

Gleich dem Medusenhaupt ein Komet. Grabbes Frühwerk *Herzog Theodor von Gothland* als ›modernes‹ Trauerspiel

SIENTJE MAES/BART PHILIPSEN

I.

Als der kaum einundzwanzigjährige Christian Dietrich Grabbe im Frühjahr 1822 sein erstes Werk *Herzog Theodor von Gothland. Eine Tragödie in fünf Akten* zur Beurteilung an Ludwig Tieck schickte, erhielt er eine durchaus detaillierte und interessierte, letztendlich aber scharf ablehnende Kritik. Tieck meinte,

[d]aß es sich durch seine Seltsamkeit, Härte, Bizarrerie und nicht selten große Gedanken [...] sehr von dem gewöhnlichen Troß unserer Theaterstücke unterscheidet, [es sich] im Entsetzlichen, Grausamen und Zynischen gefällt und dadurch nicht allein jene weichlichen Gefühle ironisiert, sondern zugleich alles Gefühl und Leben des Schauspiels, ja selbst diesen Zynismus zerstört. [...]

Dieser Zynismus, der alles im Menschen tief unter das Tier hinabwirft und dadurch die Lüge vernichten will, [muss] sich nicht selbst als die einzige und letzte Wahrheit geben: denn was er gibt und lehrt ist auch nur Schein, ein Bedingtes, ein an sich Unnützes und Verwerfliches: und die Wahrheit unseres Seins, das Echte Göttliche, liegt in einer unsichtbaren Region, die ich so wenig mit meinen Händen aufbauen als zerstören kann. Ist es nicht, als wenn man, um kritisch zu zeigen, wie ein Landschaftsmaler gefehlt hätte, ihm ein Stück des Gemäldes abkratzen und in der Mitte die unnütze Leinwand zeigen oder gar ein Loch hindurchschlagen wolle. An diesem unpoetischen Materialismus leidet Ihr Stück schmerzlich [...].

dadurch, dass Ihr Werk so gräßlich ist, zerstört es allen Glauben an sich und hebt sich also auf. – Stehn Sie nun in allem bisher Gesagten den dramatischen Schriftstellern unserer Tage ganz fern, so sind Sie ihnen doch in einem Punkte ganz nahe, ja Sie überbieten sie noch, nämlich in der großen Unwahrscheinlichkeit der Fabel und der Unmöglichkeit der Motive. [...] Das Gräßliche ist nicht tragisch, wilder roher Zynismus ist keine Ironie, Krämpfe sind keine Kraft, sondern entstehen oft (bei Ihnen glaube ich nicht) aus der Schwäche. Und das Resultat: Ihr Werk hat mich angezogen, sehr interessiert, abgestoßen, erschreckt und meine große Teilnahme für den Autor gewonnen, von dem ich überzeugt bin, dass er was viel Besseres liefern kann; eine Tragödie ist es auf keinen Fall, aber auch kein Schauspiel.¹

¹ »Kopie eines Briefes von L. Tieck«, in: Christian Dietrich Grabbe: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*, hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, bearb. von Alfred Bergmann, Emsdetten: Lechte 1960 ff., Bd. 1, S. 3-7, hier S. 3-5.

Das ambivalente Urteil über Grabbes Erstlingswerk, in dem Tieck nicht nur die Gattungsbezeichnung der Tragödie in Frage stellt, sondern das Werk insgesamt als dramatisch bzw. dramaturgisch misslungen bezeichnet (ein »Schauspiel« sei es eben nicht), bezieht sich auf ein Stück, das in der Rezeption tatsächlich oft als durchaus unreifes und gescheitertes Frühwerk abgeurteilt wurde.² Wenn Grabbe als Dramatiker überhaupt je ernstgenommen worden ist, dann doch eher mit Blick auf die späteren, als ›modern‹ qualifizierten Geschichtsdramen über Hannibal, Herrmann oder Napoleon, die wenigstens historisch bekannte Stoffe aufgreifen und zusammenhängende Geschichten inszenieren, um die Kollision von individuellem Heroismus, politischer Souveränität und Geschichtlichkeit durchzuspielen und zu Ende zu führen. Allerdings galt und gilt auch das spätere Werk, wie die meisten Stücke von Grabbe (mit Ausnahme der Tragödie *Don Juan und Faust* und des Lustspiels *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*) als unspielbar; der exzessive Gebrauch von *dramatis personae* und der oft jähe Wechsel der Schauplätze lassen Grabbes Stücke auf den ersten Blick eher noch als Vorlagen für Drehbücher denn als prinzipiell aufführbare Damentexte erscheinen.

