individuum'' (88f).

Schlußbemerkungen

Das Ziel dieser Arbeit war die Darstellung von Grabbes rätselhaften Verhältnis zu Shakespeare. Es waren die Dramen des Englanders, die Grabbe den Mut zum eigenen dramatischen Werk gaben. Zur gleichen Zeit wurde Shakespeare zu einem mächtigen Gegner, den es zu übertreffen galt.

Grabbe lernte die Dramen Shakespeares am Gymnasium im Englischunterricht kennen. Es wuchs sofort in ihm eine Begeisterung für seine Werke und die Lust, selber Dramen zu schreiben. Die ersten Resultate seiner persönlichen Studie des Englanders waren die Entwürfe „Theodor“ und „der Erbprinz“, welche dann in Gothland übernommen wurden.

An den Universitäten in Leipzig und Berlin fand Grabbe Gelegenheit, sich eindringlicher mit Shakespeare zu beschäftigen. Einerseits boten ihm die Stadttheater in Leipzig und in Berlin die Möglichkeit an, zahlreiche Shakespeare-Aufführungen zu sehen, anderseits fand er eine Gruppe von Gleichgesinnten, mit denen er Shakespeare diskutieren konnte. Aus seinem Umgang mit diesen Studenten und den Berliner Schauspielern erwuchs dann bei Grabbe die Überzeugung, er könne eine Stelle als Schauspieler oder Dramaturg an einem Theater finden. Alle seine Bemühungen schlugen fehl. Shakespeare blieb fortan im Mittelpunkt seines theoretischen und praktischen Interesses. Er las aus Shakespeares-Stücken (z.B. aus Hamlet) bei den Vorstellungsgesprächen vor Intendanten und Theaterdirektoren vor.

Das Angebot seines ehemaligen Kommilitonen Kettembeil, seine Dramen zu drucken, nutzt Grabbe, um sich als Shakespeare-Kenner zu profilieren. In seinem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ versucht er die herrschende Shakespeare-Kritik von Tieck und Schlegel durch seine eigene abzusetzen und zu übertreffen. Die Abhandlung wurde innerhalb von vier Wochen geschrieben und zielt mehr auf Shakespeare als auf die „Manie“. Er hoffte auf eine öffentliche Kontroverse, denn er glaubte der Ruhm könne ihm dazu helfen, eine Stelle als Dramaturg in Detmold zu gewinnen. Leider fanden seine Ausführungen nur marginale Erwähnung und Tieck äußerte sich nie über den Aufsatz. Grabbes Briefe und spätere Aussagen beweisen ferner, daß man diesen Aufsatz nicht als sein letztes Wort zum Thema Shakespeare verstehen darf.

Grabbes Theater-Rezensionen in Detmold und Düsseldorf beinhalten zwar keine bestimmte Grabbesche Ästhetik, aber was Shakespeare angeht, so liefern sie Ergänzungen zu den in dem Aufsatz über die „Shakespeare-Manie“ erhobenen Kritiken. Er hatte eigene Auffassungen von der Art und Weise wie man Shakespeare aufführen sollte. Zur gleichen Zeit erkannte er Immermanns Verdienste um die Shakespeare-Regie in seinen Muster-Aufführungen von Hamlet und Macbeth. Es waren schließlich Grabbes Kompromißlosigkeit und Eigensinn, die ihm eine mögliche Stelle am Theater verbauten.

Grabbes frühe Dramen bezeugen seine Abhängigkeit von Shakespeare in der Form, in den Motiven und in dem Gegenstand seiner ersten Stücke. Für Gothland entnahm Grabbe das

Hauptmotiv und den Charakter des Mohren Berdoa aus Shakespeares Titus Andronicus. Sein Fragment Marius und Sulla weist weitere Anleihen von Shakespeare auf, in der Thematik des Stückes und in der Darstellung der Masse. In seinem unvollendeten Hohenstaufen-Zyklus suchte Grabbe sich die Stelle eines deutschen „National-Poeten“ zu erringen, wie die, welche Shakespeare in England innehatte. Sein heftig kritisiertes Lustspiel Aschenbrodel zeigt gewisse Anleihen aus dem Kaufmann von Venedig. In seinen späten Dramen wird Grabbe dramatisch selbstständig, indem er das Problem des heroischen Individuums und die Rolle des Volkes zu lösen versuchte. Grabbes größtes dramatisches und dramaturgisches Verdienst in seinen letzten Dramen liegt zweifellos in der Darstellung der Masse. Die moderne, „offene Form“, die dann von Büchner zu Brecht dem deutschen Drama eine neue Dimension gibt, kündigt sich zweifellos im Drama Grabbes bereits an (Kopp "Chaos" 43; Hegele und Schlaffer). Er begann zwar, geschult an seinem Muster Shakespeare seine dramatische Arbeit, ging aber sehr schnell zu einer höchst eigenen Dramaturgie der Masse über.

