

Hannibals Selbstmord bei Grabbe

Heroismus im Kontext des vormärzlichen Selbstmord-Diskurses

»(D)ie letzten Szenen des Hannibal ergreifen mich, wie noch nie eins meiner Stücke. Sie reißen an mir, und ich muß oft vor ihnen flüchten wie ein Kind.«¹
Christian Dietrich Grabbe an Karl Immermann
am 3. Februar 1835

Hannibals Selbstmord in Grabbes spätem Stück »Hannibal« lässt sich zwar als das tragische Ende eines Helden verstehen, der alles zur Rettung seiner Heimatstadt Karthago getan hatte, sodass nach seiner Flucht und der Umzingelung durch die Römer im Exil als letzte Option lediglich der eigene Tod blieb, um den römischen Siegern zumindest den Triumph eines lebendig gefangenen genommenen Kriegshelden zu nehmen. Die tragikomische Inszenierung der Bestattung spricht aber gegen den Freitod als tragisches Ereignis oder als heroische Tat. Vor allem wird Hannibals Selbstmord jedoch als ein ambivalenter Ausdruck menschlicher Ohnmacht präsentiert, der, insofern er zum Gegenstand öffentlichen Interesses wird, funktionalisiert und politisiert werden kann. Dieser Nexus soll im Folgenden mit Blick auf zeit- und diskurgeschichtliche Zusammenhänge und auf Korrespondenzen mit anderen ebenfalls 1835 erschienenen Werken herausgearbeitet werden.

1 Heldentod oder Niedergang des Heroismus?

Der spöttische Grundton im letzten Akt vom »Hannibal«-Stück und die skurrile Bestattungsrede von Prusias zum Schluss des Stücks könnten dazu verleiten, den Selbstmord vorschnell als unheroischen Tod nicht nur des Helden, sondern des Heroismus überhaupt zu kennzeichnen. Auch wenn die wenigen Lektüren des Stücks, die Hannibals Ende als ein heroisches feiern, mit dem sich ein positiver, politischer Appell verbinden lasse,² bizarr anmuten mögen, ist eine unmittelbare Persistenz des Heroischen oder dessen Fortbestand in seiner Negation eine in den Theorien des Heroischen wiederkehrende Formel. Herfried Münkler weist darauf hin, dass heroische Gemeinschaften von einer »tragischen Grundstimmung durchzogen (sind), die Helden begreifen sich als die letzten oder doch vorletzten ihrer Art; um

sie herum breiten sich unheroische Einstellungen aus, gegen die man zwar Widerstand leisten kann, denen man letztlich aber unterliegen wird«. ³ Es fällt nicht schwer, von dieser Einschätzung einen Bogen zu Grabbes Hannibal zu schlagen, der gegen die unheroischen Einstellungen der korrupten und an Profit orientierten Herrscher-Clique in Karthago ebenso opponiert wie gegen die feindlichen Römer, deren Politik von Unterdrückung und Ausbeutung bestimmt wird. Wie bei Münkler die »Dichter der Heldenlieder« begriffen die Figur Hannibal ebenso wie dessen Autor Grabbe »die eigene Gegenwart als eine Epoche der Dekadenz«. ⁴

Heroismus hat per se eine starke Affinität zu seinem Niedergang. Das ist im Übrigen auch ein nicht zu unterschätzender Grund dafür, dass die Helden trotz ihres oftmaligen Scheiterns in Grabbes Stücken wieder- und wiederkehren. »Das Selbstbewußtsein des Heroischen ist unglücklich. Es ist vergangenheitsfixiert und rückwärtsgewandt, weil es ihm an Zuversicht und Vertrauen in die Zukunft mangelt.« ⁵ Der Tod eines Helden selbst als Nieder- oder Untergang des Heroischen ist zugleich ein authentisches heroisches Ereignis. Das Heroische behauptet sich auch und gerade in seiner Niederlage gegenüber der unheroischen Gegenwart. Die Vergangenheitsfixierung, die Münkler dem Heroischen zuschreibt, scheint zu der Tatsache zu passen, dass Grabbe sich in seinen Stücken bevorzugt mit historischen Stoffen auseinandersetzt. Wichtiger und bedeutsamer ist indes die interne Disposition der Helden in Grabbes Stücken. So wird Napoleon in »Napoleon oder die hundert Tage« erst nach seiner Verbannung, und zwar als jemand, der von dem Ruf seiner vergangenen Erfolge zehrt, dargestellt. Gleiches gilt für Hannibal, dessen frühere Erfolge seinen im Stück verblassenden Ruhm begründen. Mit dem Verlust des Vertrauens in die Zukunft und der Reminiszenz an vergangene Erfolge in Person des Turnu, der Hannibal in Treue und Verehrung verbunden ist und mit ihm gemeinsam Selbstmord begeht, kommt das Heroische zu sich als zu einem Vergangenen, das im Modus der Vergangenheit auch als Untergegangenes weiterleben kann, sofern es nicht vergessen wird.

Bertolt Brecht hat aufgrund seiner ablehnenden Haltung gegenüber Helden als Machtfiguren, die aus seiner Sicht den Blick für gesellschaftliche und geschichtsphilosophische Zusammenhänge verdecken, ein gutes Gespür für die Persistenz des Heldischen. Insofern verwundert es nicht, dass er sich bei seiner Fragment gebliebenen Adaption des »Hannibal«-Stücks von Grabbe vor allem von der Schlusszene distanzierte. Gerade den Schluss der Karthager-Tragödie führte Brecht »als Beispiel für einen unzeitgemäßen, heroischen Monumentalstil« an. ⁶ Brecht dagegen bemühte sich in seiner Fassung der Sterbeszene die Gebrechlichkeit und Verlorenheit Hannibals durch dessen zitternde Hände beim Griff zur Giftflasche, seine allzumenschlichen Reflexionen über das Essen in der Sterbestunde und sein Alleinsein hervorzuheben. ⁷

Der Held als einer, dessen Ruhm sich vor allem aus der Vergangenheit speist, dem also eine unhintergehbare Melancholie eigen ist, und der Heroismus als ein Phänomen, das auf eigentümliche Weise an seinen Niedergang gebunden ist, zeugen von der inneren Verbindung des Heldischen mit seinem Verschwinden. Die Erinnerung an ein solches Verschwinden eines Heros oder des Heldischen überhaupt sichert zugleich dessen mögliches Überleben im Nachruhm. Mit dieser Doppelbewegung erfährt auch die Differenz zwischen dem Tod eines konkreten Helden und dem generellen Verschwinden des Heldischen eine Einebnung.