Die Kategorie des Unspielbaren hat sich jedoch vor allem im 20. Jahrhundert zu einer Herausforderung für provokative, nicht selten meta-theatrale oder postdramatische Dramaturgien³ entwickelt, und es ist wohl kein Zufall, dass das Badische Staatstheater Karlsruhe Grabbes »maßlose Dramaturgie« oder »Radikal dramatik« (wie Volker Klotz sein Theaterwerk genannt hat⁴) Ende 2011 noch einmal auf den Spielplan

² »Der lückenhafte Zusammenhang zwischen Aktionen und Aussagen, die Fülle mangelhaft integrierter Ereignisse und Personen, die unübersichtlichen Intrigen und Gegenintrigen, die chaotischen Kampfszenen, die weitschweifigen Dialoge und Monologe, die wild schwankenden Stimmungen wirken verwirrend. Die Häufung der Greuelthaten, die pubertären Gedanken- und Gefühlsexzesse, die überspannte sprachliche Mischung von Bombast und Vulgarität erzeugen Momente unfreiwilliger Komik«, in: Ladislaus Löb: *Christian Dietrich Grabbe*, Stuttgart: Metzler 1996, S. 23. Vgl. dazu auch Wilhelm Steffens: *Grabbe*, Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1966, S. 34: »Zwecklos, leugnen oder übersehen zu wollen, daß Grabbes krasseste Schilderungen und gewaltsame szenische Konstruktionen ihren Zweck deshalb verfehlen müssen, weil man sie nur mit Gelächter quittieren kann.«

³ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999.

⁴ »Grabbes maßlose Dramaturgie entwirft einen expansiven Spielraum, worin seine Helden ihre ebenso maßlosen Energien entladen. Dabei überrennen sie die Grenzen dessen, was bislang als zulässig oder geboten galt. Ästhetische Grenzen des Theaters, der dramatischen Literatur und der Geschmackskonvention; soziale Grenzen der gesellschaftlichen Verhältnisse und Verhaltensweisen; Leib und Seele; Grenzen des motorischen und emotionalen Haushalts; weltanschauliche Grenzen des Denkbaren und Wünschenswerten.« In: Volker Klotz: *Radikal dramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld: Aisthesis 2010, S. 127.

gesetzt und sich sogar für eine Inszenierung des *Gothland*-Stücks (in der Regie von Martin Nimz) entschieden hat.⁵ Dass Grabbes *Gothland* keine Tragödie sei, wie Tieck urteilt, mag zutreffen, so wie auch Tiecks Zweifel über das dramatische Potential des Dramas durchaus gerechtfertigt sein dürften. Schließlich verstößt das Stück in mehreren Hinsichten gegen das dramatische Prinzip der kohärenten Entfaltung einer Intrige bzw. einer Handlung, die durch eine übersichtliche Personenkonfiguration dialogisch realisiert werden könnte.⁶ Aber Schauspiel, Theater ist es schon, freilich weder im Sinne der damaligen klassischen noch in dem der romantischen Dramentheorie.

