
Hansers Sozialgeschichte
der deutschen Literatur vom
16. Jahrhundert
bis zur Gegenwart

Begründet von Rolf Grimminger
Band 5

Zwischen Restauration
und Revolution
1815 – 1848

*Herausgegeben von Gert Sautermeister
und Ulrich Schmid*

Carl Hanser Verlag

1998

Register: Manfred Pfister

Inhalt

Einleitung	9
<i>Peter Stein</i> Sozialgeschichtliche Signatur 1815–1848	16
<i>Germaine Goetzinger</i> Die Situation der Autorinnen und Autoren	38
<i>Ulrich Schmid</i> Buchmarkt und Literaturvermittlung	60
<i>Sigrid Weigel</i> Literarische Gegenöffentlichkeit in der März-Revolution ..	94
<i>Gert Sautermeister</i> Reiseliteratur als Ausdruck der Epoche	116
<i>Manfred Heigenmoser</i> Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman	151
<i>Wolfgang Beutin</i> Historischer und Zeit-Roman	175
<i>Hans Adler</i> Der soziale Roman	195
<i>Rachel McNicholl/Kerstin Wilhelms</i> Romane von Frauen	210
<i>Reinhart Meyer</i> Novelle und Journal	234

ISBN 3-446-12779-8

© 1998 Carl Hanser Verlag München Wien

Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung: Klaus Detjen

Satz: Satz für Satz Barbara Reischmann, Leutkirch

Druck und Bindung: Appl, Wemding

Printed in Germany

<i>Wolfgang Lukas</i> Novellistik	251
<i>Holger Böning</i> Volkserzählungen und Dorfgeschichten	281
<i>Hainer Plaul/Ulrich Schmid</i> Die populären Lesestoffe	313
<i>Ortwin Beisbart</i> Kinder- und Jugendliteratur	339
<i>Reinhart Meyer</i> Theaterpraxis	366
<i>Gertrud Maria Rösch</i> Geschichte und Gesellschaft im Drama	378
<i>Reinhart Meyer</i> Komödien	421
<i>Hans-Wolf Jäger</i> Versepik	434
<i>Gert Sautermeister</i> Lyrik und literarisches Leben	459
<i>Peter Stein</i> Operative Literatur	485
<i>Gert Sautermeister</i> Religiöse und soziale Lyrik	505
<i>Johann Jokl</i> Heinrich Heine	526

<i>Gustav Frank</i> Georg Büchner	579
Anhang	
Anmerkungen	607
Bibliographie	689
Register	729
Inhaltsverzeichnis	751

Gertrud Maria Rösch Geschichte und Gesellschaft im Drama

I. Einführung

1. Bedeutung des Dramas

Es ist gleichsam das empfindlichste Thermometer der nationalen Bildung, der genaueste und feinste Maßstab, der sich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen läßt. (...) und es hat Zeiten und Völker gegeben, bei denen die Öffentlichkeit des Theaters die einzige war, die überhaupt noch existierte – und auch sie war von Gensdarmen überwacht.¹

Mit derartigen Erwartungen, wie sie Robert Eduard Prutz (1816–72) in seinen »Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters« (1847) formulierte, wurde dem Theater der Restaurationszeit ein politisch-gesellschaftlicher Auftrag zugewiesen. Für den Dramatiker Julius Mosen (1803–1867) war »die dramatische Poesie« das »Bild der Sonne, welche sich vor ihrem Aufgange an den Himmel hinaufspiegelt«.² Die Bühne sollte die demokratischen Reformbestrebungen der napoleonischen Befreiungskriege, die durch die Beschlüsse des Wiener Kongresses düpiert worden waren, aufnehmen und langsam durchsetzen helfen. Aber gleichzeitig verhinderten die Zensur wie die vom patriarchalischen Untertanen-Verhältnis geprägten Zuschauererwartungen, daß die Bühnen offen auf die Bruchstellen der Gesellschaft hinwiesen. Das niedrige Niveau der in Frankfurt aufgeführten Theaterstücke war daher für Ludwig Börne (1786–1837) sogleich ein Hinweis auf die politische Situation der Deutschen: die »Gebrechen des deutschen Dramas zeugen von der *Ummationalität* der Deutschen«.³

In den theoretischen Forderungen wird eine stärkere gesellschaftliche Indienstnahme der Bühne offensichtlich. Hatten schon Lessing und Schiller in ihren theoretischen Schriften die Rolle der Schaubühne als Organ der Menschenbildung und des gesellschaft-

lichen Probehandelns herausgearbeitet, so wurde diese Hochschätzung der dramatischen Gattung durch die ästhetischen Forderungen Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770–1831) erneut und stärker begründet: »Das Drama muß (...) als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden« – mit dieser Feststellung eröffnet er in seinen Vorlesungen über die Ästhetik (entstanden 1818–29, gedruckt 1835) [→ Bd. 6, 262–266] die Erörterung der dramatischen Genres. Seine Überzeugung, daß sich im historischen Prozeß der vernunftbestimmte Fortschritt zeige, bedeutete für den Dichter die Verpflichtung, die Wirklichkeit durchsichtig auf ihre leitenden Ideen zu machen:

Das Recht wie die Verwirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit sich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrschen scheint, für ihn das wirkliche Sichvollführen des an und für sich Vernünftigen und Wirklichen selber offenbare⁴.

Forderungen wie diese wurden für Friedrich Hebbel (1813–1863) zum Kern seiner Dramatik, die er in »Mein Wort über das Drama« niederlegte (1843; Hebbel verteidigte sich darin gegen die ungünstige Kritik seiner Stücke »Judith« und »Genoveva« durch den dänischen Dichter und Kritiker Johan Ludvig Heiberg). Einerseits müsse das Drama das »Seiende (...) die ewige Wahrheit« wiederholen, andererseits aber auch das »Werdende (...) die wandelnde Zeit und ihr(en) Niederschlag, die Geschichte« vorführen, denn diese, die Geschichte, stelle unbewußt dar, was der Dichter bewußt machen solle.⁵

Hegels affirmative Theorie, die der historischen Entwicklung Vernünftigkeit unterstellte und sogar dem Vorsehungsbegriff wider Raum gab, und Hebbels im Kern idealistische Zielsetzung, die mit der klassischen Forderung nach Abschluß und Rundung vermittelbar war, entsprachen dem Ordnungsbewußtsein der Epoche. Dennoch fielen die meisten Werke, die in der Nachfolge der Hegelschen Philosophie standen, zunächst beim Publikum durch: Hebbel erlebte seinen Durchbruch erst mit dem Jahr 1848; von Grabbe wurde zu Lebzeiten nur die Tragödie »Don Juan und Faust« zur Mu-

sik von Albert Lortzing aufgeführt (Detmold 1829); das Trauerspiel ›Moritz von Sachsen‹ von Prutz wurde nach der ersten Aufführung in Berlin verboten. Es bestand also eine Kluft zwischen den ästhetisch und inhaltlich zukunftsweisenden Stücken, die – wie ›Dantons Tod‹ und ›Napoleon oder die hundert Tage‹ – zwar gedruckt, aber nicht gespielt wurden, und jenen Dramen, die sich auf den Kompromiß mit den überlieferten Formstrukturen einließen, damit erfolgreich aufgeführt wurden, aber ihren politischen Wahrheitswert zurücknahmen. Ein Blick auf das Repertoire der Zeit zeigt, welche Genres die Bühne dominierten.

2. Das Bühnenrepertoire

Blickt man auf das Repertoire jener Jahre, so dokumentiert sich darin eine reiche und heute vergessene Bühnenproduktivität, die als Basis wie als Kontext auch derjenigen Werke anzusehen ist, die damals auf der Bühne gerade nicht reüssierten, denen aber die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft heute fast ausschließlich gilt. Beherrscht wurden die Theater von »jenen zwitterhaften Mittelgattungen, die man übereingekommen ist, im engeren Sinne Drama oder Schauspiel zu nennen«, die aber keinen wirklich dichterischen Wert besäßen – so Hermann Hettner (1821–1882), der diese Dramen gleichzeitig rechtfertigt, weil die sozialen Fragen so drängend seien wie die politischen und Dichtung sich ihnen nicht verschließen dürfe.⁶

Konkrete Auskunft, welche Stücke dies waren und von wem sie stammten, geben die zeitgenössischen Theaterkritiken. So betreffen die Rezensionen von Ludwig Börne, die er in seiner Frankfurter Zeitschrift ›Die Wage‹ (erschienen 1818–21) veröffentlichte und 1828 als ›Dramaturgische Blätter‹ herausgab, zwanzig Stücke von August von Kotzebue (1761–1819), sieben von Johanna Franul von Weißenthurn, vier historisierende oder Schicksalsdramen von Ernst von Houwald (1778–1845) und je zwei Werke von August Wilhelm Iffland (1759–1814; hier ›Der Spieler‹, ›Elise von Valberg‹), Karl Immermann (1796–1840; Börne erwähnt ›Cardenio und Celinde‹, ›Trauerspiel in Tirol‹) und Ernst von Raupach (1806–1884; ›Die

Leibeigenen oder Isidor und Olga‹, ›Lasst die Toten ruhen‹). Grillparzers ›Ahnfrau‹ und ›Sappho‹ wurden in Frankfurt ebenso gegeben wie Karl Töpfers (1792–1871) anekdotische Stücke aus der Geschichte Preußens (›Der Tagesbefehl‹, ›Der Vorposten‹).

Das Repertoire der Düsseldorfer Bühne in den Jahren 1835/36, soweit es Christian Dietrich Grabbe verfolgte und kommentierte, weist überwiegend die gleichen Autorennamen auf: Immermann führte von seinen eigenen Stücken die Lustspiele ›Die Nachbarn‹ und ›Die schelmische Gräfin‹ auf, von Raupach ›König Enzoio‹, ›Die Schleichhändler‹ und ›Der Zeitgeist‹, zwei Stücke von Iffland (›Die Jäger‹, ›Die Hagestolzen‹), vier von Carl Blum und zwei von Töpfer, dazu Ludwig Roberts (1778–1832) ›Die Macht der Verhältnisse‹.

Am Ende des hier zu betrachtenden Zeitraums unternahm es Robert Eduard Prutz, die Aufführungspraxis des Berliner Hoftheaters in den Jahren 1844 bis 1847 zu untersuchen.⁷ Unter den 32 Stücken von 26 Autoren sind Prutz' eigenes Geschichtsdrama ›Moritz von Sachsen‹ (das nach der ersten Aufführung verboten wurde) und Michael Beers ›Struensee‹, der vierzehnmal aufgeführt wurde. Von allen Autoren aber, die Prutz nennt (darunter Heinrich Laube mit ›Die Karlsschüler‹, Karl Gutzkow, Ludwig Tieck) konnte die meisten Aufführungen Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868) mit ihren vier Schauspielen (›Thomas Thyrnau‹, ›Marquise de Vilette‹, ›Eine Familie‹, ›Anna von Österreich‹) für sich verbuchen.⁸ Prutz akzeptiert ihre Stücke, in denen sich historisches Kolorit und Personal sowie Handlungselemente des Familienschauspiels mischen, als »eine gewisse historische Notwendigkeit, ein gewisses geschichtliches Recht«, denn sie offenbarten die Unfähigkeit oder die mangelnde Bereitschaft der anderen Autoren, dieses Publikum zu bilden und ihm Besseres zu bieten als ihre »Stücke der bloßen, hausbackenen Unterhaltung«, der »Effecthascherei«.⁹

Ergänzt wurden die Bühnenprogramme durch Aufführungen der Klassiker; so bespricht Börne in seiner Zeitschrift einzelne Stücke von Schiller (›Wilhelm Tell‹, ›Maria Stuart‹, ›Don Carlos‹, ›Kabale und Liebe‹, ›Die Jungfrau von Orleans‹), Kleist (›Das Käthchen von Heilbronn‹) und Lessing (›Emilia Galotti‹). Eine zahlenmäßige Konkurrenz stellten sie nicht dar; vielmehr dienten Goethe, Schiller, Shakespeare oder Molière selbst als historische Personen, die ehr-

furchtsvoll zitiert wurden oder die man als Figuren in historisierende Künstler- und Familiendramen einführen konnte. So ist Friedrich Schiller der Held in Heinrich Laubes (1806–1884) ›Die Karlsschüler‹ (1846), während der stellvertretende Leiter des Burgtheaters, Johann Ludwig von Deinhardstein, in seinem ›Fürst und Dichter‹ (1847) Goethe in den Mittelpunkt einer Hofintrige stellt. Gutzkows erfolgreiches historisches Lustspiel ›Das Urbild des Tartüffe‹ (1844) ist Molière und den Schwierigkeiten vor der Aufführung des ›Tartüffe‹ gewidmet; in seinem ›Richard Savage‹ dienen die Unterhaltungen zwischen dem Journalisten Richard Steele und der Schauspielerin Ellen auch dazu, Shakespeares Werke als Höhepunkt der englischen Nationalliteratur herauszustellen.

Neben die sog. »Originalschauspiele« der Zeit traten die Übersetzungen und Bearbeitungen, die meist sehr rasch nach dem Erscheinen im Ausland auch nach Deutschland drangen. Bevorzugt wurden französische Autoren; neben einer Vielzahl heute kaum geläufiger Namen sind unter ihnen Victor Hugo (1802–1885), Alexandre Dumas d. Ä. und Augustin Eugène Scribe. Mit seiner historischen Prosakomödie ›Ein Glas Wasser‹ (aufgeführt 1840) hatte Scribe diese Gattung meisterhaft begründet¹⁰; zwischen 1841 und 1844 erschienen in Deutschland davon fünf Bearbeitungen und Übersetzungen. Weitere Stücke Scribes wurden von einem so routinierten Bühnenmann wie Carl Wilhelm August Blum (1786–1844) für seine 1824 erschienene Sammlung ›Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel‹ adaptiert.¹¹ Blum, der in Berlin von 1822 bis 1826 und erneut ab 1834 Regisseur der Königlichen Oper war, bearbeitete auch Eugène Sues Roman ›Les Mystères de Paris‹ (→ Plaul/Schmid: Populäre Lesestoffe, 337f.) als Schauspiel (1844 in Berlin erschienen) – ein Beispiel für eine gattungsübergreifende Adaption, die Charlotte Birch-Pfeiffer auch mit Victor Hugos Roman ›Notre-Dame de Paris‹ vornahm, den sie zu einem vieraktigen Stück verkürzte.¹²

Hugos historische Dramen ›Lucrèce Borgia‹ und ›Marie Tudor‹ wurden unmittelbar nach ihrer Uraufführung 1833 bereits von dem Hofrat und Dramatiker Theodor Hell (d. i. Karl Gottlieb Theodor Winkler, 1775–1856) übersetzt. Von den Übersetzungen und Bearbeitungen der Stücke des älteren Alexandre Dumas vor 1848 ist be-

sonders dessen ›Kean‹ (1836; dt. 1839 in der Reihe ›Neuestes Theater des Auslandes‹) als Beispiel eines Künstlerdramas zu erwähnen. Held ist der englische Schauspieler Edmund Kean (1787–1833), der durch seine Interpretation der Stücke Shakespeares berühmt wurde. Im Stück spielt er die Rolle des Romeo; dies weist darauf hin, wie Shakespeares Werk gemäß dem zeitgenössischen Erwartungshorizont segmentiert wurde: Stücke wie ›Romeo und Julia‹, ›Othello‹ oder ›Lear‹ verstand und inszenierte man als Familiendramen¹³, die der Verflachung dieses Genres abhelfen sollten. Shakespeares Historien dagegen galten als die Vorbilder für die angefeindeten, weil unklassisch epischeren Geschichtsdramen in Deutschland; Hettner nennt sie schlicht »poetisch aufgeputzte Chroniken«.¹⁴

Übersetzungssammlungen wie die Blums und Hells dienten neben den institutionalisierten Theatern aber auch den Liebhaberbühnen. So berichtet Annette von Droste-Hülshoff¹⁵ in Briefen, daß in Meersburg im Dezember 1843 zwei solcher Aufführungen stattfanden; gespielt wurden Kotzebue und Franz von Holbein (1779–1855), der u. a. auch die als schwierig geltenden Stücke Kleists für die Bühne geglättet hatte.¹⁶ Ganze Reihen und Gesamtausgaben wurden als besonders geeignet für das Amateurtheater annonciert; Adaptionen historischer und literarischer Stoffe waren darunter ebenso wie die sehr beliebten dramatisierten Sprichwörter, die letztlich im Tugenddrama der Aufklärung wurzeln (›Alter schützt vor Thorheit nicht‹, ›Wer zuletzt lacht, lacht am besten‹). Auch Theodor Hell brachte eine derartige Sammlung für das Liebhabertheater heraus¹⁷; darin zeigt sich der Bedarf nach einem Genre der Unterhaltungskunst, dem noch Theodor Fontane in ›Effi Briest‹ eine sehr beziehungsreiche Reverenz erwies.