Trotz dieser Einebnung ruft Hannibals Freitod bei Grabbe den Heroismus zumindest als eine fragwürdige Kategorie auf, die sich einer einfachen Applikation widersetzt. So fraglich das Heroische von Hannibals Selbstmord bei Grabbe ist, so fraglich ist dessen Selbsttötung generell, seine Funktion innerhalb des Stücks und seine Positionierung im zeitgenössischen Selbstmord-Diskurs. Im Folgenden sollen im Anschluss an kurze diskursgeschichtliche Erörterungen die mediale Präsenz und die relative Offenheit des Selbstmord-Diskurses im Vormärz als wichtige Referenzpunkte für Grabbes Freitod-Darstellung herausgearbeitet werden.

2 Selbstmord im Vormärz

Als Grabbe zu Beginn des Jahres 1835 am letzten Akt vom »Hannibal« arbeitete, war Selbstmord ebenso ein beliebtes literarisches Motiv wie ein populärer Gegenstand des öffentlichen Interesses. Dafür gibt es naheliegende diskursgeschichtliche Gründe. Der sich Ende des 18. Jahrhunderts im Strafrecht verschiebende Fokus von der Tat zum Täter, der mit einer vermehrten Pathologisierung einherging, hatte auch für den Suizid Konsequenzen. Bis dahin waren die Motive und Erklärungsmöglichkeiten für einen Selbstmord aufgrund der juristischen wie auch religiösen beziehungsweise christlichen Tabuisierung normalerweise irrelevant. Wer sich selbst ums Leben brachte, wurde zumeist geächtet, ausgegrenzt und, soweit es möglich war, bestraft. So drohte trotz uneinheitlicher Rechtsprechung nach einem gescheiterten Selbstmordversuch nicht selten die Todesstrafe, und auch die Familie eines Selbstmörders konnte mit Strafen oder Sanktionen belegt werden. Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich demgegenüber die Straffreiheit für Selbstmörderinnen und Selbstmörder durch.⁸

Bis ins 18. Jahrhundert hinein war die wichtigste Ausnahme von der Regel der Ausgrenzung und Bestrafung der heroische Selbstmord. Wer wie Lucretia oder Cato eine anerkannte politische Idee, einen guten Zweck oder das Gemeinwohl als Grund reklamieren konnte und sich für eine Heroisierung eignete, konnte darauf hoffen, dass das Selbstmordtabu in diesem Fall

keine Anwendung fand.⁹ Vor allem Catos Selbstmord firmierte als Ausnahmefall, mit dem die Selbsttötung jenseits religiöser oder juristischer Tabus verhandelt werden konnte. So erfuhr er im 18. Jahrhundert einerseits »als bewunderungswürdiges Beispiel für heroische Tugenden eine Erneuerung«,¹⁰ andererseits wurde er, beispielsweise bei Karl Ferdinand Hommel, zum Gegenstand des Spottes.¹¹

Angesichts der breiten Cato-Rezeption, die im 18. Jahrhundert eine Konjunktur erlebte, verwundert es nicht, dass der 18-jährige Georg Büchner diesen am 28. September 1830 zum Thema einer einigermaßen konventionellen Schulrede nehmen konnte. Trotz der Freiheitsempfase, die darin zu finden ist, wurde die Rede nicht als eine rebellische verstanden, sondern lediglich als eine glänzend durchkomponierte rhetorische Übung.¹² Wenn Grabbe sich an die Ausgestaltung von Hannibals Selbstmord machte, war also die Tradition des heroischen Selbstmordes durchaus noch präsent und populär. So präsent diese Tradition war, so wenig bedurfte es indes des Heroischen, um die Rede über den Freitod zu rechtfertigen.

Im Vormärz waren schon längst keine großen Männer und Entscheidungen mehr nötig, um eine streitbare und tabulose Beschäftigung mit dem Selbstmord zu legitimieren. Mit der Aufklärung war der Selbstmord vermehrt zum Gegenstand nicht nur des juristischen, sondern auch des philosophischen und medizinischen Diskurses geworden. Als ein klassisches Grenzphänomen hatte er die Philosophie der Aufklärung dazu herausgefordert, die Grenzen vernünftigen Handelns und anthropologische Gesetzmäßigkeiten jenseits üblicher Tabuisierungen kritisch zu hinterfragen. Für den medizinischen Diskurs wiederum eignete er sich zur disziplinären Selbstrechtfertigung in einer Zeit, die um eine Neubestimmung des Menschen bemüht war. Mit der philosophischen Aufwertung des Selbstmords einerseits und dessen Pathologisierung andererseits fand die juristische Verschiebung von einem Tat- zu einem Täterstrafrecht ihre Entsprechung in anderen Diskursen der Zeit.¹³

Der wohl bekannteste deutschsprachige literarische Text, bei dem ein Selbstmord im Mittelpunkt steht, ist Johann Wolfgang Goethes Briefroman »Die Leiden des jungen Werthers« aus dem Jahr 1774. Die Diskursverschiebungen im 18. Jahrhundert und die sich dadurch ergebenden Fluchtlinien können mit diesem Text bestens nachvollzogen werden. Vorher organisierte das Tabu die Grenzen zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, im »Werther« dagegen übernimmt diese Rolle der Skandal, dessen Funktionsweise daran gebunden ist, dass vieles von dem, was bis dahin eigentlich als unsagbar galt, gesagt wird. Zwei Grundelemente des Skandals werden auch zu wichtigen Elementen der Rede vom Selbstmord um 1800: Erstens gibt es einen hohen affektiven Reiz zur Zustimmung oder zur Widerrede, was die Popularität des Diskursgegenstandes begründet. Zweitens gibt es keine Idee,

keine Überzeugung und keine Theorie, welche die Rede verbindlich vorstrukturieren würden, stattdessen offene Fragen, Zweifel und Denkanstöße, die auf eine unbestimmte Zukunft gerichtet sind.