Die »Spannung von Drama und Theater« als »Grundgesetz der keineswegs linear zu erzählenden Geschichte des (westlichen, europäischen) Theaters«,⁷ die schon im aristotelischen Misstrauen gegenüber der Inszenierung als Sichtbarmachung und Verkörperung der tragischen Handlung angelegt war, lässt sich in der deutschen Theatertradition exemplarisch am barocken und am romantischen Trauerspiel ablesen; beide Formen zeichnen sich durch eine besondere Thematisierung ihrer Theatralität aus, die den Spielcharakter ins Bewusstsein hebt oder ästhetisch reflektiert. Benjamins Neulektüre des barocken Trauerspiels insistiert keineswegs zufällig auf dem Spielcharakter des Spiels als eines »Spiel[s] vor Traurigen« und geht gerade von dieser ›ostentativen‹ Theatralität und spektakulären ›Äußerlichkeit‹ aus, um die Differenzierung

⁵ Das Resultat am Badischen Staatstheater in Karlsruhe: Eine an Lars von Trier erinnernde minimalistisch eingerichtete Bühne, die eine fast vier Stunden dauernde Aneinanderreihung von Extremitäten und Greuelthaten aufführt, die dem Zuschauer mit Hilfe von Drillbohrern, Kettensägen und roter Farbe ostentativ nähergebracht wird. Indem die Bühne keine klaren Grenzen im Sinne von aufgerichteten Wänden aufwies, sondern nur ein verziehbarer, teilweise durchsichtiger Vorhang in der Mitte der Bühne die Illusion eines abgeschlossenen Raums evozierte, konnten die Figuren sich der fortwährenden Schlacht keinen einzigen Moment wirklich entziehen. Auch wenn sie nicht aktiv an der Szene beteiligt waren, waren sie für den Zuschauer somit auch immer ›im Bild‹. Auf diese Weise führte die Aufhebung klarer Grenzen zur Konstruktion einer durchaus immanenten Welt, die die Unmöglichkeit einer (transzendenten) ›Außen-Dimension‹ vorführte. Dass diese in sich geschlossene Welt keinen Ausblick auf Umkehr oder Entsühnung mehr bieten konnte, führte unmittelbar dazu, dass für Figuren wie Berdoa und *Gothland* nur noch die Möglichkeit einer Akkumulation von Schuld und Sühne in der (Theater-)Zeit übrig blieb. Mit der fast vier Stunden dauernden spektakelhaften *Gothland*-Aufführung zeigte Martin Nimz, gerade mithilfe des theatralen Exzesses und des endlosen (und langweiligen) Geredes der Figuren, dass es in der verräumlichten zeitlichen Wiederholungsstruktur einzig und allein um ein ›Aushalten bis ans Ende‹ gehen kann.

⁶ Zu diesem Grundgesetz des Dramas siehe immer noch Peter Szondi: »Das Drama«, in ders.: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 141979, S. 14–19.

⁷ Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Tragödie. Trauerspiel. Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 6.

von Tragödie und Trauerspiel gegen die idealistische und vor allem spätidealistische, die ihre Theatralität verleugnende Vereinnahmung der Tragödie als Vergegenwärtigung eines »allgemeinmenschlichen Gehalt[s]« offenzulegen.⁸ Benjamins Kritik am idealistischen Tragödienverständnis darf freilich nicht mit einer ›modernen‹ Kritik der Tragödie, die sie als überholt betrachtet oder sie gar für »tot« erklärt,⁹ verwechselt werden: »Das Trauerspiel steht hier nicht für eine gegenüber der Tragödie spätere oder andere Form des Theaters, es ist die *als* Theater gesehene, *zum* Theater gewordene Tragödie.«¹⁰ Das Trauerspiel ist als »Spiel vor Traurigen« allerdings auch ein Theater der Trauer, in dem der (sei es vermeintliche) Tod der Tragödie betrauert wird. Dabei steht weniger die geschichtsphilosophisch perspektivierte Unmöglichkeit der obsolet gewordenen Tragödie im Zentrum der Trauer. Getrauert wird vielmehr konkret um den nunmehr unmöglich gewordenen tragischen Tod, dessen signifikante Einmaligkeit im barocken Trauerspiel durch das trauernde, melancholische Unvermögen ersetzt wird, ein richtiges – d. h. auch ein auf einen anderen Beginn verweisendes – Ende zu finden und sich der vergeblichen Wiederholung zu entziehen.¹¹ Das oft massenhafte Sterben, die Anhäufung von Toten und die emblematische Aufwertung der Leiche demonstrieren gerade den zum Problem gewordenen Tod als Ende-ohne-Ende, d. h. als Vergehen ohne Ziel oder *eschaton*. Erst im Trauerspiel wird der Tod zum theatralischen Problem, d. h. zu einem (Nicht-)Ereignis, welches das Theater braucht, weil es nichts mehr vorstellt und nicht mehr über sich selbst auf etwas Anderes, Neues hinausweist.