3. Formen des Dramas

Das Drama der Restaurationszeit knüpft unverkennbar an das Vorbild der klassischen Autoren an. Das Künstlerdrama war durch ›Torquato Tasso‹ schon etabliert und wurde (etwa durch Raupachs Trauerspiel ›Tassos Tod‹, 1835) ganz bewußt auf Goethes Stück als Vorbild bezogen. Das historische Drama wie das Schicksalsdrama

entstanden in der Nachfolge Schillers, bei dem bereits der Konflikt zwischen der Forderung nach »strengster Sachlichkeit«¹⁸ und dem Recht des Autors reflektiert wird, mit den historischen Vorgaben poetisch frei zu verfahren.¹⁹ Geschichte gilt, in Hebbels Worten, als »ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen, nicht aber ist umgekehrt der Dichter der Auferstehungsel der Geschichte«. ²⁰ Noch entschiedener formulierte es Rudolf Marggraff: »Insofern dürfen wir sagen, daß jede wahrhaft historische Tragödie zugleich ein Spiegelbild der Gegenwart sei und dem Bewußtsein der Jetztwelt sich anschließe«. ²¹

Das historische Drama war faktenbezogenen Quellen verpflichtet und beanspruchte, von deren Stoffvorgaben aus die aktuelle Gegenwart zu deuten. Dank dieser Intention der Deutung von Geschichte sind ihm Dramen verschwistert, deren Stoffe aus dem Mythos (»Die Nibelungen«, »Gyges und sein Ring«), der Bibel (»Judith«, »Herodes und Mariamne«), der Legende (»Genoveva«) oder der ungesichert-anekdotischen Überlieferung (»Ein treuer Diener seines Herrn«, »Libussa«, »Die Jüdin von Toledo«) stammen. ²²

Auch die anderen Dramenformen wie das Schicksals- oder das Künstlerdrama und die Nachfolger des bürgerlichen Trauerspiels (Sengle faßt sie unter »Gegenwartsdrama«²³) erhalten durch historisch bedeutsame Ereignisse, Schauplätze und Requisiten historisches Kolorit, ohne daß in diesen Dramen die historischen Vorfälle, die als Hintergrundfolie dienen und das Dramengeschehen meist nur anstoßen, gedeutet würden (vgl. Houwalds »Das Bild«). »Historisches Genrebild« nannte Karl Gutzkow (1811–1878) diese Stücke, die vom historischen Drama nur das »anekdotisch Interessante« und »Episodische« übernahmen. ²⁴

Nicht nur durch Motivanleihen ergaben sich Querverbindungen zwischen den beiden großen Dramenformen, dem Geschichts- und dem Sozialdrama. Beide wurden gleichermaßen auf Zeitbezogenheit festgelegt, wie das 1839 bei dem Autor und Journalist Ernst Willkomm (1810–1886) zu lesen war:

An Stoffen für diese Gattung dramatischer Produktionen, dünkt mich, ist die Gegenwart mit ihren hundert Konflikten so unendlich reich, daß der willkürlichste Griff mitten in die Begebenheiten der Tagesgeschichte die

trefflichsten Elemente dazu liefern müßte. Ich wünschte, es träte ein jugendlicher, kräftiger und noch unverdorbener Geist auf, der aber bewandert sein müßte in der höfischen Unnatur unserer sozialen Verhältnisse, damit ihm die glühendsten Farben für seine Gemälde nicht entgingen. Ein solcher müßte dann (...) mit der Keckheit eines genialen Naturkinds die Gegensätze auffassen und das Für und Wider in leidenschaftlicher Lebendigkeit gegeneinander spielen lassen. ²⁵

Einerseits sind diese Sätze programmatisch zu verstehen, andererseits beziehen sie sich auf vorhandene Beispiele, wie etwa Ludwig Roberts »Die Macht der Verhältnisse« (1819). Dort entzündet sich der Konflikt gerade an den als unwandelbar geschehen gesellschaftlichen Normen, die Willkomm als allein wahrhaft tragischen Gegenstand verstanden wissen will. Darin stimmt ihm auch Hettner zu, der das soziale Drama vor allem aus der bedrohlichen Nähe zum Unterhaltungsstück rücken möchte. Immerhin hätte man gerne die breite Wirkung der »harmlosen Seelen- und Familiengemälde«²⁶ auch für das bürgerliche Drama oder Schauspiel gehabt; dieses hatte das bürgerliche Trauerspiel abgelöst und meinte alle Stücke, »die sich im Kreise der Familie und Gesellschaft« bewegen. ²⁷ Der Begriff »bürgerliche Tragödie« – Willkomm sprach von der »sozialen Tragödie«²⁸ – signalisierte das Bemühen, diese Dramenform durch vertiefte Konflikte und Motivübernahmen aus der historischen Tragödie aufzuwerten. In seinem Versuch der Ehrenrettung geht Hettner sogar noch weiter: von den drei bei ihm aufgeführten Kategorien – Tragödie der Verhältnisse, der Leidenschaften und der Ideen – sei gerade die Tragödie der Verhältnisse die welthaltigste, weil sie »Sitten, Begriffe und Zustände« wie die Lebensverhältnisse der Proletarier und die Pariastellung der Juden zum Gegenstand habe. Namentlich beruft er sich auf Karl Gutzkows »Richard Savage«, denn für die Zeitgenossen galt nicht Hebbel, sondern Gutzkow als der führende Vertreter des sozialen Dramas. Die mit dieser Bühnenform verknüpfte Hoffnung, ihre Themen und Motive würden eines Tages obsolet, weil der Fortschritt diese Mißstände habe verschwinden lassen, erfüllte sich zu keinem Zeitpunkt.

II. Das historische Drama

Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte!²⁹

In dieser Aufforderung, mit der August Wilhelm Schlegel seine Wiener Vorlesungen abschloß, waren Stoff, Funktion und literarische Tradition einer Gattung knapp zusammengefaßt: Das historische Drama sollte als Herrscherdrama aus der Vergangenheit heraus die Gegenwart erklären, wenn nicht verklären; sein Vorbild – und hier spricht der Romantiker wie der Übersetzer Schlegel pro domo – ist Shakespeare, nicht Schiller, der aber durch seine strenge, auf schlüssigen Aufbau konzentrierte Komposition und den Anspruch, die Idee der Geschichte wiederzugeben, ebenso die historische Dramatik des 19. Jahrhunderts prägte.

1. Dramen aus der Nationalgeschichte

Exemplarisch schienen die Forderungen Schlegels in Grillparzers erstem historischen Drama ›König Ottokars Glück und Ende‹ (1825) erfüllt. In Epigrammen und Tagebüchern äußert sich Franz Grillparzer (1791–1872) durchweg kritisch zum Metternichschen System und der Rückständigkeit Österreichs,³⁰ aber in seinen Dramen überhöht er das Land und die Habsburger immer wieder zum Mythos.³¹ Seine Existenz als Literat und Beamter ließ ihn, Prototyp eines »Zerrissenen«,³² die Widersprüche der Restaurationsepoche nachleben; Grillparzer studierte Staats- und Rechtswissenschaften und trat 1815 in das Finanzministerium ein, dessen Archiv er von 1832 bis 1856 als Direktor leitete. Nicht die zahlreichen Zusammenstöße mit der Hofzensur wegen der Dramen ›König Ottokars Glück und Ende‹ (1825) und ›Ein treuer Diener seines Herrn‹

(1828), sondern der Mißerfolg seines Lustspiels ›Weh dem, der lügt‹ veranlaßten ihn, nach 1838 nur noch die bereits bekannten Stücke aufführen zu lassen und die Dramen ›Ein Bruderzwist in Habsburg‹, ›Libussa‹ und ›Die Jüdin von Toledo‹ bis zum Tode zurückzuhalten.³³ Seine größten Erfolge hatte er bezeichnenderweise mit Stücken, deren Stoffe der restaurativen Wiener Gegenwart fernlagen: dem Schicksalsdrama ›Die Ahnfrau‹ (1817), dem Antikendrama ›Sappho‹ (1818) und dem Zauberdrama ›Der Traum ein Leben‹ (1834); seine beiden historischen Dramen führten dagegen zu Konflikten mit der Hofzensurbehörde und erlebten weitaus weniger Aufführungen.

Mit ›König Ottokars Glück und Ende‹ bewegte Grillparzer sich ganz innerhalb der vaterländischen Geschichte, denn für seine Vorstudien diente ihm der »Österreichische Plutarch«, jene 1807 bis 1814 erschienenen Geschichtsstudien Josef von Hormayrs, in denen die Einheit des Vielvölkerstaates als durch die Dynastie garantiert beschrieben wurde. Indem Grillparzer gerade den Moment der siegreichen Behauptung dieser Dynastie wählte, bestätigte er Hormayrs Intention der literarischen Überhöhung der Habsburger. Der Ottokar-Rudolf-Stoff lag dank seiner historischen Analogie zu Napoleon nahe (die vier Kronen, die dem militärisch erfolgreichen Ottokar im ersten Akt angeboten werden, und die dynastische Heirat nach der Trennung von der ersten Frau wiesen auf den französischen Kaiser) und war auch schon vorher auf der Bühne verwendet worden: August von Kotzebues ›Ottokars Tod‹ (1815) und Karoline Pichlers (1769–1843) ›Rudolf von Habsburg‹ (1818) belegen seine Verbreitung und zeigen zudem deutliche Analogien zu Grillparzers Bearbeitung (Darstellung von Ottokars Kampf gegen Rudolf als unrechtmäßig; hausväterliche Züge Rudolfs und Apotheose Habsburgs am Ende).

Als einzige Figur durchläuft Ottokar im ganzen Drama eine Entwicklung, die aber im Doppeltitel schon vorformuliert ist: vom alle Reichsfürsten überragenden Böhmenkönig, dessen Machtfülle und Autokratie der erste Akt zeigt, reduziert ihn das Bühnengeschehen auf seine bloße Kreatürlichkeit. Nachdem er bereits vor der Niederlage Reue und Einsicht in sein falsches Streben bewiesen hatte, wird er am Ende erschlagen.³⁴

Sein Gegenspieler Rudolf dagegen wird überhöht zur idealen Gestalt, vor allem in der Volksszene des 3. Aktes, in der er als Kaiser die anwesenden Bürger mit Beweisen seiner Gnade und Gerechtigkeit belohnt; in ihr trägt auch Otto von Horneck, dessen Chronik zu Grillparzers Quellen gehörte, das Lob Österreichs auf der Bühne vor (V. 1667–1703). Rudolf spricht die Leitideen der politischen Romantik aus, wenn er Rechtmäßigkeit und Maß als Grundlagen der Herrschaft annimmt und sie dem auf Rechtsbruch und Hybris gegründeten Ehrgeiz Ottokars entgegenhält. Die Lehensszene ist die Konfrontation zweier Herrschaftsauffassungen; aber Ottokar widerruft, zusätzlich getrieben von der Beschämung durch seine sexuell abspenstige junge Frau Kunigunde, den Lehenseid und beginnt den Kampf gegen Rudolf – ein Konflikt, der schon abgewendet schien und in dem er unterliegen muß, weil das Unrecht, das seinen Niedergang erzwingt, schon von Anfang an bestand (Vertragsbruch und Ehescheidung von Margarete). Im Schlußtableau erweist sich Rudolf als demütiger Sieger, der zwar einerseits seine Hausmacht und die künftige Größe der Dynastie sofort durch die Belehnung seiner Söhne mit Ottokars Ländern sichert, andererseits dem Publikum und sich das Schicksal des Böhmenkönigs als warnendes Exempel vor Augen stellt. Dann folgt die programmatische Schlußzeile »Heil! Heil! Hoch Österreich! Habsburg für immer!«, die das Stück zur Apotheose führt. Angesichts der eindeutigen Überhöhung von Rudolfs Herrschertum, in dem sich schon Züge Rudolfs II. aus dem »Bruderzwist« andeuten (Rücknahme der eigenen Person zugunsten der über alles stehenden Ordnung des Staates, die ein Abbild der göttlichen Ordo ist), muß die klippenreiche Aufführungsgeschichte (Uraufführung 19. Februar 1825), die Grillparzer in der Selbstbiographie von 1853 referiert und die in Wien Stadtgespräch wurde,³⁵ aus heutiger Sicht überraschen. Vor allem fürchtete man die schnell erkennbaren Parallelen zu Napoleon I. und dessen (zweiter) Ehe mit der Kaisertochter Marie Louise. Vereinzelte Anachronismen der Handlung³⁶ leisteten einer weiteren Aktualisierung des Bühnengeschehens zuungunsten des regierenden Herrschers Franz I. Vorschub.³⁷ Der eigenmächtige und repressive Regierungsstil Ottokars deutete nicht nur auf Napoleon, sondern auch auf das Regime Metternichs und Franz I.

Grillparzer ahmt zwar die aristotelische Struktur der Tragödie nach, höhlt sie aber zugleich aus³⁸ und füllt sie durch Elemente aus anderen Dramenformen. So bietet Ottokars Tod die im Doppeltitel angedeutete größtmögliche Fallhöhe und damit ein wirksames Beserungsexempel, wie es für die aristotelische Dramatik und zugleich das Barockdrama charakteristisch ist (wenngleich Grillparzer, untypisch für das barocke Drama, Ottokar sehr psychologisierend als einen vom Unterbewußtsein gesteuerten Mann zeichnet, dessen Verfall in einer Ehekrise gespiegelt wird); auch Rudolfs auf das Gottesgnadentum bezogene Herrschaftsauffassung (formuliert im Emblem der ihm von Gott aufs Haupt gesetzten Krone) gehört in diese barocke Tradition (V. 1790–1797), der auch die später im »Bruderzwist« erneut benützte Mantelmotivik zuzuzählen ist.³⁹ Dieses An- und Ablegen von Herrschaftsinsignien ist eines der zahlreichen gestischen Elemente in Grillparzers Stücken⁴⁰; sie verweisen, wie die Vielzahl der Schauplätze und die zeitliche Ausdehnung der Handlung, auf Shakespeares Dramen als Vorbild.

Während Grillparzers Beschwörung der österreichisch-böhmischen Geschichte mit der gegenwärtigen Realität der österreichischen Monarchie korrespondierte, fehlte in den deutschen Gebieten eine übergreifende und fortwirkende Herrschertradition. Der in der ersten Jahrhunderthälfte äußerst beliebte Rückgriff auf die mittelalterliche Epoche der Hohenstaufen diente so nicht der Propagierung eines real existierenden Staatswesens, sondern wurde für äußerst unterschiedliche, ja gegensätzliche Ziele funktionalisiert. Das schwäbische Herrschergeschlecht des Mittelalters, mit der Hinrichtung Konradins in Neapel 1268 endgültig ausgestorben, verkörperte die Idee eines geeinten christlichen Reiches, das einen Gegenentwurf zum revolutionären napoleonischen Kaiserreich darstellte. Die Erinnerung an die Reichsgeschichte diente aber auch der Legitimation der regierenden Fürstenhäuser wie der Wittelsbacher, deren Aufstieg in das Mittelalter zurückreichte. So erklärt es sich, daß Ludwig I. den Festsaalbau der Münchner Residenz (1835–42) mit Bildern aus dem Leben Barbarossas ausmalen ließ, weil dieser nach dem Sturz Heinrichs des Löwen die Familie mit Bayern belehnt hatte.⁴¹

Die Reichseinheit war aber zum anderen auch eine politische

Lieblingsvorstellung der Liberalen, die dem Verdacht der Radikalität zu entgehen hofften, indem sie ihre Forderung nach Konstitution und Volksvertretung mit dem Erbkaisertum verbanden. Was in der Wirklichkeit verwehrt blieb, vollzog sich bereits vor der Revolution in den Bühnenstücken, die häufig direkt oder indirekt die Hohenzollern als Nachfolger der Hohenstaufen vorstellten.