Heald schreibt: „As Brahms always said that he heard the footsteps of Beethoven behind him when he composed, so Grabbe seems to have felt the oppressive shadow of Shakespeare over him even more than Grillparzer, Ludwig, Büchner or Hebbel“ (68).

Literaturverzeichnis

Bartmann, Hermann. Grabbes Verhältnis zu Shakespeare. Diss.

U Münster, 1898.

Bergmann, Alfred. Die Glaubwürdigkeit der Zeugnisse für den Lebensgang und Charakter Christian Dietrich Grabbes: Eine quellenkritische Untersuchung. Berlin: Ebering, 1933.

---, Grabbe als Benutzer der Öffentlichen Bibliothek in Detmold. Detmold: Selbstverlag, 1965.

---, Grabbe in Berichten seiner Zeitgenossen. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

---, Grabbe Bibliographie. Amsterdam: Rodopi, 1973.

---, "Grabbe-Forschung und Grabbe-Probleme, 1918-1934." Germanisch-Romanische Monatsschrift 23.9/10 (1934): 342-357 und 23.11/12 (1934): 437-457.

---, "Grabbe und Mullner." Das Grabbe Buch. ed. Paul Otto Friedrich and Fritz Ebers. Detmold: Menersche Hofbuchhandlung, 1923.

---, ed. Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik. Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft. 6 vols. Detmold, 1958-1968.

Blinn, Hansjürgen, ed. Shakespeare-Rezeption: Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Berlin: E. Schmidt Verlag, 1982.

Böttger, Fritz. Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters. Berlin: Verlag der Nation, 1963.

Brandt, Thomas W. "Die Eindeutschung Shakespeares."

Monatshefte. 42.1 (1950): 33-36.

Cowen, Roy C. Christian Dietrich Grabbe. Twayne World Author Series 206. New York: Twayne, 1972.

---, "Grabbe's Faust, another German Hamlet?" Studies in Romanticism 12.1 (1973): 443-460.

---, "Grabbe's Napoleon, Buchner's Danton and the masses." Symposium 21.4 (1967): 316-323.

---, "Mundus perversus und mundus inversus in Grabbe's dramas." Germanic Review 51.4 (1976): 245-258.

Ehrlich, Lothar. Christian Dietrich Grabbe. Leben - Werk - Wirkung. Berlin: Akademie-Verlag, 1983.

Friedrich, Paul Otto und Fritz Ebers. eds. Das Grabbe-Buch. Detmold: Menersche Hofbuchhandlung, 1923.

Girnus, Wilhelm. "Deutsche Klassik und Shakespeare." Shakespeare-Jahrbuch 103 (1967): 68-80.

Grabbe, Christian Dietrich. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. bearb. von Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte, 1960-1973.

Guthke, Karl S. "Lessing, Shakespeare und die deutsche Verspätung." Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Sonderband zum Lessing Yearbook. (1984): 138-150.

---, "Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts." Shakespeare Jahrbuch Heidelberg 98 (1972): 64-92.

Guthke, Karl S. "Shakespeare "Mitten in Leipzig und vor den Augen seiner Magnifizenz." Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 13 (1975): 73-101.

Hasubek, Peter von. Karl Leberecht Immermann: Briefe. 2 vols. Munchen: Carl Hanser Verlag, 1979.

Heald, David. "A Dissenting German view of Shakespeare - Christian Dietrich Grabbe." German Life and Letters 24.1 (1970/71): 67-78.

Hegele, Wolfgang. Grabbes Dramenform. Munchen: Fink, 1970.

Hering, Gerhard F. "Grabbe und Shakespeare." Shakespeare Jahrbuch 77 (1941): 93-115.

Hoch, Horace Lind. Shakespeare's Influence upon Grabbe. Diss. U Philadelphia, 1910.