Auch im Vormärz stehen Goethes »Werther« und die sich in ihm bündelnden und von ihm mitgeprägten diskursiven Zusammenhänge im Hintergrund der Rede vom Selbstmord. Es lässt sich für die 1830er Jahre eine Skandalisierung des Suizids und ein Medienrummel um den Selbstmord ausmachen, mit denen die kulturgeschichtliche Valenz der diskursiven Formation zum Freitod deutlich wird. Kulturgeschichtlich ist die Zeit vor allem von der Sehnsucht nach einem unbestimmten Neuen, das die verkrusteten, biedermeierlichen Strukturen aufbricht, und von öffentlichen Debatten, in denen um Aufmerksamkeit gerungen wird, bestimmt.¹⁴

Paradigmatisch für den Selbstmord im Vormärz ist der Freitod von Charlotte Stieglitz.¹⁵ Er hat ein derart breites Interesse gefunden, dass auch Grabbe während der letzten Wochen Arbeit am »Hannibal« von ihm und dessen medialen Auswirkungen erfahren haben wird.¹⁶ Drei Tage vor Beginn des Jahres 1835, am 29. Dezember 1834, nahm sich Charlotte Stieglitz mit einem Dolch das Leben, um ihrem Mann, dem Dichter Heinrich Stieglitz, wie sie in ihrem Abschiedsbrief schrieb, aus dessen Schaffenskrise herauszuhelfen. Das Paradigmatische des Selbstmords lässt sich an einer Reihe von Merkmalen festmachen. Als Erstes ist da dessen Ambivalenz zu nennen. Während bei Cato oder bei Werther politischer Idealismus beziehungsweise eine unglückliche Liebe den tödlichen Akt schlüssig begründen,¹⁷ fordert die in Stieglitz' Abschiedsbrief gegebene Begründung zu weiteren Überlegungen heraus. Zwar schlägt Karl Gutzkow in seinem Nachruf auf Stieglitz sogleich einen Bogen zum Werther und imaginiert die Möglichkeit, dass auf der Grundlage ihres Todes ein »unsterbliches Seitenstück zum Werther«¹⁸ geschrieben werden könnte. Gutzkow erklärt den Bogen aber nicht damit, dass auch bei Stieglitz eindeutig eine Tat aus Liebe vorliegen würde. Vielmehr veranschlagt er zur Erklärung des Werther-Bezugs »ganz moderne Kulturzustände«, die sich im Tod von Stieglitz »durchkreuzen« würden.¹⁹ Gutzkow nimmt den Selbstmord also zum Anlass für eine Kulturdiagnose, wofür er sich zuvorderst deshalb eignet, weil er trotz der Luzidität des Abschiedsbriefs Fragen aufwirft und Rätsel aufgibt.

Ist die Selbsttötung ein geeignetes Mittel zur Unterstützung des Mannes in dessen Schaffenskrise? Hätte es dafür nicht andere, näherliegende Handlungsalternativen gegeben? Wie lässt sich eine solche Tat und eine derartige Erklärung wie im Abschiedsbrief psychologisch erklären? Ist die Tat allein aus der Überzeugung, dem Mann helfen zu wollen, zu erklären oder bedarf es dafür anderer Formen der Verzweiflung und Zerrüttung? Die Fragen stellen sich und die Ambivalenz der Tat provozierte eine öffentliche Debatte, die nicht auf Selbstverständlichem aufbauen konnte, sondern von schwer

Verständlichem ausgehen muss. Gerade in seiner Ambivalenz eignet sich der Selbstmord im Vormärz für eine kulturelle Selbstverständigung, die darauf aus ist, jenseits althergebrachter Erklärungsmuster die eigene Kultur neu und anders zu denken.

Eng verbunden mit der Ambivalenz ist das eigentümliche Changieren zwischen einem tragischen und einem tragikomischen Eindruck. Würde es sich statt um reale Personen um ein Gedankenexperiment handeln, wäre es zweifelsohne denkbar, dass von einer Frau, die sich umbringt, um ihrem Mann aus seiner literarischen Schaffenskrise herauszuhelfen, in einem amüsanten Lichtenberg'schen Aphorismus berichtet würde. Mit Büchners »Dantons Tod« und Gutzkows »Wally, die Zweiflerin« gibt es zwei weitere literarische Beispiele aus dem Jahr 1835, in denen Spielarten eines tragikomischen Selbstmords verhandelt werden. So steht am Ende von »Dantons Tod« mit dem »Es lebe die Republik«²⁰ – Luciles »Gegenwort«, wie es Paul Celan in seiner Büchner-Preisrede nannte²¹ – ein, aufgrund der damit verbundenen Konsequenzen, für Lucile fraglos selbstmörderischer Ausspruch, bei dem das Tragikomische ins Absurde gesteigert wird.²² In dem von Stieglitz' Selbstmord inspirierten Roman »Wally, die Zweiflerin«²³ nimmt das Tragikomische des Selbstmords der Protagonistin wiederum geradezu groteske Züge an, da es bis zum Schluss schwerfällt, die Motivation der Protagonistin für die Tat nachzuvollziehen.