Die Aufmerksamkeit galt dabei vorwiegend den Momenten der Geschichte, die auf einzelne Personen konzentriert werden konnten. Vorgegeben war diese Sicht auf das staufische Geschlecht durch die sechsbändige »Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit« (erschien 1823–25) des Berliner Professors Friedrich Raumer (1781–1873); er beschrieb »das große Trauerspiel des staufischen Hauses« als »dramatische Kurve«, bei der

das Herrscherhaus nach blendendem Sonnenglanze und unvergleichbarer Höhe, von einem furchtbar und beispiellos tragischen Geschick ergriffen ward und so plötzlich in die finsterste Nacht hinuntersank, daß keine Spur desselben übrig blieb.⁴²

Raumers Darstellung, deren breite Rezeption sich vor allem aus der rückwärtsgewandten Reichssehnsucht angesichts der politischen Zersplitterung des Deutschen Bundes speiste, löste »eine Flut von Dramatisierungen«⁴³ aus. So folgten beispielsweise Christian Dietrich Grabbe und Ernst Raupach in ihren Dramen über Heinrich VI. weitgehend Raumers Charakterzeichnung dieses Herrschers, gekennzeichnet durch Hybris, Skrupellosigkeit und Zynismus.

Dabei war Ernst Raupach (1784–1852) mit seinen Hohenstaufenstücken in der vormärzlichen Bühnenwelt weit erfolgreicher als Christian Dietrich Grabbe (1801–1836). Trotz des Angebots, den Theaterdirektionen »mit etwaigen Veränderungen behufs der Scenerie pp gern zur Hand zu gehen« (im Brief an seinen Verleger Kettembeil, 1. Februar 1830), wurden dessen zwei Hohenstaufen-Dramen zu seinen Lebzeiten niemals aufgeführt. Von den sechzehn Hohenstaufen-Stücken Raupachs, von denen allein vier der vielschichtigen Gestalt Friedrichs II. galten, wurden dreizehn am Berliner Hoftheater gespielt. Hebbels Diktum vom »*In-Spiritus-Setzen*

der *Hohenstaufenbandwürmer*« (im Vorwort zur »Maria Magdalena«) bestimmt bis heute das Urteil über Raupachs dramatisches Werk und lenkt die Einschätzung seiner zeitgenössischen Wirkung in die falsche Richtung. Mit seinen 1837 erschienenen und Friedrich Wilhelm III. gewidmeten Dramen verband er eine theatralisch-politische Sendung, die aber nicht, wie bei Jungdeutschen und Hegelianern, auf politischen Fortschritt, sondern auf Rückbesinnung zielte. Das nationalhistorische Drama bot sich in doppelter Hinsicht als Remedium an: zum einen sollte es als Alternative gegen die Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Dramen dienen und ein nationales Theater begründen helfen, zum anderen aber das Publikum zur Kenntnis, ja Hochschätzung seiner Vergangenheit führen. Um der Chancen des Theaters willen, »Einfluß auf den Geist des Volkes« zu nehmen, »eine Schule der Volksbildung« zu sein, ging Raupach sogar Kompromisse ein. Zwar sollte die historische Genauigkeit nicht leiden (kein »sogenanntes Ausschmücken mit eigenen Erfahrungen«, »Umgestalten der Ereignisse«), aber die verbürgten Ereignisse durften gesteigert werden; daher begrüßte er »das Zusammendrängen der Begebenheiten, das Wegschneiden der Zwischenspiele des Lebens (...), das Ergänzen der Motive«.⁴⁴ Eine die Ereignisse derart konzentrierende und steigernde Dramatik mußte den epischeren Dramen Grabbes in der Bühnenwirkung überlegen sein. Während Grabbe stets die Integration des Volkes und dessen Anliegen im Blick hat, steht bei Raupach die auf eingängige Gegensätze konzentrierte Herrscherhandlung im Mittelpunkt (dies machte die Stücke besonders geeignet für das Hoftheater). Die Nebenfiguren oder Gegner dienen dazu, um dieser politischen Handlung persönliches und psychologisches Kolorit zu geben: Richard Löwenherz, den Grabbe als tollkühnen und volksnahen Monarchen zeigt, ist bei Raupach lediglich ein frivoler Mann, der zugleich von Schuldgefühlen über die Entthronung seines Vaters bis zur Raserei gequält wird; die Worte, mit denen er sich dennoch exkulpiert, können für Raupachs Darstellung der Monarchie stehen:

(...) wenn Gott gerecht ist, kann er
Uns Könige nicht mit der Waage wägen,
Womit er andre Menschenkinder wägt.⁴⁵

Die meistgespielten Stücke aus dem 1837 vollendeten Zyklus waren bezeichnenderweise ›König Enzo‹ (für dessen Leipziger Aufführung 1832 Richard Wagner eine Ouvertüre schrieb) und ›König Konradin‹ (1834).⁴⁶ Die Nachblüte des staufischen Reiches unter den Söhnen Friedrichs, Manfred (bei Benevent 1266 gefallen) und Enzo (bis zum Tod 1272 eingekerkert), und dem Enkel Konradin (enthaupet 1268) lieferte durch die historische Konstellation schon den bühnenwirksamen Konflikt zwischen Rechtlichkeit auf seiten der Stauferöhne und Niedertracht in den Intrigen der Päpste und des verräterischen Karl von Anjou.

Auch Grabbe plante seine Hohenstaufen-Dramen ursprünglich als »Zyklus von nicht weniger als acht Stücken«, um »die Nation (...) zu verherrlichen« und eine gesamtdeutsche politische Geschichte zu gestalten. Durch den Zyklus

soll fast jeder irgend bedeutende deutsche Fleck verherrlicht werden; im Sonnenschein soll unser ganzer deutscher Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben und die See um Heinrichs des Löwen Staaten brausen, wie eine Löwenmähne.⁴⁷

Damit verbunden war offenkundig der Wunsch, nach dem Erscheinen seiner überwiegend emphatisch rezensierten, aber nicht aufgeführten ›Dramatischen Dichtungen‹ (1827)⁴⁸ mit dem Publikumswirksamkeit versprechenden Hohenstaufen-Sujet endlich den Durchbruch auf der Bühne zu schaffen: »Und welcher Nationalstoff! Kein Volk hat einen auch nur etwas gleich großen«.⁴⁹

In ›Kaiser Friedrich Barbarossa‹ (1829) lenkte Grabbe durch den dargestellten Zwist zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen den Blick auf die deutsche Gegenwart, denn sowohl der Aufstieg der Hohenzollern, die Barbarossa als Erben und Vollender der Staufer begrüßt (II, 2), als auch die Rolle Englands als Seemacht werden in den Figurenreden prophetisch vorweggenommen (V, 2). Barbarossa sieht durch Heinrichs Treulosigkeit ein, wie notwendig die Einigkeit Deutschlands ist, weil sie erst seine Stärke verbürge (II, 3). Ebenso weist die Eröffnungsszene von ›Kaiser Heinrich der Sechste‹ mit der deutschen Zwangsherrschaft über das norman-

nisch-sarazenische Sizilien auf die napoleonischen Eroberungen in Deutschland hin:

Ja laßt uns eingesteh'n, wir waren
Zu jämmerlich entartet, und bedurften
Der Züchtigung, der Schläge des Geschicks! (I, 1)

Auch die Einsicht, daß die Befreiungskriege nicht die erhoffte Freiheit gebracht hatten, wird hier schon ausgesprochen (im ›Napoleon‹ wird sie in die Schlußrede des besiegten Kaisers eingehen):

Jedes Volk, das sich
Nicht selbst befreit, verdient nicht frei zu sein,
Und im Befreier trifft's den neuen Herrn.

Zu diesen forcierten Hinweisen auf die deutsche Geschichte gehörte auch der Hoftag Barbarossas in Mainz, der durch die Einführung Heinrichs von Ofterdingen (er galt damals als Dichter des Nibelungenliedes) Grabbe die Gelegenheit gab, das Preislied auf eine einigende Dynastie, Volk und Land auf der Bühne vorzutragen. Seine Hochschätzung des Nibelungenliedes als eines »nationalen Kunstwerkes« wird hier in Szene gesetzt. Diese auf die Fürsten konzentrierte Handlungsführung kam der von Grabbe erstrebten klassizistischen Tradition entgegen, Geschichte zu personalisieren und gerade in Herrscherfiguren vorzuführen, zumal diese zugleich die Idee nationaler Einheit und Freiheit verkörpern. Deshalb wird auch in ›Kaiser Heinrich der Sechste‹ eine Liebesbeziehung zwischen dem Sohn Heinrichs des Löwen und der Kaisernichte Agnes eingefügt, die den Zwist der beiden Familien beendet (III, 2), um diesen Prozeß der Versöhnung und Einigung auf der Bühne sichtbar machen zu können.

Andererseits ist in den Hohenstaufen-Dramen der Einfluß Shakespeares unübersehbar; mit dessen Dramaturgie hatte sich Grabbe in dem den ›Dramatischen Dichtungen‹ 1827 beigegebenen Aufsatz ›Über die Shakspearo-Manie‹ auseinandergesetzt. Bei dem englischen Dramatiker hatte er die Rolle des Volks als dramatis personae vorgebildet gefunden; gerade die niedrigen und komischen

Figuren setzte Grabbe bevorzugt ein, um seine Heldengestalten zu entmythisieren und die Abhängigkeit der Herrscher von den Beherrschten zu zeigen.⁵⁰ So ist in ›Kaiser Heinrich der Sechste‹ die Szene, in der Richard Löwenherz trotz seiner Verkleidung als Mönch von zwei österreichischen Landleuten gefangen wird (II, 1), mit ihren Wortwitzen, Doppeldeutigkeiten und dem Wechsel Reimprosa je nach der Person des Sprechers deutlich den Wirtshausszenen Shakespeares nachgeahmt; auch der Auftritt der Weißen Frau (III, 2), die Heinrich dem Löwen den bevorstehenden Tod verkündet, ist die in deutsche Verhältnisse transponierte Eröffnungsszene aus ›Hamlet‹, den Grabbe auch im Shakespeare-Aufsatz als besonders wirkungsvolles Stück hervorhob. Aber nicht nur der städtische Kapitalismus der bürgerlichen Krämer von Bardewick (II, 4), auch die politischen Zwistigkeiten und die Ausbeutung durch die Feudalherren werden angeklagt und als revolutionäres Potential in Analogie zur politischen Gegenwart gebracht:

sie reiten auf ihren Jagden unsre Kornfelder nieder, pressen uns unser bischen Gut aus, daß wir arm und hungrig sind wie die Kirchenmäuse, und Armuth und Hunger, Freunde, machen Courage bis zur Begeisterung! (II, 3)

Die Anordnung der zwei letzten Szenen zeigt (ähnlich wie im ›Napoleon-Drama‹), wie der Untergang der Herrscher vor dem Hintergrund des Weiterlebens der Beherrschten gesehen werden muß: Ein Herr befiehlt seinem Knecht, der von den politischen Ereignissen spricht, wiederholt mit dem leitmotivisch eingesetzten »Treibe die Schafe aus« die alltägliche, existenzhaltende Arbeit (V, 2). In der sich anschließenden Szene reitet der Kaiser auf den Ätna und umreißt im Gespräch seinen künftigen Plan der Eroberung Afrikas, als ihn unvermittelt ein Schlaganfall tötet (V, 3). Diese Wendung entgegen der historischen Überlieferung (Heinrich starb an einem Fieber) gab Grabbe die Möglichkeit, im Gegensatz zu der dauerhaften Existenz der Masse des Volkes die Brüchigkeit der gerade noch beschworenen politischen Macht herauszustellen.

2. Dramen mit revolutionär-reformerischer Tendenz

Mit ›Napoleon oder die hundert Tage‹ wollte Grabbe endgültig den großen politischen Wurf wie den eigenen literarischen Durchbruch schaffen. »Alle Interessen der Zeit sind darin«, schrieb er am 10. Dezember 1830 an Kettembeil über das schon im August beendetete Drama, das im April 1831 gedruckt vorlag. Während des Schreibens war er, wie der Briefwechsel zeigt, an der Zusammenstellung des lippischen Korps beteiligt, das nach dem Sturz der Bourbonen in Paris zur Sicherung der preußischen Rheingrenze vorgesehen war. Er selbst erwartete einen Krieg und rechnete auf die hohe Aktualität des Stückes durch dessen revolutionären Liberalismus und die prophetische Herausstellung des Herzogs von Orléans als des künftigen Königs.⁵¹ Als dieser tatsächlich 1830 König wurde, verwarnte sich Grabbe im Vorwort dagegen, für einen »Propheten ex post« gehalten zu werden, damit die visionäre Aussage des Dramas nicht in Zweifel gerate.

Der Wechsel von Prosa und Vers, wie er noch die Staufer-Dramen kennzeichnet, weicht zugunsten der Prosa; die fünfstufige Struktur wird zwar nicht durch derart kühne und weitgreifende, atmosphärisch aufgeladene Szenenwechsel wie in den Staufer-Dramen verdeckt, ist aber trotz der szenischen Beschränkung auf weniger Schauplätze mit der entfalteten breiten Handlung nur mehr äußerlich in Einklang zu bringen.

Das alle Personen wie Handlungsschritte integrierende Zentrum ist die Person Napoleons, von dem schon zu Beginn die ehemaligen Kaisergardisten Vitry und Chassecoeur als Angehörige der funktionslos gewordenen Armee ein idealisiertes Bild entwerfen (I, 1). Im Dialog Chassecoeurs mit dem Guckkasten-Ausrufer wird die Revolution bereits als Schauspiel im Schauspiel⁵² zitiert, das der restaurativen Gesellschaft des Jahres 1815, hinter der sich auch Grabbes eigene Gegenwart zeigt, museal verfügbar ist. Der anschließende Auftritt Ludwigs XVIII. und das Gespräch mit den Angouleme und Berry evoziert das drohende Bild Napoleons (I, 3), das sich vollendet, wenn endlich der lauernde Bonaparte selbst auf Elba gezeigt wird (I, 4). Die in den Gesprächen der Freunde wie der Gegner herrschende Frühlings-, Sonnen- und Schauspielmetaphorik zeigt

schon Grabbes Perspektive auf die historischen Ereignisse als eines vorbestimmten, unaufhaltsamen Ablaufs, dem auch Napoleon unterworfen ist.⁵³ Die Marionetten und der Guckkasten sind weitere Metaphernfelder, die das historische Geschehen deuten.

Neben den Bonapartisten und Royalisten wie dem politisch indifferenten Volk wird mit den Republikanern Fouché und Carnot (II, 5) eine weitere Gruppe eingeführt, die Hoffnungen auf Napoleon richtet. In der Figur des Jakobiners Jouve, der die proletarischen Vorstädter anführt, tritt schließlich der Gegenspieler des Imperators auf. Mit drei Morden, darunter an einem Schneider und einem Krämer, die beide aus dem politischen Umschwung Profit schlagen wollen, führt er den Bluttausch vor, der die Revolution von 1789 begleitete und der in der gleichen Szene durch den heranrückenden Napoleon beendet wird; ebenso hatte dieser ja auch die Revolution selbst durch seine Diktatur zu beenden beansprucht. Jouve, neben Vitry, Chassecoeur und Duchesne die wichtigste von Grabbe erfundene Figur, durchschaut ebenfalls den Kreislauf der Geschichte in seinem Wort: »Die Jacobinermützen überdauern am Ende doch Alles.«⁵⁴ In der Szene auf dem Marsfeld, als Napoleon die erweiterte Verfassung beschwört, vermittelt Jouve teichoskopisch diese Handlung und demontiert durch seine Kommentare wie das gleichzeitige Getändel mit einer Kokotte diesen Vorgang: »s ist ja alles Komödie« (IV, 1). Auch der Soldat Vitry durchschaut die Herrschergeschichte und erkennt die eigentlichen Überlebenskräfte im historischen Prozeß, wenn er über die revoltierenden Vorstädter unter der Führung Jouvés sagt: »Kamerad, still – den Kaiser und uns hat die Revolution gemacht, diese aber machten die Revolution und den Kaiser« (III, 1).