Im Folgenden soll versucht werden, die hermeneutische Relevanz von Benjamins Trauerspielkonzept für Grabbes Werk zu prüfen, d. h. die von Benjamin intendierte Perspektive der Modernität und die darin

⁸ Zu Ostentation und Trauerspiel als »Spiel vor Traurigen« siehe Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972 ff., Bd. I.1, S. 203–430, hier S. 298 f. Zur »Äußerlichkeit« ebd., S. 315; zum Tragischen als in der Tragödie zu vergegenwärtigendem »allgemeinmenschlichen Gehalt« ebd., S. 279.

⁹ Siehe die berühmte Monographie von George Steiner: *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, München/Wien: Langen Müller 1962 (*Death of Tragedy*, New York: Alfred A. Knopf 1961).

¹⁰ Menke/Menke: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel* (Anm. 7), S. 7. Für eine »Kritik an der ›modernen‹ Überzeugung, daß Spiel- oder Theatralitätsbewußtsein und Tragik sich ausschließen« siehe auch Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005: »Die Tragödie ist die Entfaltung des Streits zwischen Tragik und Spiel, die sich gegen einander richten, aber nur durch einander bestehen können. Daher löst das Spiel des Theaters die Erfahrung der Tragik nicht auf, sondern bringt sie, nur scheinbar paradox, mit hervor.« Ebd., S. 8–9.

¹¹ Vgl. Benjamin: *Ursprung* (Anm. 8), S. 314.

implizierte, aus der Sicht des historischen Gegenstandes des barocken Trauerspiels vorgehende Kritik der deutschen Klassik mit dem Werk eines durchaus nachklassischen Autors, der in jeder Hinsicht mit dieser Klassik abrechnen wollte, engzuführen. Andererseits – so die Hypothese dieses Beitrags – weist Grabbes Text einer ganz eigenen, radikaleren, vielleicht radikal *modernen* Lektüre des Trauerspielkonzepts den Weg; einer Lektüre, die gerade das Spektakuläre als Möglichkeit des theatralischen Exzesses hervorhebt und diese ›exponiertere‹ Theatralität weder mit zeitgenössischen Formen und Poetiken des Komischen noch mit solchen der Ironie in Einklang zu bringen versucht, sondern sie vielmehr als Favorisierung des Skurrilen, Unbeholfenen und ›Gräßlich[en]‹ (Tieck) vollends ausspielt. Das Seltsame, Bizarre und Grässliche, das Tieck anspricht, dürfte auf diesen vielleicht unbeholfenen Exzess einer allzu ›bloßen Schaustellung‹¹² von massenhafter körperlicher (Selbst-) Vernichtung und Verstümmelung hinweisen, deren maßlose Entgleisung gerade darin besteht, dass das Übermaß an sukzessiven spektakulären Szenen und Schauplätzen sich eben nicht aus der Zerstreung und Verzettelung zu einer überzeugenden Apotheose hindurcharbeiten kann und somit im »banalen Fundus des Theaters«¹³ verharret. ›Banal‹ ist in Grabbes *Gothland*-Stück nicht zuletzt die kaum noch dramatische Theatralisierung des Schlachtens und Tötens, die in der letzten Szene sogar in ein Unvermögen des Sterbens angesichts eigener ›Gleichgültigkeit‹ mündet und damit die mustergültige melancholische Veranlagung der Hauptfigur vorführt: »Sogar des jetz'gen Daseins bin / ich überdrüssig; doch daß ich deshalb / Mich selbst entleiben sollte, dazu ist / Der Tod mir ebenfalls zu gleichgültig.«¹⁴