Die eigentümliche Kennzeichnung Wallys als »weibliche(s) Herz«²⁴ zur Erklärung ihres an sich schwer nachvollziehbaren Freitods weist auf ein weiteres paradigmatisches Merkmal hin, das nur auf den ersten Blick für Grabbes »Hannibal« bedeutungslos zu sein scheint: Es handelt sich um die geschlechtliche Codierung des Selbstmords. Zur Umbruchszeit im Vormärz und zur Sehnsucht nach umfassender Veränderung gehörte auch das Interesse an alternativen Formen politischer Praxis. Wenn männlich codierte Tatkraft in eine Sackgasse gerät, gewinnen weiblich codierte Opferbereitschaft und weniger nach außen als nach innen gerichtete Subjektivierungsformen an intellektueller Attraktivität.²⁵ Selbstmord als eine Verzweiflungstat aus Mangel an Handlungsalternativen markiert eben jenen Grenzbereich zwischen Aktion und Selbstaffektion. Auch Hannibal fehlen am Ende Handlungsalternativen, und seine Tatkraft und sein Gestaltungswille sind nahezu versiegt. Es wäre demnach zumindest denkbar, Hannibal schließlich jenseits spezifisch männlich codierter Heldenkonzepte in der Linie einer weiblich codierten Opferbereitschaft zu sehen,²⁶ passend dazu – statt des männlich codierten Schwertes – das weiblich codierte Gift als Mittel der Wahl. Daneben waren es am Ende des Stücks die heroischen Frauen Karthagos, die mit ihrem Akt kollektiver Selbstverbrennung dafür sorgten, dass die Römer »schmählich betrogen« wurden, denn nach dem groß angelegten Brandopfer fanden sie in Karthago »nur – Asche«.²⁷

3 Tragischer Heldentod vs. tragikomische Heldeninszenierung

In diesem letzten Abschnitt sollen die bisherigen Überlegungen in einer Lektüre der letzten Seiten des »Hannibal«-Stücks zusammengeführt werden. Dabei wird auch auf Unterschiede zwischen der sogenannten »Mittleren Fassung« und der »Endgültigen Fassung« des Stücks Bezug genommen. Zweifellos ist die in der mittleren Fassung gänzlich fehlende Bestattungsszene der markanteste Unterschied zwischen den beiden Versionen und zugleich zentral für die Deutung des Selbstmords sowie die Frage nach dem Status des Heldischen. Zum besseren Verständnis lohnt indes ein Blick auf weitere Änderungen am Ende des Stücks, denn die Bestattungsszene beschließt nicht nur das Stück, sie lässt sich auch als das Resultat einer intensiven Arbeit am Anfang Februar 1835 bloß vorläufig fertiggestellten Stück verstehen.

Die mittlere Fassung geht zurück auf ein Konvolut von teils unvollständigen und divergierenden Handschriften, die von einem unübersichtlichen Entstehungsprozess zeugen, wie er von Grabbe selbst in seinen Briefen beschrieben wird.²⁸ Zwar sind genauere Datierungen dieser Handschriften kaum möglich, indes verzeichnet Grabbe sehr genau die Beendigung der Haupthandschrift am 4. Februar 1835.²⁹ Auch wenn sich noch eine aus dem Mai des Jahres stammende, von Grabbe mit wenigen Korrekturen versehene Druckfahne des Stücks erhalten hat,³⁰ liegt es aufgrund einer Reihe von Stellen aus dem Briefwechsel mit Immermann nahe anzunehmen, dass die wesentlichen Änderungen im Februar vorgenommen wurden.³¹

Bereits anhand der überlieferten Handschriften der mittleren Fassung wird deutlich, dass Grabbe die Gestaltung der Sterbeszene viel Mühe bereite.³² Wie viel Standhaftigkeit, Stärke, Idealismus und Kampfeslust will Grabbe seinem Protagonisten nach der Flucht aus Karthago ins weit entfernte Bithynien noch zugestehen? Nachdem sich Turnu durch den halben Inhalt der vorbereiteten Giftflasche das Leben genommen hatte, wird die Sterbeszene Hannibals in der mittleren Fassung folgendermaßen dargestellt:

HANNIBAL

Das Gift ist gut, und thut prompt sein Amt. – Nun Römer entwischt euch ein greisender Mann, vor dem ihr Stolzen gebet, bis sein letzter Athem dahin –

Er trinkt den Rest des Giftes

– Wie? – wirkt es noch nicht? – Ich höre Tritte, – ich muß mit dem Schwert nachschüren – Ah, da brennts Feuer schon von selbst. Turnu hatte recht, es schmerzt –

Er sinkt nieder

Die Fledermäuse, die Welten! – Dort – dort prangen ja Carthago, die Atlantis, Turnu, in Farben und Tönen,

himmlisch, wie ich sie nie gekannt! – Doch, daß ichs nicht
 vergesse: *Sich noch einmal aufrichtend* Fluch dir Rom!
*Er stirbt*³³

Auffallend ist bereits zu Beginn der nüchterne Kommentar zum Tod seines Getreuen Turnu. Statt eines persönlichen Wortes wird die Funktionalität des Giftes betont. Mit dem »Amt« wird zugleich die Pflicht aufgerufen und der Freitod als eine Art Pflichterfüllung rationalisiert. Zugleich spielt in dem angekündigten »Entwischen« das Moment der List mit hinein, der Selbstmord als trickreiche Finte gegenüber den römischen Feinden. Das angedeutete Ziehen des Schwertes markiert die Entschlossenheit und betont zugleich, dass der Protagonist auch dazu bereit ist, sich mit dem Schwert zu töten, eine Form des Suizids, die eher als die Selbsttötung durch Gift den Erwartungen an einen männlichen Kriegshelden entspricht. Beim lakonischen Kommentar zur Wirkung des Giftes ist förmlich mitzulesen, wie Hannibal trotz Schmerzen auf die Zähne beißt: »Turnu hatte recht, es schmerzt«.

Hannibals Visionen zwischen dem Niedersinken und seinem Tod erinnern an das theatralische, lang gedehnte Sterben auf der Opernbühne. In verklärenden Reminiszenzen – »himmlisch, wie ich sie nie gekannt« – werden Stationen und Personen aus dem Leben des Helden aufgerufen. Auf diese Weise macht Hannibal selbst einen ersten Schritt in Richtung einer den Nachruhm des Helden begründenden Erinnerungsleistung. Unterbrochen wird diese Schwelgerei lediglich durch das heroische Pflichtbewusstsein, das im klassischen Freund-Feind-Schema die römischen Antagonisten verflucht. Selbst unmittelbar vor dem Tod behält der heroische Protagonist seine Gegner im Blick.