Mit dem Aufbruch Napoleons verlagert sich das Drama auf das Feld der Doppelschlacht von Ligny und Waterloo und zeigt die Gegner, allen voran den charismatischen Blücher. Allerdings wird das Freiwilligenheer der Preußen in der Figur des Berliners und seiner offensichtlichen Halbbildung satirisch bloßgestellt: Seine Unterhaltung bringt deutliche Seitenhiebe auf die schreibenden Zeitgenossen, ganz in der Tradition der Tieckschen Literaturkomödie (IV, 4); aber auch die Trinkszene mit den Liedern Schillers und Körners zeigt die Vereinnahmung der Kultur für den nationalen Zweck

(IV, 5). Die den letzten Akt beherrschende Schlacht bei Waterloo wird zum Chaos eines allgemeinen Sterbens, in dem der Tod des einzelnen durch kein historisches Telos mehr gedeckt ist: »der Tod würgt heute so allgemein, daß er etwas ganz Gewöhnliches scheint« (V, 4). Sowohl Napoleon in seiner Prophetie wie Blücher kassieren den in der Schlacht mobilisierten revolutionären Elan ihrer Völker durch eine Vision der restaurativen Grabesstille, hinter der stets die Drohung weiterer Revolutionen steht.

Napoleon sollte, wie Grabbe dies auch in einem Brief andeutete, entheroisiert werden: durch sein spätes Erscheinen auf der Bühne, durch die widerstreitenden Gespräche seiner Bewunderer und Gegner, die seine Person positiv oder negativ verzerren, ferner auch durch die Inszenierung seiner Abhängigkeit von der Revolution und von seinem Schlachtenglück, das mit den Orten vergangener Siege wiederholt beschworen wird, und durch die faktische Niederlage am Ende. Diese Destruktion des Heros Napoleon und die Interpretation der Revolution als eines Theaters oder eines Kreislaufs, wie sie die Metaphern des Schauspiels und der Jahreszeiten nahelegen, sind nahezu die einzigen kohärenzbildenden Elemente des Stücks, das Grabbe wieder nicht den erhofften Durchbruch auf der Bühne brachte. Das Jahr 1830 wird im Stück in Analogie zu 1789 und 1815 gesetzt: So wie 1815 die Folgen der Revolution von 1789 weitgehend rückgängig gemacht werden sollten, so sollte die Revolution von 1830 den Elan des Jahres 1789 erneuern. Diese zeitgenössische Brisanz des Stoffes berechtigte in den Augen der Kritiker zu größerer Freiheit gegenüber den Regeln. So begrüßten Karl Immermann und Arnold Ruge, die beide die »Hohenstaufen« abgelehnt hatten, den »Napoleon« emphatisch als eine Abbildung der Gegenwart, und 1839 stellte der Rezensent in den »Hallischen Jahrbüchern« das Stück an den Anfang des politischen Dramas in Deutschland.⁵⁵

Die politische Aktualität des Stückes verband Grabbe mit den Jungdeutschen. Dagegen sprechen auch nicht die geradezu feindseligen Äußerungen⁵⁶ gegen Börne und Heine, der seinerseits Grabbes innovative dramatische Technik erkannte und im Diktum vom »betrunkenen Shakespeare«⁵⁷ auf den Punkt brachte. Sie verraten eher Grabbes Neid auf deren Breitenwirkung auf dem Theater wie in der Publizistik. Für die Jungdeutschen ihrerseits verkörperte Grabbe mit

seinem exzessiven Leben und den ästhetischen Disharmonien seiner Dramen beispielhaft die Misere des Zeitalters, das die Ausbildung einer ungebrochenen Schriftstelleridentität nicht zuließ.⁵⁸

Anders als Grabbe, der am 15. Januar 1831 an Wolfgang Menzel schrieb, »das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers«, und damit die Kluft zwischen der Dramenproduktion und Theaterpraxis zu ignorieren vorgab, war Karl Immermann als Autor bestrebt, den schauspielerischen Möglichkeiten der Bühne wie den Erwartungen des Publikums entgegenzukommen. Er hatte an den Befreiungskriegen teilgenommen; von Beruf Jurist und seit 1826 in Düsseldorf als Landgerichtsrat, betrieb er in dieser Stadt die Gründung eines Theatervereins. 1834 wurde er Intendant der erweiterten und zum Stadttheater erhobenen Düsseldorfer Bühne, an der nicht nur Schauspiele, sondern unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy auch Opern auf dem Spielplan standen. Von 1834 bis 1837 wurden dort neben den gängigen Autoren⁵⁹ auch Immermanns eigene Stücke gespielt, so »Andreas Hofer« (1834) und »Alexis« (1835). Immermanns Wunsch nach einer Annäherung zwischen Bühnen- und Schreibpraxis zeigte schon ein Brief an Michael Beer, der in München die Aufführung von Immermanns »Kaiser Friedrich der Zweite« (1827) betrieb. Dem Wunsch nach Kürzungen und der Tilgung antikirchlicher Anspielungen, die dem mit dem Papst kämpfenden Stauferkaiser reichlich in den Mund gelegt waren, stimmte Immermann so weit wie möglich zu, gab aber zu bedenken, daß »die ärmlichen Mittel unserer jetzigen Bühne« kein Leitfadens für die dramatische Darstellung an sich werden dürften.⁶⁰ Daher ist auch seine Stellung zum episierenden Drama Grabbes ambivalent, denn er war sich einerseits der Hindernisse bewußt, die einer Aufführung von dessen Stücken entgegenstanden, erkannte aber auch deren innovatorischen Ansatz. Ab Dezember 1834 hatte Immermann Grabbe in Düsseldorf untergebracht und ermöglichte ihm die Umarbeitung des »Hannibal« zur Prosafassung mit den romanähnlichen Überschriften der Akte, um deren Charakter als »eine Reihe bedeutender Bilder aus jenem großen Kampfe«⁶¹ herauszustellen. Den »Napoleon« lobte er vorbehaltlos für die dichterische Anverwandlung des historischen Stoffes und die Regie der Schlachtenszenen, in denen nicht mehr »kämpfende Heldenpaare

die Honneurs des allgemeinen Kampfes machen«,⁶² sondern die verschiedenen Stadien der Schlacht erschienen.

Sein eigenes Zeitstück »Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier« (1833) ist von dieser Darstellungsweise noch entfernt, wie wohl eine gewisse Episierung im Vergleich zum ursprünglichen Drama »Ein Trauerspiel in Tirol« (1828), aus dem es hervorging, festzustellen ist.⁶³ So löste er die durchgehende Jambenform an einzelnen Stellen in Prosa auf, am markantesten in der neu hinzugekommenen Kabinettszene (III), in der der leicht als Metternich zu erratende Kanzler den Tiroler Aufstand als geradezu gefährlich für die eigene Politik einstuft und daher jede Unterstützung oder Geste der Dankbarkeit verweigert:

Mit welchem Gewissen ziehen wir gegen den Kaiser des Pöbels, wenn wir den Pöbel *für* uns aufregen? (...) Besser fallen mit den Seinigen, als von der Canaille den Arm nehmen.

Die zynische Haltung der Wiener Politiker wie Hofers mehrmalige Beteuerung, daß er die Hingabe der Tiroler an das habsburgische Erzhaus nicht begründen könne, werfen auf diese nur auf Herkommen beruhende Loyalität des Volkes ein fragwürdiges Licht: nicht die Österreicher, denen die Tiroler märtyrerhaft treu sind, verdienen diese Loyalität, sondern eher die (in beiden Versionen) als tolerant und versöhnungswillig, wenn auch naiv und ehrversessen dargestellten Franzosen, deren Kommandant die Analogien zwischen der revolutionären Volksbewegung in Frankreich und dem Aufstand der Tiroler genauso wie der Kanzler in Wien erkennt. So wirbt er um die Gefolgschaft der Tiroler⁶⁴ – erfolglos angesichts der durch Religion und Gewohnheit eingeübten Treue. Denkler sieht in diesem nur emotionalen Verhältnis zwischen Herrscher und Untertanen die Möglichkeit eines revolutionären Umschlags⁶⁵ – durchaus zu Recht, aber stärker ist in Hofers bewußt vorrationaler und geradezu kindlicher Anhänglichkeit an die Habsburger (in beiden Fassungen) das restaurative Ideal des patriarchalischen Staatsverbandes ausgesprochen, dessen Zusammenhalt auch durch den Undank der Herrschenden nicht geschwächt wird.

Welche Konzessionen die Nähe zum Hof verlangte, läßt sich auch

an Michael Beers ›Struensee‹ (1828) ablesen.⁶⁶ Das Drama verrät deutliche Vorlieben für die Zielsetzungen der Französischen Revolution, die dem 1772 hingerichteten Leibarzt und einflußreichen leitenden Minister des dänischen Königs Christian VII. in den Mund gelegt werden. Struensee, Sohn eines Pfarrers und anfangs durch adlige Protektion aufgestiegen, wird mehrfach mit den Forderungen der späteren Revolution identifiziert (I, 12; IV, 1) und befolgt diese in seinen Reformen, zu denen die Einführung der Pressefreiheit (I, 12) und die Beschneidung feudaler Rechte gehören. Dies geschieht aber nicht um der Befreiung des als derb und bildungsunwillig gezeichneten Volkes (IV, 1) willen, sondern um Volk und Herrscher zu versöhnen:

Doch sagt mir, war der Uebermuth zu dulden,
Mit dem der Adel Dänmarks sich allein
Und seine Rechte in des Thrones Nähe
Vertrat mit unerhörter Selbstsucht? (I, 12)

Mit diesen Forderungen nach Reformen zum Erhalt der Monarchie argumentiert Beers Protagonist durchaus im Interesse eines starken Königtums. In der Vorrede versicherte der Autor dem bayerischen König Ludwig I., dem das Stück gewidmet war, wie weit dessen Regierung dem Ideal entspreche und daher keine Revolutionen zu fürchten habe:

In dem edlen Reiche Eurer Majestät strömt die Freiheit (...) von dem Thron auf das Volk hernieder, und dieser Thron ruht auf den granitnen Pfeilern des Vertrages, den Ihr Königlicher Schwur besiegelt hat, und Volk und König bedürfen keines neuen Mittlers, um sich ganz zu verstehen.

Ohnehin nimmt die melodramatische und auf Intrige gegründete Struktur des Dramas einen Teil der revolutionären Aussagen des Protagonisten zurück: die im Stoff vorgegebene Liebe Struensees zur Königin Mathilde motiviert die politischen Reformen, d. h., die Liebeshandlung stößt die Staatshandlung an. Das politische Reformwerk provoziert eine von der Königinmutter und den zurückgesetzten Adligen ausgehende Verschwörung, die Struensee stürzen läßt und seine Reformen rückgängig macht. Die Versöhnung des Helden

mit seinem Vater wie die Überhöhung seines Todes bestimmen den harmonischen Ausgang des vielgespielten Stückes, das seinen Erfolg dem Stoff (auch Heinrich Laube bearbeitete ihn 1847), aber auch der Musik des Bruders, Giacomo Meyerbeer, verdankte.

Die Jahrzehnte der Reformation ließen sich als revolutionäre Epoche besonders gut in Analogie zur eigenen revolutionsträchtigen Zeit stellen. Wie im 16. Jahrhundert drängte sich die Frage der Reichseinheit bzw. -einigkeit der Fürstentümer auf; die soziale Problematik der mit der Reformation verbundenen Bauernkriege spiegelte die Pauperisierungstendenzen der Gegenwart, und die Schwäche des Römischen Reiches damals verwies auf die gegenwärtigen Legitimationsnöte der österreichischen und preußischen Monarchien [→ Beutin: Historischer Roman, 185 f.]. Bezeichnend daher, daß ›Moritz von Sachsen‹ als ein Drama, das alle diese Punkte ansprach, nach der ersten Vorstellung (1844 am Berliner Hoftheater) verboten wurde. Zunächst lautete die Begründung, Verwandte des regierenden Hauses dürften nicht auf der Bühne erscheinen.⁶⁷ Auch als der Autor Robert Prutz daraufhin die inkriminierte Person (den grobschlächtigen Albrecht von Kulmbach) entfernte, wurde das Stück nicht mehr gespielt.

Prutz hatte, um seinen Titelhelden zum Vorkämpfer eines starken, freien und geeinten Deutschlands zu machen, diesen als leidenschaftlich, jung und ehrgeizig vorgestellt. Seine Entscheidung, nicht wie seine Verwandten den Schmalkaldischen Bund zu unterstützen, sondern Kaiser Karl V., begründet Moritz mit der notwendigen Einheit, die Karl garantieren solle. Die Fürsten Friedrich und Philipp hingegen sehen ihren Auftrag als soziales Anliegen:

(...) wir sind dazu berufen,
(...) Hinauszutreten auf den offenen Plan,
Und der gerechten Forderung unsrer Zeit,
Den stummen Bitten des gedrückten Volks,
Der unvernommenen Sehnsucht des Jahrhunderts
Den fürstlichen, den starken Arm zu leihen.
Was sollt' ein Volk beginnen, das nicht länger
Auf seine Fürsten sich verlassen kann!
Für dessen Leiden seine Könige
Kein Auge haben! (I, 2)

Moritz hingegen hilft dem Kaiser, die Protestanten zu besiegen, wird dafür Kurfürst von Sachsen, muß aber dann einsehen, daß er keinen wahren Einfluß auf Karl hat, der seine Pläne, das Reich durch Erbfolge dem streng katholischen und in Spanien erzogenen Sohn Philipp zu übergeben, offen weiterverfolgt. Hier setzt Prutz den Höhepunkt der Entwicklung des Protagonisten, der im dritten Akt die Kurwürde erhält, der aber Karls spanische Pläne schließlich durchschaut und nun zum Anwalt der Reichsfreiheit wird:

Nun ist es gut,
Nun nimm mich hin, mein Vaterland! (...)
Aus blut'ger Erde keimt die junge Saat: (das Schwert ziehend,
Sonne der Freiheit, leuchte meinem Pfad! (III, 5)

Unterstützt von den Reichsfeinden, den Franzosen, zwingt er Karl zur Abdankung und schließt mit ihm, als dieser das Wahlrecht der Fürsten und die Gleichberechtigung der Konfessionen anerkannt hat, seinen Frieden:

Nicht für mich selber: für die neue Zeit,
Für die bedrohte Freiheit meines Volks
Hab' ich gekämpft – gekämpft, selbst gegen Dich! (V, 2)

Daher legt Prutz sogar dem Kaiser die hegelianische Begründung für seine Abdankung in den Mund:

Da ging der Stern mir der Erkenntniß auf
Und ich empfand es, daß die Krone nicht
Und nicht die Macht, die goldne, sondern einzig
Der freie Geist, das ist der Herr der Welt!
Ihm beug' ich mich. (V, 2)

Umfangreiche Dialoge der Figuren, um die historische und darin eingebettete politische Problematik darzulegen, kennzeichnen das Stück, das in der Tradition Shakespeares begonnen wurde; die teilweise in Prosa gesprochene Szene zwischen Kaiser und Narr im fünften Akt erklärt sich daraus, ebenso die häufigen Szenenwech-

sel. Um der Aufführbarkeit willen verzichtete Prutz sogar darauf, diejenige Gruppe auf die Bühne zu bringen, deren politisches Anliegen angeblich verhandelt wird: das Volk.⁶⁸