Damit wäre Grabbes Realisation des Trauerspiel-Modells als eine konsequente Fortsetzung des barocken deutschen Trauerspiels (in Benjamin'scher Lesart) auszuweisen, und zwar in dessen Versagen gegenüber dem Calderón'schen Paradigma, an dem Benjamin das deutsche Trauerspiel misst.¹⁵ Samuel Weber präzisiert diese von Benjamin diag-

¹² Ebd., S. 301.

¹³ Ebd., S. 408.

¹⁴ Christian Dietrich Grabbe: *Herzog Theodor von Gothland*, in: ders.: *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 1, S. 203.

¹⁵ Ähnliches wäre zu sagen über Grabbes Beziehung zu Shakespeare, dessen *Hamlet* Benjamin als paradigmatisches Trauerspiel begreift, weil in dem Stück die theatrale Selbstreflexion der Melancholie zur Darstellung komme. Obwohl Grabbe sich später bekanntlich von Shakespeare bzw. der »Shakspero-Manie« in Deutschland distanziert hat, gesteht er im Vorwort seines polemischen Essays »Über die Shakspero-Manie«, dass sein *Gothland*-Stück »einige Spuren davon trägt« und sowohl sein »Geist als auch seine formelle Behandlung im Ganzen [freilich] mehr eigenthümlich als Shaksperisch

nostizierte »Insuffizienz des deutschen Trauerspiels«¹⁶ aber zugleich als einen – von Benjamin – hervorgehobenen ›modernen‹ Zug: »However, it is precisely in its inability to transcend the ›banal resources of the theater‹, which remain caught in the folds of a succession that never succeeds in getting its act together, that the German Baroque Trauerspiel becomes for Benjamin a paradigm of the distinctively modern medi-ality of theater.«¹⁷ Benjamins Allegorie-Begriff, so betont Weber noch, lässt sich kaum trennen von dieser theatralischen Medialität, da der Allegorie wesentlich eine dramaturgische Funktion zukommt: die einer die Melancholie inszenierenden Figur und Darstellungsform, durch welche die entleerte Welt »maskenhaft neubelebt« wird.¹⁸ Die Allegorie bezeichnet (und vollzieht) die für Benjamin wesentliche Bindung des melancholischen Gefühls an einem »apriorischen Gegenstand«; unter dem allegorischen Blick des Melancholikers *tut* sich eine Welt als Schau-platz oder Theater *auf*.

Dass die Allegorie schließlich »leer ausgeht«,¹⁹ da sie nur chiffrierender Aufschub von »Vergängnis«²⁰ ist, scheint in Grabbes ›spätem‹ Trauerspiel, wie noch ausführlicher darzulegen ist, sehr früh zum strukturellen Prinzip zu werden. Die expliziten allegorischen Auslegungen und Lektüren von Situationen und Naturereignissen, die von den Figuren zur Legitimation ihres Handelns herangezogen werden, werden nicht selten von diesen selber sofort ironisch gebrochen, ohne jedoch deren Folgen auf der Ebene der Handlung rückgängig zu machen oder zu problematisieren. Das »Schicksal«, von dem häufig die Rede

sind«. Christian Dietrich Grabbe: »Über die Shakesparo-Manie«, in: ders.: *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 4, S. 29–55, hier S. 29.

¹⁶ Benjamin: *Ursprung* (Anm. 8), S. 409.

¹⁷ Samuel Weber: »The Incontinent Plot (Hamlet)«, in: Eva Horn / Bettine Menke / Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München: Fink 2006, S. 233–252, hier S. 244. Dort auch Bettine Menke: »Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barca's *El mayor monstruo, los celos* nach Walter Benjamin«, S. 253–280.