Es folgt die gleiche Szene in der endgültigen Fassung:

HANNIBAL Du hast überwunden. – Nun, Römer, entzieht sich
 euch ein verbannter, greisender Mann, vor dem ihr gebet, bis
 sein letzter Atem dahin –
Er trinkt den Rest des Giftes
 Gift zu eurer Gesundheit! – Ei, wirkt es noch nicht bei mir?
 Das währt lange! – Ha, da – es kommt – Schwarzer Pilot, wer
 bist Du? – – *Er stirbt*³⁴

Statt die Funktionalität des Giftes zu betonen, kommentiert Hannibal den Tod Turnus mit deutlich mehr Empathie. In dem an die Römer gerichteten Wort schwingt im ergänzten »verbannten« Verbitterung, wenn nicht gar Resignation mit, was mit dem Fehlen der ebenso zynischen wie angriffslustigen Apostrophierung der Römer als stolz aus der mittleren Fassung bestens zusammenpasst. Beim ergänzten Ausruf »Gift zu Eurer Gesundheit« wird

der auch bissig zu verstehende Sarkasmus erneut von einer resignativen Note überlagert, da mit dem bevorstehenden Lebensende auch eine Art Schlussstrich unter den Konflikt mit den Römern gezogen zu werden scheint.

Das »Ei, wirkt es noch nicht bei mir« klingt im Vergleich zu der Metapher des brennenden Feuers und dem expliziten Verweis auf die Schmerzen aus der mittleren Fassung geradezu heiter und beschwingt. Es folgen indes keine verklärenden Erinnerungen und kein an sich selbst gerichteter Appell an das heroische Pflichtbewusstsein, den Feind nicht zu vergessen. Stattdessen verbalisiert die Frage »Schwarzer Pilot, wer bist Du?« die endgültige Entmachtung im Angesicht der Tat. Als würde vor dem Tod kapituliert.

Der Vergleich der beiden Fassungen macht deutlich, dass Grabbe bei seinen letzten Überarbeitungen darauf aus war, das Heroische Hannibals in den Hintergrund treten zu lassen. Vermenschlichung durch *Entheroisierung*, so könnte formelhaft das Überarbeitungsprogramm Grabbes für den Dramenschluss lauten.³⁵ Nach dem bereits zitierten Verweis auf »besonders am Ende« vorgenommene Korrekturen am 11. Februar 1835 schreibt er: »Den Hannibal menschlich zu machen, war 'ne Kunst, er steht in der Geschichte wie eine kalte Mythe.«³⁶ Zweierlei ist für das Verständnis der Szene von ihrer Überarbeitungstendenz her entscheidend: Erstens bleibt das Heroische auch ex negativo ein wichtiger Bezugspunkt. Erst im Kontrast zum strahlenden Helden entfaltet Hannibals bemitleidenswertes Ende seine dramatische Kraft. Zweitens provoziert das Stück gerade durch seine Zurückhaltung bei der Verwendung heroischer Stereotypen die Frage nach dem Heroischen generell und konkret nach Hannibals spezifischem (A-)Heroismus. Wie bei Charlotte Stieglitz stellt sich bei einem auf diese Art *entheroisierten* Hannibal die Frage, ob der Selbstmord überhaupt notwendig gewesen ist und wie er zu erklären und zu deuten sei.

Mit der provozierten Frage nach der Substanz und dem Status des Heroischen öffnet sich das Stück auch für die Möglichkeit einer erneuten Heroisierung Hannibals. Es zeichnet Grabbe aus, dass er sein Wissen um die Bindung des Heroischen an mediale Formen des Erinnerns nutzt,³⁷ um der ambivalenten *Entheroisierung* gemäß eine tragikomische Bestattungsszene zu ergänzen, die erst in der endgültigen Fassung zu finden ist.

PRUSIAS (...) Jetzt ist der Moment in das Leben getreten, wo es das zu tun gilt, was ich in mancher Tragödie ahnungsvoll hingeschrieben: edel und königlich sein gegen die Toten!

Er nimmt seinen roten Mantel ab

Hannibal war, wie ich oft gesagt, ein zu rascher, unüberlegbarer Mann, – hart kam mir die Gastfreundschaft zu stehen, welche ich ihm erwies, – aber er war doch einmal mein Gastfreund, und darum seien seine Fehler, seine Abstammung

vergessen, ihn und sie deck ich zu mit diesem Königsmantel!
 Grad so machte es Alexander mit Dareios!
 DAS GEFOLG *will Beifall jubeln* O –
 PRUSIAS Wartet – diese Falte am Zipfel des Mantels liegt nicht
 recht – Auch sie zu bessern, sei mir nicht zu niedrig!
 DAS GEFOLG Hoch Prusias, größter der Könige!³⁸

Mit diesem Abschluss scheint das, was noch als Tragödie verstanden werden könnte, endgültig zur Farce verkommen zu sein. War die Bemäntelung von Dareios durch Alexander den Großen tatsächlich eine besondere Form der Ehrerbietung gegenüber dem Feind, kippt sie bei Prusias nicht nur wegen des volkstheaterhaften Spiels mit dem Mantelzipfel »in ein sinnentleertes, parodistisches Spektakel«. ³⁹ Wie in anderen Stücken Grabbes tritt auch hier das Dramatische »hinter das Theatrale zurück«; ⁴⁰ »historische Größe« wie diejenige des Helden Hannibal ist 1835, so die implizite kritische Zeitdiagnose Grabbes, »nur noch in nachgespielter Form verfügbar«. ⁴¹

In Hinsicht auf diese Zeitkritik wird deutlich, dass Grabbe die Beerdigungsszene nicht als Tragödie konzipiert hat, »sondern als Skandalon«, ⁴² ein Skandalon indes, das mit seinen komischen Elementen vom Wechselspiel von Tragödie und Tragikomödie zeugt. Zugleich stellt das Skandalöse Grabbes Medienkompetenz in doppelter Hinsicht unter Beweis. Einerseits demonstriert Grabbe hier, dass auch er sich auf den Skandal versteht. In den 1830er Jahren weckt ein Stück, ein Roman oder ein Selbstmord vor allem als Skandal das Interesse der Öffentlichkeit. ⁴³ Andererseits verweist Grabbe hintersinnig in der Inszenierung des Skandals, die ja zugleich eine eigentümliche Form der Heldeninszenierung darstellt, auf die intrinsische Verbindung von Inszenierung und Heroismus oder auch von Inszenierung und politischer Meinungsbildung. Die Pointe ist indes, dass der Bestattungsszene eine trivialisierende Komik eigen ist, die üblichen Heldeninszenierungen fremd ist. ⁴⁴ Der solcherart produzierte Heroismus ist vielleicht keiner mehr, markiert womöglich den Übergang in ein postheroisches Zeitalter, wirft zumindest aber die Frage auf, ob es neben dem tragischen auch einen tragi-komischen Heroismus geben kann.