3. Dramen mit biblischem und legendenhaftem Stoffkern

Grillparzers Amazonendrama ›Libussa‹ (1847) aus der Frühzeit Böhmens weist einen kaum belegten historischen Stoffkern auf und gehört in den Umkreis der Romantik (unter den Quellen war Brentanos Schauspiel ›Die Gründung Prags‹, 1815). Das Stück, dessen Vorarbeiten in die Jahre 1826/27 zurückgehen, lag im Herbst 1846 vollständig vor; Änderungen gab es noch 1847, aber eine Umarbeitung als Reaktion auf die Märzereignisse 1848 (wie Grillparzer sie an ›Ein Bruderzwist in Habsburg‹ vornahm) ist nicht nachweisbar. Grillparzer stellt eine Umbruchs- und Schwellensituation dar, die die ganze Handlung bestimmt und im fünften Akt konkret in der Gründung der Stadt Prag gipfelt.⁶⁹ Nach dem Tod des sagenhaften Böhmenfürsten Krokus, in dessen Ehe mit einer Elfe noch »Natur, Geist und Geschichte« vereint waren,⁷⁰ soll eine der drei Töchter die Herrschaft übernehmen. Libussa, die jüngste, tut das und erstrebt mit ihrer Herrschaft, die in komödienhaften Volksszenen gezeigt wird (2. Akt), Gleichheit und Wohlstand für alle Untertanen; im Grunde aber verwirklicht sie nicht die Grundsätze der Französischen Revolution, sondern beharrt auf Vertrauen und freiwilliger Unterwerfung des einzelnen, dem kodifiziertes Recht gerade verwehrt bleibt (V. 896–915). Das geschichtsphilosophische Thema ist verknüpft mit der Gattenwahl Libussas, die das handlungsarme Drama voranbringt. Primislaus, der Libussa zu Beginn half, sich aus einem Bach zu retten, erweist sich am Ende eines komplizierten Rätselspiels⁷¹ als der künftige Gatte, verrät aber auch seine Herkunft als geschichtsloser Homo Novus, der die Tradition beseitigen wird. Die durch Konflikte erzwungene Liebesbeziehung des Bürgers zur Fürstentochter⁷² konkretisiert einen Umbruch, den vom traditionsverhafteten, mythisch-vorzeitlichen Matriarchat zum Patriarchat. Dessen gesellschaftliche Sprengkraft führt Primislaus vor: kapitalistische Wirtschaftspraxis und die Beteiligung aller am

Wohl des Staates (V. 2071–2085), d. h. die Vita activa, verdrängen die Vita contemplativa, die Libussas Schwestern vergeblich bei ihm einklagen (V. 1976–1988, 2175–2197). Aufgefordert, die Gründung der Stadt zu weihen, verströmt Libussa ihr Leben in einer problematischen Vision von Sündenfall und Erlösung des Menschen: durch den Verlust der Einheit mit der Natur löse der Mensch seine Selbstentfremdung aus, bringe Herrschaft, Unterdrückung und Ideologie hervor und setze sich als Egoist an die Stelle Gottes. Dennoch könne die zivilisierte Gesellschaft zur Traditionsstiftung fähig werden, zur Kulturleistung, in der sich, ganz nach der Vorstellung Herders, ein Volk nach dem anderen ablöse, bis zuletzt die Reihe an den Deutschen sei. Schließlich erkenne der Mensch die Grenzen seiner Herrschaft über Natur und Technik und kehre, nun nicht mehr der Nützlichkeit unterworfen, sondern zu Ganzheit und Liebe fähig, zu sich selbst zurück. Diese Utopie, deren höchstes Ziel Grillparzer schließlich als »Demut« anspricht,⁷³ ist das Vermächtnis des Trauerspiels. Der Tod Libussas, deutlich an die Passion Christi angelehnt, wird zum Preis des in der Stadtgründung symbolisierten Fortschritts und stellt Primislaus' Staatsentwurf als Verlust und – wenngleich notwendigen – Abfall vom Ursprung hin.

Beschreibt »Libussa« den Weg vom Matriarchat zum Patriarchat, so zeigt »Judith« (1839/40) die Frau in der vom Mann festgeschriebenen Rollenidentität als Jungfrau, Weib oder Gebärende, aus der sie sich nur – so Hebbels Perspektive – um den hohen Preis der Selbstzerstörung befreien kann. Hebbel begann sein dramatisches Werk mit zwei Stücken biblischen und legendenhaften Inhalts: »Judith« und »Genoveva« (1840/41), von denen zunächst nur »Judith« aufgeführt wurde (Königliches Hoftheater Berlin, 6. Juli 1840). Sein Umgang mit dem Stoff ist kennzeichnend für das mythische Drama. Beide, Historie und Mythos, sind gleichartige Formen zur Vergegenwärtigung von Vergangenheit und Reflexion der Gegenwart.⁷⁴ So beschreibt Hebbel im Tagebuch am 3. Januar 1840 gerade den Abstand zwischen der biblischen Figur und seiner Judith, die er »zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt« habe, um die Tötung des Holofernes zu motivieren. Dies geschieht in der Erzählung ihrer rätselvollen Hochzeitsnacht (2. Akt), in der Judith ihre Identität als Ehefrau versagt wird, so daß sie nach dem Tod

ihres Mannes entfremdet weiterlebt: »doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!«⁷⁵ Ihre im Gebet er-fahrene Berufung zur Rettung ihres Volkes, mit der sie die Männer des Dramas zu Recht als Feiglinge hinter sich läßt, geht von ihrem Unterbewußtsein aus, das sie treibt, in Holofernes, der ihr Volk mit Vernichtung bedroht, den ebenbürtigen Partner zu erkennen. Damit gibt sie der dunklen Erkenntnis nach, daß sexuelle Erfüllung zum eigentlichen Sein gehört. Ihr Wunsch, in seiner Tötung eine Identität als Retterin des Volkes zu finden, verdeckt ihr Streben, in der Liebesbegegnung mit dem gleichwertigen Partner eine Identität als Frau zu erlangen. Aus diesem doppelten Anspruch wächst der (von der biblischen Vorlage völlig abweichende) Konflikt, der schließlich zur Tötung des Feldherrn führt: von ihm mißbraucht, um »einen gemeinen Rausch mit einem noch gemeineren schließen zu helfen«⁷⁶, von ihm als Beuteobjekt behandelt (der ganze erste Akt führt seine Willkür vor), bringt sie ihn um aus Rache für die Schändung, nicht um ihr Volk zu retten. Allerdings fällt diese Tat auf sie zurück, denn sie fürchtet, sie könnte einen Sohn zur Welt bringen, der sie als Mörderin des Vaters töten müßte. In der am Ende nachdrücklich vorgestellten Bedrohung nimmt Hebbel die Ansätze zur Emanzipation Judiths zurück und unterwirft sie wieder ganz der Natur der Frau, deren Bestimmung das Gebären von Söhnen ist. Diese angebliche Natur ist aber wiederum nur das Ergebnis der gesellschaftlichen Rollenfestschreibung, durch die der Mann die Versuche der Frau zurückweist, ihre Grenzen zu überschreiten. Die in der Handlung angelegte Selbstbefreiung Judiths zur Menschlichkeit des Weibes wird so vom Autor ganz im Sinne der patriarchalisch-restaurativen Ordnung kassiert. Im Tagebuch spricht er der Frau die Fähigkeit zur Tat ab: »dies Wollen und Nicht-Können, dies Tun, was doch kein Handeln ist« (Tgb. 1802). So unterstützt das Drama keineswegs die Emanzipation der Frau, wiewohl es sich in der Verknüpfung von Sexualität und Emanzipation viel stärker als Gutzkows »Wally die Zweiflerin« an die Grenzen der Dezenz wagte. Die von Hebbel mit der biblischen Handlung verwobene zeitgenössische Problematik war bereits der Hauptdarstellerin der Uraufführung am Berliner Hoftheater, Auguste Stich-Crelinger, schwer vermittelbar, wie Hebbels detaillierte Erklärung

gen in den Briefen zeigen, und sie reizte zur Parodie, die Nestroy mit ›Judith und Holofernes‹ (1849) lieferte [→ Meyer: Komödien, 425 f.]. Gerade die Erzählung der Hochzeitsnacht, in der Hebbel Judiths Seelenlage begründete, wird dort zu einem der satirischen Höhepunkte, der aber isoliert bleibt und nicht mit der Handlung der Parodie verklammert ist, denn diese spart den ganzen Handlungsstrang der weiblichen Identitätsfindung aus.

III. Gesellschaft im Spiegel des Schauspiels

1. Das Schicksalsdrama

Ein ungeheurer Umschwung aller Verhältnisse durch die französische Revolution und was darauf folgte, hatte das Unmögliche möglich gemacht. Eine Art Glaube an Fatalismus, an Vorherbestimmung, welcher ja auch den ersten Napoleon beseelte, waltete in Leben und Dichtung, sich an die Poesie, an den Glauben der Alten, an das Fatum anlehnd.⁷⁷

Mit diesen Worten, geäußert im Winter 1866/67 im Gespräch mit Auguste von Littrow-Bischoff, benannte Grillparzer rückblickend die Ursachen, die der Modegattung Schicksalsdrama bis in die Mitte der zwanziger Jahre ihren Erfolg verschafften. Schicksal als »Metapher für unbegriffenes Geschehen der Wirklichkeit«⁷⁸ mußte als Erklärung um so näher liegen, je weniger die Ursachen der vorgestellten Wirklichkeit den Bühnenpersonen erklärbar waren.

So verstehen die Figuren in Zacharias Werners (1768–1823) Einakter ›Der 24. Februar‹ gerade nicht die Revolution und die Napoleonischen Kriege (über die sie aber ausführlich sprechen) als Ursache ihrer Armut, sondern die stets am 24. Februar eintreffenden persönlichen Katastrophen oder Naturereignisse. Diese durch die Datumsgleichheit als kausal angenommene Kette von Unglücksfällen wird auf persönliche Schuld (einen Zornesausbruch des Sohnes gegen den Vater, weil dieser die Schwiegertochter verleumdet hatte) zurückgeführt. Eine scheinbare Kausalität verstellt so den Blick der handelnden Figuren ebenso wie den des Zuschauers auf die eigent-

lichen Ursachen des die Handlung bildenden Verbrechens – die Wehrlosigkeit und die Armut, symbolisiert in der drohenden Schuldhafte der Eltern und in der prallen Geldkatze des unerkannten Sohnes, die zusammen erst den Gedanken an den Mord am Sohn provozieren. Die historisch-gesellschaftlichen Ursachen werden also nicht als solche erkannt, sondern als individuelle Verfehlung interpretiert und nach der christlichen Schuld-Sühne-Vorstellung mit der Selbstbestrafung der schuldig gewordenen Personen aufgehoben.⁷⁹

In der Aufdeckung bürgerlicher Lebensverhältnisse, die im bedrohlich engen Privatraum der Familie dargestellt werden (im Schicksalsdrama regelmäßig verstärkt durch einen abgelegenen Schauplatz und die nächtlich-feindliche Natur außerhalb des Hauses), und in dem Konflikt der Väter mit ihren Söhnen zeigt sich die Verwandtschaft zum bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, insbesondere zu dem englischen Dramatiker George Lillo und seinem Drama ›Guilt, Its Own Punishment; or Fatal Curiosity‹ (1737).⁸⁰

Werners Drama (1809 auf Goethes Anregung hin geschrieben, im kleinen Kreis am 1. Oktober 1809 gespielt, dann am 24. Februar 1810 öffentlich in Weimar aufgeführt, in Einzelausgabe 1815 erschienen) wurde durch Adolf Müllners (1774–1829) ›Der 29. Februar‹ in einer für das Genre typischen Weise fortgeschrieben, indem die Wehrlosigkeit des einzelnen vor dem überirdischen Walten noch nachdrücklicher erschien. Dies zeigte sich schon im außergewöhnlichen, nur alle vier Jahre wiederkehrenden Datum des Titels, in den auf den Mord vorausdeutenden Handlungen (der Vater Walter Horst putzt einen Hirschfänger, sein Sohn schleift später das Messer, mit dem der Vater ihn ersticht) und den wiederkehrenden Sinnprüfungen, die der frühreife Sohn aus dem Bibelunterricht zitiert und die alle um das Thema des sich forterbenden Fluches kreisen.⁸¹

Müllners Steigerung der stereotypen Elemente in ›Der 29. Februar‹ markiert den Übergang zu den spanisch-gotischen Schicksalsdramen, in denen Sozialkritik keinen Platz mehr hat. Die bekannten Strukturmerkmale sind um ihrer selbst willen da, sie dienen der atmosphärischen Dichte des Bühnengeschehens.⁸² Sowohl Müllners ›Die Schuld‹ (aufgeführt 1813, gedruckt 1816) wie Grillparzers ›Die Ahnfrau‹ entleihen zahlreiche Requisiten und

wichtige sinnliche Mittel zur Vergegenwärtigung des Verhängnisses aus der englischen Schauerliteratur bzw. dem spanischen Drama. Die Ähnlichkeiten sind offensichtlich: ein Schloß ist beide Male der atmosphärisch aufgeladene Ort⁸³, der die bisher vereinzelt vorhandenen Requisiten der Wiedererkennung (Porträts) und Bedrohung (Dolch, Sense) in seiner Bildergalerie und dem Waffenschmuck der Räume überbietet. Eine nordisch rauhe Natur und die nächtliche Handlungszeit legen die Figuren auf die Innenräume fest und leisten den Verwechslungen wie den die Gegenwart beherrschenden Erinnerungen Vorschub, d. h., sie reduzieren die Erkenntnis- und Handlungsfähigkeit der Beteiligten. Sinnliche Mittel wie Glockenschläge, Kirchengesang, Lieder oder Harfenmusik halten die unmittelbare Bedrohung präsent und erhöhen die Wirkung der Ereignisse auf den Zuschauer. Die Vorgänge selbst nehmen in beiden Dramen ihren Anfang im sexuellen Verstoß der Vorfahren, setzen sich fort über Kindesvertauschung oder Inzest bis zum Verwandtenmord, dem die Bestrafung folgt, um das harmonische Schlußtableau der vollzogenen Fluchentsühnung zu ermöglichen.

In Müllners vielgespieltem Drama ›Die Schuld‹ hat Hugo von Oerindur (aus einer nicht näher bestimmten skandinavischen Familie stammend) die Spanierin Elvire geheiratet; beide liebten sich schon, als deren Mann, sein bester Freund, noch lebte. Hugo erschloß ihn heimlich und brachte Elvire auf sein Schloß, wo sie mit ihrem Sohn aus erster Ehe voller Angst vor der Vergeltung des Schicksals für ihr Verbrechen aus Leidenschaft lebt. Als ihr Schwiegervater auf dem Schloß eintrifft (ein Gast oder unerwarteter Besucher, dramentechnisch dem »Boten aus der Fremde« verwandt, stößt regelmäßig die Enthüllungen an), beginnt die Aufdeckung der Vorgeschichte, die zutage fördert, daß Hugo kein Oerindur ist, sondern aus einer spanischen Familie stammt. Von seiner Mutter wurde er aber weggegeben, weil sie hoffte, damit den Fluch einer Zigeunerin, dieser Sohn werde seinen Bruder töten, wirkungslos zu machen. Nun erweist sich, daß Hugo in Elvires Mann seinen Bruder tötete – ein Verbrechen, das die beiden mit dem gemeinsamen Selbstmord sühnen, andere Lösungen (kirchliche Vergebung und Buße) bewußt ablehnend. Spanien als das Herkunftsland der Figuren verweist auf die literarhistorische Tradition des Stückes, denn

zum einen stammt die handlungsauslösende Verfluchung durch die Zigeunerin aus Calderóns ›Andacht zum Kreuze‹ (die auch für Grillparzer Vorbild war), zum anderen wählten Müllner und nach ihm Grillparzer den spanischen Trochäus als Versmaß.