¹⁸ »Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt *maskenhaft* neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben. Jedes Gefühl ist gebunden an einen apriorischen Gegenstand, und dessen Darstellung ist seine Phänomenologie. Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen. Denn die Gefühle, wie vage immer sie der Selbstwahrnehmung scheinen mögen, erwidern als motorisches Gebaren einem gegenständlichen Aufbau der Welt. Wenn für das Trauerspiel im Herzen der Trauer die Gesetze, entfaltet teils, teils unentfaltet, sich finden, so ist es weder der Gefühlszustand des Dichters noch des Publikums, dem ihre Darstellung sich widmet, vielmehr ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstands gebundenes.« Benjamin: *Ursprung* (Anm. 8), S. 318 ff.

¹⁹ Ebd., S. 406.

²⁰ Walter Benjamin: »Theologisch-Politisches Fragment«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 8), Bd. II, S. 204.

ist, fungiert somit als (vergeblich) bindender und stabile Bedeutungen zugleich zerlegender Signifikant, der als eine Art Lückenbüßer der Kontingenzen der Geschehnisse – »Hin ist hin! / Geschehen ist geschehen« – eine »Fügung« unterlegt,²¹ die bald als »Kinderglaube aus der Zeit der Griechen« entkräftet, dann aber sofort wieder als »allmächtige Bosheit [...], die / Den Weltkreis lenkt und ihn zerstört« allegorisiert und mit einer metaphysischen Intention identifiziert wird.²² Die angeblich »kognitive« Einsicht in die allegorische Verfasstheit des Blicks auf die Ereignisse der Welt verhindert nicht, dass dieser Blick die Welt zum Schauplatz einer Dramaturgie macht, der rücksichtslos gefolgt werden muss. Das prägnante Bild eines bis auf die Leinwand abgekratzten und sogar durchlöchernten Gemäldes macht deutlich, in welchem Maße Tieck in Grabbes »unpoetischem Materialismus« eine für ihn unerträgliche und unfassbare Radikalisierung der ironischen Brechung oder Relativierung spürt, die, statt sie transzendieren zu wollen, hart gegen die Materialität des Medialen prallt. Dieses Mediale des Spiels lässt ein kaum noch vermitteltes unvorstellbar Reales durchschimmern, vor dem auch die melancholische Empfindlichkeit und deren allegorisches Dissimulationsverfahren – maskenhafte Neubelebung²³ – letztlich versagen müssen. Verschleiert wird dies nur in geringem Maße durch die obskure Phantastik des Plots, der auf keinerlei historische Vorlage zurückgeht und kaum Anknüpfungspunkte an reale kulturhistorische Daten aufweist.²⁴ Allenfalls basiert er auf einer synkretistischen *bricolage* aus heidnisch-mythologischen und christlich-theologischen, aber auch durchaus modernen nihilistischen Motiven, die damit auch nicht auf einen kontinuierlichen Säkularisationsprozess verweisen und als paradoxes Konglomerat von augenscheinlich spezifischer Geschichtlichkeit (und kultureller Identität bzw. Alterität) auf der einen und genuin

²¹ Grabbe: *Gothland* (Anm.14), S. 79.

²² Ebd., S. 82.

²³ Siehe Anm. 18.