Grabbe selbst hatte bereits in Briefen an Immermann deutlich gemacht, dass er für die Gestaltung der Prusias-Figur den biedermeierlichen Dichter Friedrich von Uechtritz zum Vorbild genommen hatte: »Prusias ist Uechtritz«. ⁴⁵ Zu Recht wird diese Figurenkonzeption als implizite Kritik an biedermeierlicher Ästhetik verstanden. ⁴⁶ Bemerkenswerterweise klopft sich Grabbe für diese Anleihe vor allem deshalb auf die eigene Schulter, weil Prusias auf diese Weise »ein ehrbares Individuum« mit dem »Geist« und der »Abnormität« von Uechtritz wurde und kein »gewöhnlicher Theaternarrenkönig«. ⁴⁷ Neben der Kritik an biedermeierlichem Theater impliziert die

Figur darüber hinaus, so deutet er damit an, eine – wenn auch (tragi)komisch gebrochene – Anerkennung für die Uechtritz'sche Popularität. Gern hätte Grabbe dieselbe mediale Aufmerksamkeit auf sich und seine Stücke gezogen wie die Uechtritz'schen Stücke oder der Stieglitz'sche Selbstmord.

In der Popularität der Helden trivialisierenden Dichter deutet sich eine Entwicklung an, der Grabbe nicht nur wegen seiner notorischen Geldnot durchaus etwas hätte abgewinnen können: Je weniger Helden durch ihre Taten, je mehr sie durch ihre dichterische Inszenierung zu (so etwas wie) Helden werden, desto eher werden die Heldendichter selbst und an ihrer statt zu (so etwas wie) Helden: »Hoch Prusias, größter der Könige!«⁴⁸

Dieses eigentümliche Changieren zwischen Held(in) und Dichter ist in doppelter Hinsicht bereits bei Stieglitz' Selbstmord angelegt. Zum einen opfert sich Stieglitz gewollt heroisch für ihren Mann,⁴⁹ den Dichter, und dessen zukünftige Dichtung, womit sie auf eine Zukunft hoffte, »in der Heldentum einen Sinn haben und nicht an den Zerrissenheiten der Zeit scheitern müsse«, und sie inszenierte ihren Tod kunstvoll als »ein theatralisches Ereignis«.⁵⁰ Zum anderen bietet sich der Selbstmord als Stoff einer literarischen Inszenierung an, die weniger den Nachruhm von Stieglitz befördert, als dem Ruhm des Schriftstellers dient. So begründet der von der Stieglitz'schen Tat inspirierte Roman »Wally, die Zweiflerin«, der wenige Wochen nach Grabbes »Hannibal« erschien, Gutzkows überregionale Bekanntheit als Schriftsteller. Es passt zu der Gemengelage, in der und aus der heraus Gutzkows Roman und Grabbes Stück entstanden sind, dass es weniger der Roman als der mit ihm verbundene Skandal und Literaturstreit sind, die Gutzkows Ruhm begründen. Eine markante Schwundstufe des Heroischen stellt Gutzkow 1852 im Rückblick auf die Auseinandersetzungen um den Roman fest, indem er behauptet, dass der Griff ins Feuer durch Mucius Scaevola zwar eine große Heldentat gewesen sei, dass er aber für sich selbst einen »weit größere(n) Heroismus« reklamiere, insofern er an einem bestimmten Punkt der Auseinandersetzung nicht weiter argumentierte, sondern schlicht verstummte.⁵¹ Das Verstummen als heroischer, dichterischer Selbstmord verdeutlicht, dass die Tendenzen der Zeit nicht weniger auf den Suizid und ein Neu- oder Andersdenken der Heroisierung ausgerichtet waren als auf deren tragikomische Verzerrung.

Kurz vor dem Selbstmord bemüht Turnu das Bild des Häutens, um den bevorstehenden Tod erträglicher zu machen. Nachdem er Hannibal gegenüber erklärt hatte, sich mit ihm häuten zu wollen, erläutert er auf Hannibals Nachfrage »Häuten?«: »Wir werfen das alte Fell ab, wie die Schlangen im Frühjahr, und sollst sehen, wir bekommen anderswo ein anderes.«⁵² Hannibal pflichtet ihm daraufhin mit den Worten bei: »Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.« Der Trost, den beide hier benennen, scheint der Trost zu sein, dass ein Held wie Hannibal, der Held ist vor

allem durch die heroische Rede über ihn, fortlebt im öffentlichen Diskurs. 1835 ist ein Jahr, in dem die öffentliche Rede über Selbstmörderinnen und Selbstmörder Konjunktur hatte, allerdings ist es keine eindeutig heroische Rede mehr. Vielmehr wird mit ihr fraglich, wer oder was ein Held ist, der sich umgebracht hat. Ist Hannibal als öffentlich Gehäuteter noch der Held Hannibal, der er war?