›Die Ahnfrau‹ war Grillparzers erstes Bühnenstück; er schrieb es zwischen dem 13. August und dem 15. September 1816 nieder und überreichte jeden Akt nach der Fertigstellung dem damaligen Sekretär und Dramaturgen am Burgtheater, Josef Schreyvogel. Dieser hatte ihn in einem Gespräch auf den Stoff hingewiesen und veranlaßte ihn, in das ursprüngliche »Gespenstermärchen mit einer bedeutenden menschlichen Grundlage« (so Grillparzer in der ›Selbstbiographie‹ von 1853) das Motiv der Schuld einzuarbeiten, d. h. der sexuellen Untreue jener Ahnfrau, die nur durch das Aussterben der Familie gesühnt werden könne. Gegenüber Müllner hat Grillparzer die Ausgangselemente ins Psychologische hinein verschoben: die Ahnin; wiewohl Urheberin der Schuld, versucht gleichzeitig, deren drohende Wirkung aufzuhalten, den drohenden Inzest zwischen Bertha und Jaromir. Dieser ist der totgeglaubte Sohn des alten Borotin und damit Berthas Bruder; ein Räuber hatte ihn aus Mitleid gerettet und erzogen. Nachdem Jaromir seinen Vater erdolcht und Bertha sich am Ende des vierten Aktes vergiftet hat, als sie den Tod des Vaters und die Verbrechen Jaromirs erfährt, gehört das Ende des Dramas ganz dem verlorenen Sohn, der zurückstrebt zur Mutter und diese auch in der geisterhaften Ahnfrau umarmt:

Das sind meiner Bertha Wangen,
Das ist meiner Bertha Brust,
Du mußt mit! Hier stürmt Verlangen
Und von dorthier winkt die Lust. (V. 3286–3290)

Mit dem Sturz in die Arme der Mutter endet der ödipale Konflikt, der im Doppelgängertum von Mutter und Geliebter und dem Dreiecksverhältnis zum Mann angelegt ist. Gerade ›Die Ahnfrau‹ erweist, was heute noch am Schicksalsdrama zu interessieren vermag: nicht die häufig konstruierten Verwechslungen und das Ritual ihrer Aufdeckung, sondern die Auseinandersetzung mit der familiären und persönlichen Vergangenheit. In dieser Konfrontation er-

weist sich die Abhängigkeit des Individuums von seiner Psyche und den unbegriffenen Zeitläuften, die von den Autoren mit den ihnen verfügbaren Ausdrucksmitteln inszeniert sind.

Müllner verzichtet auf Gesellschaftskritik, nicht so Grillparzer, der Jaromir zum Hauptmann sagen läßt: »Wer in Not ist, zähl' auf mich!« (1309). In seiner Räuberbande finden sich die Armen, die von der Gesellschaft ausgegrenzt und gejagt werden, damit deren Ordnung nicht gestört werde: »Daß die Kindlein ruhig schlafen / Mit den Hunden vor die Tür!« (1355). Doch die Räuber üben das Faustrecht offen aus, wohingegen die Gesellschaft es unter der Legitimation des Gesetzes tut; Beweis dafür ist der Racheakt des Ehemannes an der Ahnfrau, die er in den Armen des Geliebten erstach. Nicht nur Verwandtschaft verbindet die adligen Borotins mit dem Räuber, sondern auch analoge Handlungsmaximen, auf die sich die Sozialkritik des Dramas gleichermaßen richtet.⁸⁴

Grillparzer versuchte wiederholt, die werkgeschichtliche Abhängigkeit von Müllner zurückzunehmen, und wies auf die Nähe seines Stücks zu Schillers »Braut von Messina« und die Gespenstererscheinungen in Shakespeares »Hamlet« oder »Macbeth« hin; seine Bedenken wegen des Stoffes, der »höchstens für die Vorstadttheater geeignet schien«⁸⁵, zeigen zudem, wie umstritten die Gattung war. Aber alle Zweifel am literarischen Wert wurden ohnehin vom Bühnenerfolg überholt: die »Ahnfrau« blieb Grillparzers meistgespieltes Stück (bis zu seinem Tod 81 Aufführungen, dazu Jubiläumsaufführungen zum 100. Geburtstag 1891) und bewies damit die Attraktivität des Genres, das auch in Parodien wie »Der Schicksalsstrumpf« (»Tragödie in 2 Akten von den Brüdern Fatalis«, 1818), gemeinsam verfaßt von dem Wiener Kritiker Alois Jeitteles (1794–1859) und dem Journalisten und Übersetzer Ignaz Franz Castelli (1781–1862), oder in August von Platens »Die verhängnisvolle Gabel« (1826) seine Sogwirkung zeigte.

2. Nachfolger des bürgerlichen Trauerspiels

Das Familiendrama verdankte seine Wirkung auch nach der Jahrhundertwende der anhaltenden Beliebtheit der Stücke Kotzebues und Ifflands. Die charakteristischen Auseinandersetzungen des bürgerlichen Trauerspiels wie der Konflikt des Individuums, das durch seine sinnliche Natur in Gegensatz zur Gesellschaftsordnung gerät, kehrten an der Oberfläche wieder. So waren es drohende Messallianzen oder Standesvorbehalte, an denen der Gegensatz Adelsbürgertum neu inszeniert, aber nun einem glücklichen Ende zugeführt wurde, so daß keine prinzipielle Kritik der Ständegesellschaft aufkam. Gegen diese Stücke wandte sich schon 1808 Adam Müller in seiner kritischen Betrachtung »Über das deutsche Familiengemälde«, die im November/Dezember-Heft des »Phöbus« erschien, und verlangte: »Tiefer gegriffen in das Herz der Familien und der Menschen! Abgesehn von den äusseren Verhältnissen.«⁸⁶

Überzeugende Motivation der Handlungsstränge war ein Weg, das bürgerliche Familiendrama zu rehabilitieren; dazu gehörte die Hereinnahme einzelner Motive aus anderen Dramentypen wie dem Schicksals- oder Künstlerdrama. So ist es in Ernst von Houwalds historischem Familienstück »Das Bild« (1821; Hintergrund sind die Kämpfe zwischen Spanien und Österreich um das Königreich Neapel 1713) die Arroganz des Grafen von Nord, die für ihn und seine Familie eine Kette von Unglücksvorfällen auslöst. Um den deutschen Maler Lenz, der die Gräfin Kamilla liebend verehrt, zu düpiieren, weist der Graf ein bestelltes Porträt zu Unrecht als Stümperei zurück; aber gerade dieses Bild dient kurz darauf, als der Graf als Verschwörer verfolgt wird, seiner Identifikation, so daß er gefaßt und getötet wird. Lenz (der sich inzwischen Spinarosa nennt und durch seine Bildmotive als Deutschrömer zu erkennen ist) erzieht, ohne Wissen um diese Vorgänge, den Sohn des Grafen und führt ihn der auf dem Schloß des Großvaters endlich wieder vereinten Familie zu. Damit setzt das Stück ein, dessen Vorgeschichte der Zuschauer aus den Figurenreden rekonstruieren kann. Ein Diener erkennt Lenz-Spinarosa als den Künstler des verräterischen Bildes und tötet ihn, noch ehe dieser die Vorfälle, die nur der Zuschauer ganz durchschaut, der Familie erklären kann. Durch seinen Tod

schwer angegriffen, stirbt auch seine Jugendgeliebte Kamilla an seiner Leiche, während sich der Großvater des Enkels annimmt. Die Kollision zwischen Adel und Bürgertum in der Vorgeschichte hat am Ende keine gesellschaftlichen Konsequenzen mehr; die aufwendige Instrumentierung des Standesgegensatzes darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier die prinzipielle gattungsimmanente Kritik verschwunden ist. Nur eine Nebenfigur darf mahnend darauf hinweisen, daß Standesdünkel die scheinbar schicksalhaften Ereignisse auslöste:

Die strenge Folge seines eignen Handelns,
Das nennt der Mensch sein Schicksal; jagt er nur
Herzlos und blind den Leidenschaften nach,
Sieht er auch nur ein blindes Fatum walten (IV, 9).

Einen ähnlichen Gegensatz Adel-Bürgertum nutzte Karl Gutzkow für sein Schauspiel ›Richard Savage‹ (1839), das auf einer Anekdote um den englischen Dichter Richard Savage beruht und so Themen des Künstlerdramas (die Außenseiterrolle des Genies, die Kollision seines Anspruchs auf Anerkennung mit den Werten der Gesellschaft) mit dem Familiendrama verbindet. Savage ist ein exzentrischer Dramatiker, der in einer Dame der Gesellschaft, der mondänen Lady Macclesfield, seine Mutter zu erkennen glaubt. Ihre abgewiesenen Liebhaber benutzen ihn in ihrem Intrigenspiel, um sich an der Lady zu rächen; als er ihr auf einem Ball zugeführt wird und sie ihn wieder öffentlich abweist, bricht er zusammen und irrt auf der Suche nach weiteren Beweisen umher. Er findet sie, ist aber innerlich zerstört. In der Zwischenzeit hat aber seine Mutter ihr Vergehen eingesehen und versöhnt sich mit dem verleugneten Sohn, als dieser schon im Sterben liegt.

Bedeutsam erschien das Stück den Zeitgenossen durch seine Zeit- und Gesellschaftskritik, die Gutzkow durch die erfundene Figur des Freundes Richard Steele vortragen ließ. Dieser, ein Journalist, will sich der Pressemacht bedienen, um seinen Freund zu rehabilitieren:

Welch einen schönern Triumph kann die Macht der Rede feiern, als das edelste Opfer unserer künstlichen geselligen Verhältnisse zu verteidigen und an einem gebrochenen Herzen, wie dem deinigen, zu zeigen, daß wir Ereignissen entgegengehen, wo die Natur, das ewige Maß der Dinge, zu Gericht sitzen wird über eine verlebte Welt wie die unsrige – –.⁸⁷

Allerdings ist diese Drohung, die Lady vor den Richterstuhl der Öffentlichkeit zu stellen, gar nicht nötig, weil sie freiwillig ihren Irrtum einsieht und den Sohn um Verzeihung bittet, so daß dieser beglückt und erlöst stirbt. So appelliert das Stück an die Verbesserungsfähigkeit des einzelnen, bevor die Macht der öffentlichen Meinung mobilisiert werden muß.

Ausdrücklich rehabilitieren und Neubegründen wollte Ludwig Robert das Genre mit seinem bürgerlichen Trauerspiel ›Die Macht der Verhältnisse‹ (aufgeführt 1815, gedruckt 1819), dem er zwei rechtfertigende Briefe beigab.⁸⁸ Allerdings erklärt sich die Vehemenz seiner Verteidigung weniger aus dem ästhetischen Ungenügen an dieser Dramenform denn aus dem Vorfall, der dem Bühnengeschehen zugrunde liegt und in dem sich der problematische Stand der jüdischen Emanzipation nach 1806 zeigt. Roberts Bekannter Achim von Arnim hatte dem jungen Moritz Itzig, der sich durch Arnims spöttische Reden beleidigt fühlte, das Duell verweigert. Daraufhin überfiel ihn Itzig und wurde dafür zu einer geringen Strafe verurteilt. Der Fall war in Berlin bekannt (wie der Brief von Rahel Levin-Robert an Varnhagen vom 23. September 1811 zeigt) und ging auch in Arnims Novellensammlung ›Die Versöhnung in der Sommerfrische‹ (1812) ein.⁸⁹

Dieses Ereignis übertrug der Autor auf die für das Trauerspiel typischen Personengruppen und Konflikte: der Adlige Falkenau unterhält mit Emilie, der Schwester des bürgerlichen Schriftstellers August Weiß, eine Liebesbeziehung und wird, als er über den Standesunterschied spöttelt, vom Bruder zum Duell gefordert, wiewohl das Offizierskorps dies ablehnt, und auch der Vater Falkenaus, ein hoher Minister, Weiß zur Niederschlagung der Affäre zu überreden versucht. Schon im Gespräch über das Liebesverhältnis seines Sohnes läßt der Vater durchblicken, daß er gegen die häufigen Verhältnisse zwischen Bürgermädchen und adligen Offizieren nichts ein-

zuwenden habe, da entweder Verantwortung und Tugend des Mädchens eine Schwangerschaft verhindern würden oder der Mann durch Abfindung die Folgen lindern werde. Weiß erzwingt schließlich das Duell, erschießt den jungen Falkenau und wird ins Gefängnis gebracht; im Laufe der Untersuchung finden sich Papiere, die ihn als unehelichen Sohn des Ministers ausweisen: er hat also seinen Bruder erschossen. Im Gefängnis besucht der Vater den verurteilten Sohn, der durch Gift der Begnadigung durch den Fürsten zuvorkommt, nachdem er seinem leiblichen Vater die Kindesverleugnung verziehen hat; mit der ans Publikum appellierenden Selbstverurteilung des Vaters schließt das Stück:

Seht mich an! Auch Euch kann das begegnen. Es ist nichts Wunderbares in meinem Schicksal; es ist der natürliche, gerechte Zusammenhang der Dinge.⁹⁰

Das Reizwort »Schicksal« legte Robert dieser Figur bewußt in den Mund, denn in seiner Verteidigung des bürgerlichen Trauerspiels setzt er kritisch bei der Tendenz des Schicksalsdramas an, die Selbstbestimmung des Menschen zu leugnen. Ganz im Sinne des aufklärerischen Anspruchs der Gattung durchlaufen die Dramenfiguren daher einen Verstehensprozeß, durch den sie die Verhältnisse der Welt durchschauen als »ein zweites Geschick von dem thörigsten Menschengeschlecht sich selbst zu seiner Qual erschaffen.«⁹¹ Daran bezieht Robert weitere Rechtfertigungsgründe für sein Stück, wenn er schreibt:

Allgemeine und sanktionierte Vorurtheile aber, welche unvollkommene, und dennoch mächtig gebietende Einrichtungen und Gesetze der Gesellschaft veranlaßt haben, diese sind denn ihrer Allgemeinheit, ihrer Wirkung wegen unendlich tragisch.

Nur durch die Hereinnahme der »gesellschaftlichen Verhältnisse, die so gewaltig in das Leben eingreifen«, entstehe das Familienrauerspiel im Gegensatz zu den Familienschauspielen, »die sich fünf Aufzüge lang um elendige Geldnoth langsam drehen, aber schon im Anfang am Ende wären, wenn eine volle Börse vom Paradiese auf das Theater fiele.«⁹² Diese Zurückweisung des Familien-

dramas ähnelt sehr stark derjenigen Hebbels im Vorwort zu »Maria Magdalena« (1844). Hebbel ging über Robert hinaus, indem er dessen oberflächliche Lösung ablehnte und sich nicht das (auf Rührung abgestellte und wohl kaum von Roberts Erleben bestimmte) Schlußtableau zu eigen machte, in dem der Zuschauer nur noch die nach wechselseitigen Irrtümern endlich versöhnte Familie sieht. Eben diese Mischung von emphatischer Kritik, Selbstanklage und Affirmation (Weiß, Lenz und Savage sind zwar Opfer der Ständegesellschaft, bestätigen diese aber durch ihre Beteuerung, versöhnt und erlöst zu sterben) wies Hebbel zurück, der Gutzkows Dramen im Tagebuch vehement ablehnte. So habe dieser in »Richard Savage« den Konflikt nicht auf die Charaktere bezogen und schließlich eher zufällig (im Auffinden der die Mutterschaft beweisenden Papiere) gelöst. Hebbel dagegen: »Die höhere Ausgleichung wäre so herbeizuführen gewesen. Der Sohn zeichnet sich aus, so sehr, daß die Mutter ihn verehren und suchen muß« (23. November 1831, Tgb. 1808).