Höhle, Thomas. "Christian Dietrich Grabbes Auseinandersetzung mit Goethe." Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle 19.5 (1970): 79-91.

Horton, David. "'Die Menge ist eine Bestie': The role of the masses in Grabbe's dramas." German Life and Letters 35.1 (1981/82): 14-27.

Horn, Wilhelm. "Der Name Shakespeare." Archiv für das Studium der neueren Sprachen ns 100, Bd. 185 (1948): 26-35.

Immermann, Karl. Werke in fünf Bänden. ed. Benno von Wiese. Frankfurt a. Main: Athenäum, 1973.

Inbar, Eva Maria. Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Studien zur deutschen Literatur 67. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1982.

Kopp, Detlev. "Chaos und Ordnung: Überlegungen zu Grabbes Dramenfragment ,Marius und Sulla'." Grabbes Gegenentwürfe: Neue Deutungen seiner Dramen. ed. Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

---, "Die Grabbe-Forschung." Grabbes Gegenentwürfe: Neue Deutungen seiner Dramen. ed. Winfried Freund. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

---, "Das Märchen von der Liebe, die man sucht, um sich selbst zu finden. Überlegungen zu Grabbes 'Aschenbrödel'." Grabbe Jahrbuch 3 (1984): 59-69.

Kopp, Detlev und Michael Vogt. "Das Vorhandene verweist auf den Mangel: Zu Lothar Ehrlichs ,Christian Dietrich Grabbe. Leben - Werk - Wirkung' Berlin (DDR) 1983." Grabbe-Jahrbuch 3 (1984): 153-159.

Lohmeyer, Walther. Die Dramaturgie der Massen. Berlin: Schuster & Loeffler, 1913.

Macey, Samuel L. "The Introduction of Shakespeare into Germany in the Second Half of the Eighteenth Century." Eighteenth Century Studies 12.5 (1971-72): 261-69.

Martino, Alberto. "Christian Dietrich Grabbe." Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848: Forschungsreferate und Aufsätze. eds. Jost Hermand und Manfred Windfuhr. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.

Markwardt, Bruno. Geschichte der deutschen Poetik. 5 vols. Berlin: Walter de Gruyter & co., 1958-1967.

Matter, Hans, ed. Shakespeares Dramatische Werke. Übersetzt von A. W. v. Schlegel und L. Tieck. 2nd. ed. 10 vols. Basel: Verlag Birkhäuser, 1950-1954.

- Nellner, Klaus. "Grabbe-Bibliographie 1970-81." Grabbe-Jahrbuch 1 (1982): 127-45.
- , "Grabbe-Bibliographie 1982." Grabbe-Jahrbuch 2 (1983): 151-59.
- Nicholls, Roger A. The Dramas of Christian Dietrich Grabbe. The Hague: Mouton, 1969.
- Nieten, Otto. Christian Dietrich Grabbe: Sein Leben und sein Wirkung. 1908. Schriften der literarischen Gesellschaft Bonn 4. Hildesheim: Gerstenberg, 1978.
- Oppel, Horst. Englisch-deutsche Literaturbeziehungen. 2 vols. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1971.
- Pascal, Roy. Shakespeare and Germany. Cambridge: Cambridge UP, 1937.
- Rudin, Neil Herbert. "Grabbe Scholarship, 1918-1970: An Annotated Bibliographie." Diss. U New York at Buffalo, 1974.
- Shakespeare, William. The Complete Works. ed. Alfred Harbage. 1969. New York: The Viking Press, 1977.
- Schlaffer, Hannelore. Dramenform und Klassenstruktur: Eine Analyse der dramatis person 'Volk'. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- Schneider, Ferdinand Josef. Christian Dietrich Grabbe. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1934.
- Sengle, Friedrich. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848. 3 vols. Stuttgart: Metzler, 1980.
- Theilacker, Samuel. Volk und Masse in Grabbes Dramen. Diss. U Bern. Würzburg: Becker, 1907.

Van Els, Hans. Grabbe als Kritiker. Diss. U Marburg, 1914.

Ziese, Benno von. Karl Immermann. Sein Werk und Sein Leben.

Bad Homburg v.d. H.: Verlag Gehlen, 1969.

Ziegler, Klaus. "Shakespeare und das deutsche Drama."

Shakespeare. Seine Welt. Unsere Welt. ed. Gerhard

Müller-Schwefe. Tübingen: Niemeyer, 1964.