1 Brief von Grabbe an Karl Immermann vom 3. Februar 1835 in: Christian Dietrich Grabbe: »Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden«, hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearbeitet von Alfred Bermann, Emsdetten 1960–1973, Bd. 6, S. 150. — **2** Winfried Freund deutet das Ende des Stücks als »Anstoß«, in eine humanistische Zukunft aufzubrechen: »Die menschliche Geschichte und der geschichtliche Mensch in Christian Dietrich Grabbes ›Hannibal‹«, in: Ders. (Hg.): »Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes«, München 1986, S. 83–96, hier S. 91 f. — **3** Herfried Münkler: »Heroische und postheroische Gesellschaften«, in: »Merkur« 61 (2007), H. 7, S. 742–752, hier S. 745. — **4** Ebd. — **5** Ebd. — **6** Hans-Werner Nieschmidt weist in seiner instruktiven Darstellung schlüssig auf Brechts Abhandlung »Weniger Gips!!!« aus dem Jahr 1926 hin. Ders.: »Brecht und Grabbe. Rezeption eines dramatischen Erbes«, Detmold 1979, S. 13. — **7** Ebd., S. 34. Es handelt sich bei der zitierten Stelle um einen Ausschnitt aus der Sterbeszene des »Hannibal«-Fragments, die im Brecht-Archiv liegt und die von Nieschmidt neben anderen zur Zeit des Erscheinens noch unveröffentlichten Szenen aus dem Dramenfragment im Anhang seines Buchs wiedergegeben wird. — **8** Für diese diskursgeschichtlichen Zusammenhänge vgl. die umfassende Darstellung im Grundlagenwerk zum Selbstmord im 18. Jahrhundert von Harald Neumeyer: »Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800«, Göttingen 2009. — **9** Beide Selbstmorde eigneten sich aufgrund der ostentativ und plakativ zur Schau gestellten idealistischen Motivation – Lucretia, die durch den Suizid ihre Ehre wiederherstellen wollte, Cato, der keine falschen Kompromisse mit einer aus seiner Sicht falschen gesellschaftlichen Ordnung machen wollte – nicht nur für eine heroische Verklärung, sondern auch für eine kontroverse Betrachtungsweise im Laufe der Jahrhunderte. Im Fall von Lucretia vgl. Christine Jäger: »Lucretia – Der Tod einer Titelheldin?«, in: Gabriela Signori (Hg.): »Trauer, Verzweiflung und Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften«, Tübingen 1994, S. 91–112. — **10** Vera Lind: »Selbstmord in der Frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein«, Göttingen 1999, S. 61. — **11** Ebd. — **12** Vgl. Susanne Lehmann: »Schriften aus der Schulzeit«, in: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hg.): »Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung«, Stuttgart, Weimar 2009, S. 1–7, hier S. 4 f. — **13** Nach Neumeyer wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts folgende Entwicklung der Wahrnehmungspersistenzen des Selbstmords manifest: »Es geht immer weniger um die Formulierung von Verboten wie Sanktionen; es geht immer mehr um die Explikation der Ursachen wie Motive.« Ders.: »Anomalien, Autonomien und das Unbewusste«, a. a. O., S. 44. — **14** Die Literatur jener Zeit eignete sich im besonderen Maße als Feld dieser Auseinandersetzung, vgl. Gustav Frank: »Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung von ›Literatur‹ im Vormärz«, in: »Jahrbuch Forum Vormärz Forschung« 1 (1995), Bielefeld 2006, S. 15–49, hier v. a. S. 40. — **15** Trotz der juristisch fragwürdigen Definition des »Mordes« und der im Anschluss daran möglichen Infragestellung des Begriffes »Selbstmord« wird hier nicht zwischen »Selbstmord«, »Selbsttötung«, »Freitod« oder »Suizid« differenziert oder werden gar bestimmte Bezeichnungen ausgeschlossen, da eine solche Differenzierung nicht dem