Wiewohl Hebbel das Pauper-Milieu aus eigenem Erleben vertraut war, beschränkt er sich in seinem Stück »Maria Magdalena« auf das kleinbürgerlich-strebsame Leben einer Tischlerfamilie. Auch im Aufbau der drei Akte und gliedernden Szenen ist das Stück formstrenger als etwa die sozialkritischen Stücke des Sturm und Drang, so daß man die von Hebbel im Vorwort behauptete Neubegründung des Genres relativieren muß: sie beschränkt sich auf die Beseitigung der bloß äußerlichen Motivationen (der Standesunterschied fällt weg; der finanzielle Verlust wird aus der Persönlichkeit des Vaters begründet, nicht Zufälligkeiten überlassen) und die stärkere Determination der Figuren innerhalb des kleinbürgerlichen Milieus, um so zu der »schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit« zu gelangen.⁹³

Das Milieu wie die Figuren⁹⁴ gehen auf Hebbels Elternhaus zurück (→ Goetzing: Autorinnen und Autoren, 55), dessen materielle Enge in Wesselbüren mit ihren zerstörerischen psychischen Folgen für das Eltern-Kind-Verhältnis er im Tagebuch festhielt (Tgb. 1323). Die Befreiung aus dieser Gebundenheit gelang Hebbel nur, weil ihn die Hamburger Autorin Amalie Schoppe ebenso unerwartet förderte, wie ihn seine Geliebte Elise Lensing jahrzehntlang unterstützte und ihm so das Studium ermöglichte. Schließlich erhielt er ein Stipen-

dium des dänischen Königs (1843), das ihm zu reisen und zu schreiben erlaubte. Ein Liebesverhältnis mit der Tochter seines Vermieters während der Münchner Studienjahre 1836 bis 1839 und Elise Lensings Schwangerschaft (der Sohn Max wurde 1840 geboren) gehören ebenfalls zum autobiographischen Anteil der Handlung. Im Dezember 1843 war ›Maria Magdalena‹ – Hebbel hielt sich dank des gewährten Stipendiums in Paris auf – abgeschlossen, aber die Umarbeitung zog sich bis März 1844 hin; im gleichen Jahr wurde es mit einem Vorwort gedruckt.⁹⁵

Das Milieu des Dramas wird zu Beginn durch Schauplatz, Verhalten und Gespräche der Personen eindeutig exponiert. Mit dem Kirchgang beider Eltern, in dem rückblickenden Gespräch auf die Krankheit der Mutter, in der Beziehung der Tochter Klara zu dem von den Eltern als Bräutigam favorisierten Leonhard wie in der anschließenden Aussprache zwischen diesem und dem Vater Anton wird deutlich, daß alle Figuren in ihrer Rollenidentität gefangen sind, die zwar Klara im Lauf des Stücks durchschauen lernt, von der sie sich aber nicht befreien kann. Selbst Leonhard, gesellschaftlich in vermeintlich höherer Position, lebt in Zwangsverhältnissen, wengleich anderer Art. Er ist dem Konkurrenzkampf der bürgerlichen Gesellschaft unterworfen (Hebbel betonte im Tgb. 3451 ausdrücklich, daß sein Charakter so zu begründen sei), beweist aber dreifach, daß er diese Verhältnisse kalkuliert zu nutzen weiß: durch die betrügerische Erschleichung der Sekretärsstelle, durch die Trennung von Klara in einem günstigen Moment, als ihre Familie durch den Diebstahl des Bruders belastet ist, und durch die Verbindung mit der Nichte des Bürgermeisters, die ihm den Aufstieg garantieren soll (III, 1). Anders als Woyzeck durchschaut Klara ihre Opferrolle: »Mich triffts immer« (III, 4), kann sich aber aus ihrer Identifikation mit den patriarchalischen Normen (denen auch ihr Jugendfreund, der Sekretär, unterliegt, so daß die Ehe mit ihm nur kurzfristig als Lösung aufscheint) nicht lösen und tötet sich daher.

Das Stück ist traditionell gebaut: Hebbel bemühte sich, die Einheit des Orts zu wahren, und blieb im Unterschied zu Büchner bei der Einteilung in Akte, deren festgelegte Szenenfolge und beziehungsreiche Schlüsse den zwanghaften Charakter der Ereignisse ausdrücken. Kühn ist hingegen das Thema der vorehelichen Schwangerschaft⁹⁶,

das als Bühnensujet so anstößig war, daß die für die Berliner Vorstellung vorgesehene Hauptdarstellerin Auguste Stich-Crelinger die Rolle ablehnte. Daran zeigt Hebbel die Ritualisierung und Verinnerlichung der Gewalt (auf der Seite der Männer das Duell; auf seiten Klaras die Bereitschaft zur masochistischen Ehe mit Leonhard) und die tragische Unmöglichkeit einer sozialutopischen Lösung,⁹⁷ wie sie für das Familienschauspiel charakteristisch gewesen wäre.

3. Das sozialkritische Drama

Auch das soziale Drama ging aus dem bürgerlichen Trauerspiel hervor, dessen Tugendpostulat sich schon selbst als zerstörerisch und nicht mehr mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit vermittelbar entlarvt hatte. Zu den wenigen Beispielen sozialkritischer Auseinandersetzung mit der Realität der Zeit gehören – neben Bettine Brentanos ›Dies Buch gehört dem König‹ (1843) und Heinrich Heines ›Die schlesischen Weber‹ (1844) – Georg Büchners ›Woyzeck‹ [→ Frank: Büchner, 601 ff.], in dem die zerstörerische Natur der Gesellschaft selbst weitaus schärfer als bei Hebbel hervortritt, und der heute kaum mehr bekannte Einakter ›Die Bettler‹ (1837) von Sigismund Wiese (1800–1864).⁹⁸

Schon durch den Namen des Lumpensammlers Hiob Leberecht gab der Leipziger Theaterautor Wiese dieser Gestalt eine über das Individuelle hinausreichende Bedeutung; auch die Orte »Dachkammer« und »Gefängnis« werden nicht weiter bestimmt und sind somit repräsentatives Armutsmilieu als solches.

Wie der biblische Hiob deutet der todkranke Leberecht seine Armut als Gottes Willen, auch wenn er zugleich die Mechanismen der Gesellschaft durchschaut, die diese Armut perpetuieren:

(...) ich bin in diesem Jammerstand geboren, erzogen; habe darin geheirathet, Kinder gezeugt, und werde mein Ende in ihm finden. Denn das sollt Ihr wissen, unser Einer stelle sich an, wie er will, er bringt's nicht hinaus über den Lump – warum? Die Herrn-Menschen wollen nichts mit uns Knechts-Menschen zu schaffen haben; es sei auf's Höchste, daß sie uns ihre Schmutzarbeiten zuteilen und unsre Kranken und Krüppel nicht bei lebendigem Leibe verhungern lassen!

Krank und ohne Familie, ist er dem zufälligen Mitleid einzelner überlassen, wie der Frau Rollern, die ihn in der Dachkammer pflegt und so innerhalb der an sich brutalen Gesellschaft die individuell wirkende Nächstenliebe verkörpert.

Leberecht beharrte einst selbst auf einem rechtschaffenen Leben und bewies seine Fürsorge und Menschlichkeit in der Verteidigung seiner Frau, die ein Reicher zu nötigen drohte, so daß Leberecht ihn verprügelte. Die Klassenjustiz schützte den Reichen, dank falscher Zeugen kam Leberecht ins Gefängnis. Sein Glaube an die Gerechtigkeit wird immerhin soweit bestätigt, als der Reiche im Tod sein Unrecht bereut und veranlaßt, daß der schuldlos Inhaftierte freigelassen wird. Allerdings wurden ihm die Kinder weggenommen, ebenso starb die Frau während seiner Haftzeit.

An diesem Abend, den das Drama zeigt, kommen seine Kinder Anne und Stephan zurück, fliehend vor den sie verfolgenden Soldaten. Stephans rührende Fürsorge für die zart gewachsene Anne spiegelt Leberechts Fürsorge für seine Frau. Stephan hat, um Anne zu versorgen, gestohlen (dies eine Steigerung gegenüber der berechtigten und im Affekt begangenen Tat des Vaters), daraufhin werden beide ins Gefängnis gebracht, dem einzigen Ort, an dem sie, nach fortwährender Ausgrenzung durch die Gesellschaft, »legal« geduldet werden:

Stephan: Wir wurden eingesteckt und hatten nun ein Aus- und Unterkommen.

Anne: Drauf schickte man uns über die Grenze.

Stephan: Ein Unbarmherziger peitschte uns dem andern zu.

Als zuletzt die Soldaten die beiden stellen und abholen, stirbt Leberecht an diesem Schock. Im Gefängnis sollen die Geschwister gepeitscht werden, eine Tortur, die Stephan über sich ergehen läßt, aber der unschuldigen Anne ersparen möchte. Als der hartherzige Gefängnisdirektor darauf beharrt mit den Worten: »Achtung dem Gesetz!«, entgegnet der junge Bettler:

Verachtung dem Gesetz! das uns Unglückliche nicht berücksichtigt? Wir leiden Gewalt, da uns das Gesetz in den Bezirken seiner Wirksamkeit nicht

zu placiren weiß, da es uns sich gegenüberstellt und an die Willkür und Barmherzigkeit der Menschen verweist, die tyrannisch sind, launisch und felsenhart. Gewalt um Gewalt! Schützt uns kein Gesetz, müssen wir uns selbst Gesetz sein und das wollen wir auch! Wer meine unverschuldete Schwester schlägt, der kränkt unser Gesetz, das heißt: Menschenrecht!

Als selbst der Zuchtmeister von der Bruderliebe Stephans und Annes Schönheit gerührt ist und um die Erlassung der Prügelstrafe bittet, der Direktor aber darauf beharrt, ersticht Stephan Anne und anschließend sich selbst. Dieses Ende, als auch die Figuren der Häscher und Zuchtmeister zur Einsicht gelangen, stellt eine durchaus wirkungsvolle Anklage der Klassenjustiz und der zweigeteilten Gesellschaft dar, die zuerst die Armen von allen Möglichkeiten der Verbesserung ihrer Stellung ausschließt und dann ihre Versuche, Gewalt mit Gewalt zu begegnen, um so härter ahndet, um sie nun scheinbar legal endgültig ausstoßen zu können. So verteidigt auch Stephan sein Tun:

Mir hat die Welt von Kindesbeinen wider göttliches und menschliches Recht so gewalthätig mitgespielt; mich hat sie so versäumt, von Zucht, Kirche, Ordnung und Sitte verflucht, daß ich nicht glaube, ich hätte irgend wem auf der Welt Rechenschaft abzulegen.

Das nur wenige Seiten lange Drama vereint damit eine ganze Reihe scharfer Aussagen über die Institutionen Tradition und Justiz und ihre Tugendforderungen, die als Instrumente der Machterhaltung entlarvt werden, als Strategie einer kleinen Minderheit, um die wirtschaftliche und politische Unterdrückung der Mehrheit des Volks zu zementieren. Wieses Stück ist eines jener Proletarierstücke, die Hermann Hettner unter den »Tragödien der Verhältnisse« subsumierte.⁹⁹

Die Hoffnungen, die sich vor 1848 an das Drama geknüpft hatten, galten in den fünfziger Jahren als gescheitert. Prutz nennt in einem Ausblick von 1859 das Drama die »partie honteuse« der deutschen Literatur, denn keiner der vielversprechenden Autoren habe die einmal von ihm geweckten Erwartungen erfüllt oder sein Schaffen

konsequent fortgesetzt.¹⁰⁰ Von den Vormärz-Autoren schrieb Hebbel weiterhin für die Bühne, während andere Autoren paradoxerweise nun in Positionen gelangten, die ihnen umfassendere Wirkungsmöglichkeiten als je zuvor eröffneten. Zuerst wäre hier Laube zu nennen, der von 1849 bis 1867 mit der Leitung des Burgtheaters betraut war und dort zahlreiche Stücke Grillparzers erneut aufführte (u. a. auch, um Hebbel vom Repertoire fernzuhalten). So war das Theaterleben um die Jahrhundertmitte und danach geprägt von einer Art silbernen Klassizität, die das literarische Erbe pflegte, und von einer publikumsorientierten und massenwirksamen Repertoireauswahl, die sich den Vorwurf konfliktscheuer Angepaßtheit gefallen lassen muß.

- 8 Vgl. Reinhart Meyer: *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*. Abteilung I: Werkausgaben und Sammlungen. Tübingen 1986. Bd. II, 466–604 (mit inzwischen rd. 80 Seiten Ergänzungen, die später publiziert werden). Die kaum zu überschätzende Bedeutung Eugène Scribes für das deutsche Theater hat noch keine angemessene Darstellung gefunden. Zu Wagners vergeblichen Versuchen, von Scribe ein Libretto zu bekommen, vgl. ›Mein Leben‹ (s. Anm. 5), 152, 166 f., 183, 193.
- 9 Psychogramme körperlicher Komik und der dafür zuständigen Typen bei Reinhart Meyer: *Hanswurst und Harlekin oder: Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jh.* In: *Théâtre, Nation & Société en Allemagne au XVIIIe Siècle*. Hrsg. v. Roland Krebs und Jean-Marie Valentin. Nancy 1990, 15–39. Sodann: Ders.: *Die Hamburger Oper 1678–1730. Einführung und Kommentar zur dreibändigen Textsammlung*. Milwood N.Y. 1984, Bd. 4., 70–81.

Gertrud Maria Rösch: Geschichte und Gesellschaft im Drama

- 1 Robert Prutz: Über die Geschichte des deutschen Theaters. In: *Zu Theorie und Geschichte der Literatur*. Bearb. u. eingel. v. Ingrid Pepperle. Berlin 1981, 168.
- 2 Julius Mosen: Ueber die Tragödie. In: *Sämtliche Werke*. Leipzig 1880, Bd. 2, 280.
- 3 Ludwig Börne: *Dramaturgische Blätter*. In: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, 209.
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Die dramatische Poesie. In: *Werke in 20 Bdn.* Auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu hrsg. Bd. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt/M. 1986, 474, 481.
- 5 Friedrich Hebbel: *Werke*. Hrsg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pörnbacher. 5 Bde. München 1963, hier 3, 545, 549.
- 6 *Hettner, Drama* (III, 2), 77.
- 7 Robert Prutz: *Dramatische Werke*, Bd. 3. In: *Zu Theorie und Geschichte der Literatur* (s. Anm. 1), 141–160.
- 8 Für das dramatische Panorama der Epoche bleiben einschlägig: *Sengle, Das historische Drama* (III, 2); *Sengle, Biedermeierzeit* (II, 2), 2, 322–466; *Denkler, Restauration und Revolution* (III, 2). Horst Denkler, *Das Drama der Metternichschen Restaurationsepoch* (1815–48/49). Mit Beispielen aus der zeitgenössischen Einakterliteratur, in: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980, 216–228.
- 9 Robert Prutz: *Dramatische Werke*. Bd. 3. In: *Zu Theorie und Geschichte der Literatur* (s. Anm. 1), 151 f.
- 10 *Hettner, Drama* (III, 2), 167 f.
- 11 Scribes Stücke ›Le Colonel‹, ›Le Mariage enfantin‹, ›L'Ours et le pacha‹, ›Le secrétaire et le cuisinier‹ erschienen 1824 in der Sammlung ›Vaudevilles für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel‹. Ferner Stücke von ihm in ›Neue Bühnenspiele nach dem Englischen, Französischen und Italienischen‹. Berlin 1828. Die Übersetzungen sind erfaßt bei Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700–1948*. 6 Bde. Baden-Baden 1953.

- 12 Ferner gab es von Hugos Ritterstück ›Hernani, ou l'honneur castillan‹ (aufgeführt 1830), das im Spanien des 16. Jhs. eine Liebesintrige um Kaiser Karl V. vorführt, allein zwischen 1830 und 1834 sechs Bearbeitungen für die deutschen Bühnen.
- 13 *Hettner, Drama* (III, 2), 74 f.
- 14 *Hettner, Drama* (III, 2), 19.
- 15 Annette von Droste-Hülshoff und ihre literarische Welt am Bodensee. Hrsg. v. Ulrich Ott. Marbach a. N. 1993, 80. (Marbacher Magazin 66/1993).
- 16 *Denkler, Restauration und Revolution* (III, 2), 56.
- 17 Theodor Hell (d. i. Karl Gottlieb Theodor Winkler), *Das Liebhabertheater. Eine Sammlung für Privatbühnen und Liebhabertheater*. Dresden 1846.
- 18 *Hettner, Drama* (III, 2), 51.
- 19 Zur Poetik vgl. Walter Hinck: *Zur Poetik des Geschichtsdramas*. Einleitung. In: *Hinck, Geschichte als Schauspiel*, (III, 2), 7–21. Ebenso Horst Steinmetz: *Geschichte in der Literatur*, in: *Literatur und Geschichte*. Vier Versuche. München 1988, 7–42, und Norbert Oellers: *Die Niederlagen der Einzelnen durch die Vielen*. Einige Bemerkungen über Grabbes ›Hannibal‹ und ›Die Hermannsschlacht‹. In: *Grabbe. Ein Symposium* (IV), 114–128.
- 20 Hebbel, *Werke* (s. Anm. 5), 3, 550.
- 21 Rudolf Marggraff: Über moderne Tragödien (1839). In: *Hammer, Dramaturgische Schriften* (II, 2), 1, 454–460, hier 457.
- 22 Zu diesen Abgrenzungsversuchen vgl. *Hinck, Geschichtsdrama* (III, 2), 1–37.
- 23 *Sengle, Biedermeierzeit* (II, 2), 2, 363–371, 378.
- 24 Karl Gutzkow: Wullenweber. Vorwort. In: *Hammer, Dramaturgische Schriften* (II, 2), 1, 518–524, hier 521.
- 25 Ernst Willkomm: Das moderne Gesellschaftsleben und die soziale Tragödie (1839). In: *Hammer, Dramaturgische Schriften* (II, 2), 1, 448–453, hier 451.
- 26 *Hettner, Drama* (III, 2), 88.
- 27 *Hettner, Drama* (III, 2), 74.
- 28 Ernst Willkomm: Das moderne Gesellschaftsleben und die soziale Tragödie (1839). In: *Hammer, Dramaturgische Schriften* (II, 2), 1, 448–453, hier 451.
- 29 August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Krit. Ausg. eingel. u. m. Anm. vers. v. Giovanni Vittorio Amoretti, 2 Bde. Bonn, Leipzig 1923, Bd. 2, 309 f.
- 30 Zu Grillparzers Kritik an Österreich und Deutschland in seinen Epigrammen vgl. Rolf Geißler: Über Grillparzers politische Denkstruktur im Spiegel seiner Deutschland-Epigramme. In: *Bachmaier, Grillparzer* (IV), 243–258. Zur Kritik an Österreich im Vergleich mit dem Ausland vgl. Gertrud Rösch: Auf der Flucht vor den Nebenmenschen. Grillparzers Reise nach Paris und London 1836. In: *Obermayer, Glaube* (IV), 191–204.
- 31 *Magris, Mythos* (III, 2).
- 32 Hinrich C. Seeba: Grillparzer und die Selbstentfremdung des Zerrissenen im 19. Jahrhundert. In: *Bachmaier, Grillparzer* (IV), 201–220.
- 33 Zur Aufführungsgeschichte der Dramen Grillparzers vgl. Norbert Fuerst: *Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte*. Wien, München 1958.