allgemeinen Sprachgebrauch entspricht. — **16** Der Freitod von Stieglitz, seine Hintergründe, seine kulturelle Valenz und sein mediales Echo wurden bestens von Olaf Briese aufgearbeitet: »Von den ›Wehen unserer Zeit‹. Freitod der Charlotte Stieglitz«, in: Helmut Bock / Renate Plöse (Hg.): »Aufbruch in die Bürgerwelt. Lebensbilder aus Vormärz und Biedermeier«, Münster 1994, S. 217–223; ders.: »Charlotte Stieglitz (1806–1834). Eine Kunstfigur«, in: Irina Hundt (Hg.): »Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit«, Stuttgart 2002, S. 255–280. Bereits unmittelbar nach ihrem Tod, im Januar 1835, fand der Tod vor allem in Berlin breite mediale Aufmerksamkeit (vgl. ebd., S. 262 sowie die Fußnoten 44 und 86). — **17** Selbstverständlich präsentiert Goethes Roman trotz dieser Schlüssigkeit nur »ein höchst ungesichertes Wissen über die Motive der Selbsttötung Werthers«. Neumeyer: »Anomalien, Autonomien und das Unbewusste«, a. a. O., S. 202f. — **18** Karl Gutzkow: »Charlotte Stieglitz«, in: Ders.: »Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur«, Stuttgart 1835, S. 114–136, hier S. 114. — **19** Ebd. — **20** Georg Büchner: »Danton's Tod«, in: Ders.: »Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar« (Marburger Ausgabe), hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Meyer, Darmstadt 2000, Bd. 3, S. 337. — **21** Paul Celan: »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960«, in: Ders.: »Gesammelte Werke«, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichart unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/M. 1983, Bd. 3, S. 187–202, hier S. 189. — **22** Celan spricht von der »Majestät des Absurden« (ebd., S. 190). — **23** Gutzkow selbst weist auf die Verbindung von Stieglitz und Wally hin, ders.: »Vergangene Tage«, in: »Gesammelte Werke von Karl Gutzkow. Vollständig umgearbeitete Ausgabe. Dreizehnter Band: Vergangene Tage«, Frankfurt/M. 1852, S. XV–XVI. — **24** Karl Gutzkow: »Wally, die Zweiflerin«, Mannheim 1835, S. 311. — **25** Vgl. Wulf Wülfing: »Zur Mythisierung der Frau im Jungen Deutschland«, in: »Zeitschrift für deutsche Philologie« 99 (1980), S. 259–281. — **26** Wie Geschlechtercodierungen im Vormärz immer wieder brüchig werden und neu verhandelt werden müssen, lässt sich auch an Gutzkows Nachruf ablesen, der Mühe hat, Männliches und Weibliches am Tod der Heldin auseinanderzuhalten. Gutzkow: »Charlotte Stieglitz«, a. a. O., S. 129f. — **27** Christian Dietrich Grabbe: »Hannibal«, in: Ders.: »Werke und Briefe«, a. a. O., Bd. 3, S. 1–154 (Anmerkungen: S. 383–480), hier S. 151. — **28** Bereits vor den in seinen Briefe an Immermann dokumentierten Überarbeitungen zu Beginn des Jahres 1835 schrieb Grabbe an Moritz Leopold Petri am 11. Dezember 1834, dass er den Protagonisten des Stücks bereits »dreimal zu Boden geworfen« habe, »um ihn wieder anders aufzurichten«. Gutzkow: »Briefe II«, a. a. O., S. 107–110, hier S. 108. — **29** Grabbe: »Hannibal«, a. a. O., S. 470 (Anmerkungsgebiet). — **30** Ebd., S. 475 (Anmerkungsgebiet). — **31** Vgl. Grabbe: »Briefe II«, a. a. O., S. 155–158, 167, 177. — **32** Grabbe: »Hannibal«, a. a. O., S. 468–470 (Anmerkungsgebiet). — **33** Ebd., S. 80f. — **34** Ebd., S. 153. — **35** Von dieser Warte aus gesehen würde Brecht im Übrigen bei seiner Fragment gebliebenen Adaption des Stücks die späten Überarbeitungstendenzen Grabbes fortsetzen, vgl. Nieschmidt: »Brecht und Grabbe«, a. a. O., S. 34f. — **36** Brief an Immermann am 11. Februar 1835, in: Grabbe: »Briefe II«, a. a. O., S. 156. — **37** Die in seinen Stücken dokumentierte Medienkompetenz Grabbes wurde ja schon wiederholt hervorgehoben, vgl. bspw. Carl Wiemer: »Palimpsest des Posthistoire. Grabbes Seismographie der neuen Medien in ›Napoleon oder die hundert Tage‹ und ›Scherz, Ironie, Satire und tiefere Bedeutung«, in: Detlev Kopp (Hg.): »Christian Dietrich Grabbe. Ein Dramatiker der Moderne«, Bielefeld 1996, S. 21–46. — **38** Grabbe: »Hannibal«, a. a. O., S. 154. — **39** Sientje Maes: »Souveränität – Feindschaft – Masse. Theatralik und Rhetorik des Politischen in den Dramen Christian Dietrich Grabbes«, Bielefeld 2014, S. 134. — **40** Ebd., S. 16. — **41** Ebd., S. 135. — **42** Wolfgang Struck: »Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration«, Tübingen 1997, S. 303. — **43** Das lässt sich bestens an Gutzkows »Wally, die Zweiflerin« und den Materialien zum anschließenden Literaturstreit nachvollziehen. Ders.: »Wally, die Zweiflerin«, hg. von Günter Heintz, Stuttgart 2010, S. 259–435. — **44** »Denn das Heroische ist immer das Produkt einer Inszenierung, die jede Form von Trivialisierung zu vermeiden weiß.« Jürgen Fohrmann: »Die Ellipse des Helden (mit Bezug auf Christian Dietrich Grabbes ›Napoleon oder die hun-

dert Tage«), in: Detlev Kopp / Michael Vogt (Hg.): »Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag«, Bielefeld 2001, S. 119–135, hier S. 134. — **45** Brief an Immermann vom 3. Februar 1835, in: Grabbe: »Briefe II«, a. a. O., S. 150. — **46** Maes: »Souveränität – Feindschaft – Masse«, a. a. O. — **47** Ebd. — **48** Grabbe: »Hannibal«, a. a. O., S. 154. — **49** Die inneren Widersprüche dieses Heldentums lassen sich nicht nur an den von Gutzkow bemerkten Irrtümern von Stieglitz bei ihrer Entscheidung zum Selbstmord festmachen. Ders.: »Charlotte Stieglitz«, a. a. O., S. 127–130. Briese versammelt weitere Widersprüche und lässt sie in seiner Diagnose zusammenlaufen: »Gewolltes, schönes Heldentum kehrte gegen sich selbst.« Ders.: »Von den ›Wehen der Zeit‹«, a. a. O., S. 222. — **50** Ebd. — **51** Gutzkow: »Vergangene Tage«, a. a. O., S. XXIII-XXIV. — **52** Grabbe: »Hannibal«, a. a. O., S. 153.

TEXT+KRITIK

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur.

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hannah Arnold, Steffen Martus, Axel Ruckaberle,
Michael Scheffel, Claudia Stockinger und Michael Töreberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,
Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-529-5

Umschlagabbildung: Lithografie von W. Severin nach einer Zeichnung
von Wilhelm Pero (1836).

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte
können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 59,- oder
im UN!-ABO für € 39,- durch jede Buchhandlung oder über
den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis
zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.
Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband
und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Band € 24,-

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung,
die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.ek-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

TEXT+KRITIK

Heft 212

CHRISTIAN DIETRICH GRABBE

September 2016

Gastherausgeber: Sientje Maes und Bart Philipsen

INHALT

Editorial

»Denn nichts als nur Verzweiflung ...« 3

Norbert Otto Eke

»Um so etwas bekümmre ich mich nicht«. Grabbe und die Moral 5

Florian Vaßen

Fremdheit und Feindschaft. Nord-Süd-Konstellationen,
Männer-Schlachten und Subjekt-Dezentrierung in Grabbes
»Herzog Theodor von Gothland«, »Hannibal« und
»Die Hermannsschlacht« 18

Hendrik Blumentrath

Gothlands Gespenster. Zum Nachleben des Schicksalsdramas
in Grabbes »Herzog Theodor von Gothland« 32

Stephan Baumgartner

Christian Dietrich Grabbes »Kaiser Friedrich Barbarossa«. Macht-
entfaltung zwischen Anachronismen und Mittelalterrezeption 44

Malte Kleinwort

Hannibals Selbstmord bei Grabbe. Heroismus im Kontext
des vormärzlichen Selbstmord-Diskurses 54

Sientje Maes / Bart Philipsen

Trauer / Spiel. Grabbe als trauriger Satiriker 68

Arne De Winde

Eine Genealogie des Zerkratzens: Grabbe – Kiefer – Beyer 83