- 34 Vgl. Grillparzers Äußerung zum historischen Drama, in: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. 3 Abteilungen in 42 Bdn. Hrsg. v. August Sauer, fortgeführt v. Reinhold Backmann. Wien 1909–1948; hier Abr. 2, Bd. 8, 176.
- 35 Zur Aufführungsgeschichte vgl. die Selbstbiographie, in: *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 34), hier Bd. 1, 16, 61–231, bes. 65–170, 174–180. In welchem Maß die Auseinandersetzung bekannt und öffentliches Gesprächsthema war, läßt sich rekonstruieren anhand der Äußerungen der Zeitgenossen, vgl. Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen. Hrsg. v. August Sauer. Wien 1905, 2. Abt., 203–255.
- 36 Zu diesem Begriff vgl. Walter Hinck: *Geschichtsdrama und Antagonismus*. In: *Eggert, Geschichte als Literatur* (1, 2), 351–364. Jene Momente, in denen die im Bühnengeschehen dargestellte Wirklichkeit mit der gegenwärtigen Geschichte des Autors überblendet werden, sind als Anachronismen bestimmt, die das Rezeptionsverhalten lenken.
- 37 Auf diesen Zusammenhang weist bes. hin Jutta Greis: *Fürstenutopie im literarischen Gestern. König Ottokars Glück und Ende*. In: *Budde, Gerettete Ordnung* (IV), 106–119.
- 38 Franz Grillparzer: *Werke* in 6 Bdn. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Bd. 2: *Dramen 1817–1828*. Frankfurt/M. 1986, 866.
- 39 Sowohl Ottokar wie seine Frau Margarete tragen im 1. Akt als Zeichen der Herrscherwürde Mäntel, Kunigunde wirft einen »Reitermantel« ab; in Akt 3 weist Ottokars prächtiger Mantel auf seinen übersteigerten Herrschaftsanspruch, während Rudolf als Erfüller der überpersönlichen Kaiseridee zwar nicht die Zeichen seiner Herrschaft, aber wohl den Prunk entbehren kann; am Ende breitet Rudolf den Kaisermantel als Leichentuch über den nackt, d. h. entmachteten daliegenden Ottokar.
- 40 Ulrich Fülleborn: *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers*. Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert. München 1966, hier 15.
- 41 Arno Borst: *Die Staufer in der Geschichtsschreibung*. In: *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Hrsg. v. Rainer Hausserr, Bd. 3, 263–274; auch Walter Migge: *Die Staufer in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, ebd., Bd. 3, 275–287.
- 42 Borst, *Staufer* (s. Anm. 41), 270 f.
- 43 Migge, *Staufer* (s. Anm. 41), 275.
- 44 Ernst Raupach: *Die Hohenstaufen, ein Cyclus historischer Dramen*. 8 Bde. Hamburg 1837, hier Bd. 1, Vorrede, 18–19.
- 45 Ebd., Bd. 3, 1: *Kaiser Heinrich der Sechste*. I. Teil: *Heinrich und die Welfen*, 42.
- 46 Überblick über Stauferdramen vom 18. Jh. bis 20. Jh. in: *Die Zeit der Staufer* (s. Anm. 41), Bd. 1, 712–738.
- 47 Brief an Kettembeil, 28. 1. 1828. In: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe in 6 Bdn. Bearb. v. Alfred Bergmann. Emsdetten 1960–1973, hier Bd. 5, 213.
- 48 Die nachweisbaren Rezensionen zeigen, daß an diese Dramen – es waren »Herzog Theodor von Gothland«, »Nannette und Maria«, »Scherz, Satire, Ironie und tiefere

- Bedeutung, »Marius und Sulla« – die Forderungen des nachklassischen Dramenkanons (u. a. geschlossene Handlung, stimmige Personenzeichnung, angemessener Sprachgestus) angelegt wurden, vgl. dazu Michael Vogt, *Literaturrezeption und historische Krisenerfahrung*. Die Rezeption der Dramen Christian Dietrich Grabbes 1827–1945. Frankfurt/M. 1983, bes. 33–48. Vgl. ebenso: Erika Brokmann: *Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik*. In: *Grabbe-Jahrbuch 5*, 1986, 121–154. Brokmann gibt eine Übersicht über die Aufführungen der Stücke, von denen nur »Don Juan und Faust« zu Lebzeiten Grabbes auf die Bühne kam (1829 in Detmold mit der Musik von Albert Lortzing); mit einem Verzeichnis von Grabbe-Inszenierungen bis einschließlich 1985.
- 49 Grabbe, *Werke* (s. Anm. 47), 5, 213.
- 50 Michael Vogt: *Grabbes Stauferdramen: Tragödien des Übergangs*. In: *Grabbe-Jahrbuch 5*, 1986, 21–29.
- 51 Grabbe, *Werke* (s. Anm. 47), 5, 315–324.
- 52 Gerade die Zeitgenossen nehmen in ihren Berichten die Theaterperspektive als Versuch, das Ereignis der Revolution zu begreifen; Grabbes Distanz zur Revolution zeigt sich darin, daß er in seiner Bearbeitung des revolutionären Geschehens bereits die Perspektive der Zeitgenossen im Theatertopos mitzitiert; vgl. Maria Porrmann: *Die Französische Revolution als Schauspiel*. In: *Grabbe und die Dramatik seiner Zeit* (IV), 149–168.
- 53 Zu dieser das ganze Drama durchziehenden Metaphorik: Klaus Lindemann/Raimar Zons: *La marmotte – Über Grabbes »Napoleon oder die hundert Tage«*. In: *Grabbes Gegenentwürfe* (IV), 59–81.
- 54 Grabbe, *Werke* (s. Anm. 47), 2, 384.
- 55 *Bergmann, Grabbes Werke in der zeitgenössischen Kritik* (IV), hier 3, 104–111, 149–150.
- 56 Grabbe, *Werke* (s. Anm. 47), 5, 364, 376.
- 57 Heinrich Heine: *Memoiren*. In: *Sämtliche Schriften* (IV), Bd. 6/1, 564.
- 58 Detlev Kopp: *Eine klassische Leiche der Charakteristik auf dem Paradebette der Literatur*. In: *Grabbe-Jahrbuch 5*, 1986, 30–39.
- 59 Vgl. Grabbes Rezensionen der Düsseldorfer Bühne in: *Werke und Briefe* (s. Anm. 47), 4, 123–162.
- 60 Karl Immermann: *Werke*. Hrsg. v. Robert Boxberger. 20 Tle. in 8 Bdn. Berlin 1883; T. 17, 158.
- 61 Karl Immermann: *Werke* in 5 Bdn. Hrsg. v. Benno von Wiese unter Mitarb. v. Hans Asbeck. Frankfurt/M. 1971–1977, Bd. 4, 678.
- 62 Ebd., Bd. 4, 671.
- 63 Karl Immermann: *Trauerspiel in Tirol*. In: *Werke* (s. Anm. 60), T. 17; Andreas Hofer. In: *Werke* (s. Anm. 60), T. 16.
- 64 Karl Immermann: »Andreas Hofer«. In: *Werke* (s. Anm. 60), T. 16, 529–542.
- 65 *Denkler, Restauration und Revolution* (III, 2), 114.
- 66 Michael Beer: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Eduard von Schenk. Leipzig 1835.
- 67 Robert Eduard Prutz: *Moritz von Sachsen. Trauerspiel in 5 Akten*. O. O. 1844.
- 68 Der besseren Wirkung auf der Bühne sollte auch die 1840/41 bei der Umarbeitung eingefügte Liebeshandlung zwischen Moritz und Anna dienen; vgl. *Denkler*,

- Restauration und Revolution* (III, 2), 304f.; *Sengle, Das historische Drama* (III, 2), 186–188.
- 69 Helmut Bachmaier: Grillparzers Geschichtsbild. In: *Etudes Germaniques* 47, 1992, 265–275.
- 70 Ulrich Fülleborn: Der Gang der Zeit von Anfang. Frauenherrschaft als literarischer Mythos bei Kleist, Brentano und Grillparzer. In: *Kleist-Jahrbuch* 1986, 63–80, hier 69.
- 71 Das Rätsel um die Kette schätzte Grillparzer bereits in den Entwürfen als schwierig darzustellen und wenig Bühnenwirksam ein; vgl. Tgb. 1412, *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 34), Bd. II, 8, 184 f.
- 72 Lorenz, *Dichter des sozialen Konflikts* (IV), 180–194.
- 73 Die Änderungen in den Lesarten zeigen, wie mühsam die endgültige Formulierung dieser Stelle geriet; als Alternativen erscheinen nacheinander »Menschheit«, »Menschlichkeit«, »Menschenwerth«, »Ahnung«, »Seelenfriede«, »Selbstbeschränkung«, »Unterwerfung«, »Wohlthun«, »Mitgefühl«, vgl. *Historisch-kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 34), Bd. I, 20, 434 f.
- 74 Ludger Lütkehaus: Opfer der Zeit. Hebbels »Judith« und »Genevva«. Heidelberg 1985, 15.
- 75 Friedrich Hebbel: »Judith«. In: *Werke* (s. Anm. 5), 1, 23.
- 76 Ebd., 1, 65.
- 77 Grillparzer, *Dramen* (s. Anm. 38), 698. Die gleichen Ursachen erläutert *Sengle, Biedermeierzeit* (II, 2), II, 356–358.
- 78 Claus Träger: Geschichte, »Geist« und Grillparzer. Ein klassischer Nationalautor und seine Deutungen. In: *Weimarer Beiträge* 7, 1961, 500. Zur Auseinandersetzung um das Schicksalsdrama in Österreich vgl. Herbert Seidler: Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung. Wien 1982, 194–213 (*Österreichische Akademie d. Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte* Bd. 394).
- 79 Zu dieser Interpretation vgl. *Kraft, Schicksalsdrama* (III, 2), 54–63.
- 80 Ebd., 69 f. Zur Verwandtschaft von Lillo und Werner vgl. Roger Bauer, Das Schicksal im Schauerdrama. Von Lillos »Fatal Curiosity« zu Zacharias Werners »Der vierundzwanzigste Februar« und Pixérécourts »Le Monastère abandonné«, in: *Inevitabilis Vis Fatorum* (III, 2), 249–258; ebenso *Ueding, Klassik und Romantik* (II, 2), 295–299.
- 81 Der neunundzwanzigste Februar. Ein Trauerspiel in einem Aufzug. Von Adolph Müllner. Leipzig o. J., 34.
- 82 Diese unterschiedliche Verwendung der Strukturmerkmale untersucht Monika Ritzer: Die Macht des Schicksals – Entfremdung und Aneignung der Welt im spätrömischen Drama, in: *Begegnung mit dem »Fremden«*. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Bd. 9, 281–292.
- 83 Vorbild war Horace Walpoles »The Castle of Otranto«, 1764, wie auch sein Drama »The Mysterious Mother«, 1768, das die Blutschande und weitere Katastrophen einer Familie bereits auf die Wiederkehr eines bestimmten Kalendertages, des 20. 9., bezieht. Vgl. *Schulz, Die deutsche Literatur* (II, 2), 570–577.
- 84 Zum sozialhistorischen Zusammenhang vgl. *Lorenz, Dichter des sozialen Kon-*

- fliks* (IV), 36–43; Rolf Geißler: Grillparzers »Ahnfrau«. Ein literatursoziologischer Deutungsversuch. In: *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*. Festschrift Herman Meyer. Hrsg. v. Alexander von Bormann. Tübingen 1976, 427–444.
- 85 Grillparzer, *Dramen* (s. Anm. 38), 2, 675.
- 86 Über das deutsche Familiengemälde, zit. nach: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hrsg. v. Heinrich von Kleist u. Adam H. Müller. Nachwort u. Kommentar von Helmut Sembdner. Darmstadt 1961, 566. Über Iffland und Kotzebue vgl. auch *Ueding, Klassik und Romantik* (II, 2), 313–327.
- 87 Karl Gutzkow: *Ausgewählte Werke* in 12 Bdn. Hrsg. v. Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1908, Bd. 2, 110.
- 88 Teilabdruck bei *Lütkehaus: Maria Magdalene* (IV), 120–125.
- 89 Zum Vorfall zwischen Arnim und Itzig vgl. Achim von Arnim, *Werke* in 6 Bdn., Bd. 3: *Sämtliche Erzählungen 1802–1817*. Hrsg. v. Renate Moering. Frankfurt/M. 1990, 1230.
- 90 Ludwig Robert: Die Macht der Verhältnisse. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen und zwei Briefe über das antike und moderne und über das sogenannte bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart, Tübingen 1819, 131. Teilabdruck der Briefe bei *Lütkehaus, Maria Magdalene* (IV), 120–125.
- 91 Robert, *Macht der Verhältnisse* (s. Anm. 90), 36.
- 92 *Lütkehaus, Maria Magdalene* (IV), 138, 140.
- 93 Hebbel, *Werke* (s. Anm. 5), 1, 326.
- 94 Gegen den Druckfehler der Erstausgabe 1844, wo »Magdalene« stand, hielt Hebbel stets an »Magdalena« fest, da er das Stück mit diesem »symbolischen Titel«, wie es in dem langen deutenden Brief an Auguste Stich-Crelinger heißt, in eine Reihe mit »Judith« und »Genevva« stellen wollte. Vgl. Hebbel, *Werke* (s. Anm. 5), 5, 585 f.
- 95 Uraufführung der »Maria Magdalena« am 13. 3. 1846 in Königsberg, danach auch in Leipzig am 19.10.1846. Über die sehr erfolgreiche Wiener Aufführung im Mai 1848: *Lütkehaus, Maria Magdalene* (IV), 133–136.
- 96 Die Tatsache der Schwangerschaft verhinderte zunächst eine Aufführung in Berlin, wie die Antwort der Schauspielerinnen Auguste Stich-Crelinger zeigt, vgl. Tgb. 3001, 3003.
- 97 Zur Überlagerung von tragischer Notwendigkeit und Sozialkritik vgl. Ludger Lütkehaus: Zwischen Pantragsmus und Sozialkritik. Etwas über den Riß im Werk Friedrich Hebbels, in: *Hebbel-Jahrbuch* 1988, 53–72.
- 98 Die Bettler. Trauerspiel in einem Akte. Von Sigismund Wiese. In: *Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater*. Hrsg. v. Ernst Willkomm und Alexander Fischer. Leipzig 1837, Bd. 1, 207–214. Vgl. auch *Denkler, Restauration und Revolution* (III, 2), 232–234.
- 99 *Hettner, Drama* (III, 2), 88.
- 100 Robert Prutz: Das Drama der Gegenwart; Aussichten in die Zukunft. In: *Prutz, Literatur* (II, 2) 1858/59, Bd. 2, 271–283.