²⁴ Grabbes *Gothland*-Drama entfaltet die Geschichte eines fiktiven Herzogs Theodor von Gothland, der nach dem als Brudermord inszenierten Tod seines geliebten Bruders Manfred zu einem rücksichtslosen Rächer und Mörder wird. Auslöser der Katastrophe ist der Afrikaner Berdoa, der auf Grund der erlittenen Erniedrigung und Versklavung durch die Europäer auf Rache sinnt und als Anführer der Finnen auftritt. Als Theodor von Gothlands Bruder Manfred an einem Schlaganfall stirbt, redet Berdoa ihm ein, dass der dritte Bruder, seinerseits Kanzler am schwedischen Hof, diesen ermordet hat. Gothland lässt sich von Berdoas List verführen und tötet den verdächtigen Bruder. Auch als sich längst herausgestellt hat, dass Manfred nicht ermordet worden ist, setzt Gothland seine Rache fort. Er verrät die Schweden und wird der Anführer der finnischen Armee, verstößt seine Frau und seinen alten Vater und liefert den eigenen Sohn der Rache Berdoas aus. Am Ende sterben beide Protagonisten, übrig bleibt allein der alte Gothland, der den Untergang des Gothland-Geschlechts nur noch betrauern kann.

theologisch wie theatralisch entkontextualisierter Raum-Zeitlichkeit auf der anderen Seite erscheinen. Dabei werden sowohl Zeit als auch Raum innerhalb dieses theatralischen Rahmens auf verschiedenen Ebenen, etwa durch Grenzüberschreitungen und Lagerwechsel der Hauptfiguren und deren kaum nachvollziehbare Wandlungsfähigkeit und Ubiquität fortwährend entstellt und verschoben.

Gothland selber reflektiert über eine Zeitlichkeit und Vergänglichkeit ohne Perspektive, die einer totalen und psychologisch kaum begründbaren Pervertierung sämtlicher von ihm (als dem »Größten der Europäer«²⁵) verkörperter abendländischer Werte entspricht und Tiecks Vorwurf eines zu drastischen, ja eines sich letztlich sogar selbst aufhebenden Zynismus begründen mag. Wie der Betrachter von Friedrichs Seelandschaft in Kleists Essay bleibt Tieck zurück, »als ob [ihm] die Augenlider weggeschnitten wären«.²⁶ Denn auch in Grabbes Stück tut sich ein schwindelerregender Abgrund auf, für den es keinen sicheren der Reflexion zugänglichen Rahmen gibt, weder den einer selbstbewussten Überlegenheit noch den eines transzendenten Erhabenen. Die Tiefe des Abgrunds ist auch die Un-Tiefe einer Exteriorität, die der noch einigermaßen vorstellbaren Insignifikanz und Leere einer sich selbst und ihrem natürlichen Vergehen (»Vergängnis«) überlassenen, transzendenzlosen und todverfallenen Immanenz ein unheimliches Reales entgegengesetzt. Einem solchen versucht Tieck noch eine auf der romantischen Ästhetik basierende Auffassung kontrollierter ironischer Selbstreflexion entgegenzuhalten, die den übertriebenen Zynismus Grabbes und vor allem dessen ostentative, maßlose Dramaturgie grenzenloser (Selbst-)Vernichtung als bedingten, zu verwerfenden Rest zu betrachten versucht, um eine hinter dem Vorhang des Werkes aufleuchtende und prinzipiell unzerstörbare Wahrheit des Seins zu sichern. Dabei inszeniert Grabbes *Gothland*-Stück gerade die Absage an diese Wahrheit; eine Absage, der das Stück eher parodistisch und selbstparodistisch als emphatisch trauernd gerecht zu werden versucht.

Das »Gräßliche« ist nur die Spitze oder das auffälligste Symptom einer Monstrosität, die sich weder in den moralischen Perversionen der Figuren und den bis an die Grenze des Skurrilen sich reihenden Gewalt-, Verfolgungs- und Marterszenen noch in den labyrinthischen, episodischen Szenenfolgen und der verwirrenden Ubiquität der Schauplätze erschöpft, mit denen das ›Loch im Gemälde‹ einerseits immer

²⁵ Allerdings wird er von seinem Feind Berdoa, der von Gothland als »Neger« angeredet wird, mit diesem Titel versehen. Grabbe: *Gothland* (Anm. 14), S. 20.

²⁶ Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, München: dtv 2001, Bd. 2, S. 327.

wieder aufgerissen, mit denen es andererseits aber auch verschoben und ›ausgefüllt‹ wird. ›Monströs‹ dürfte die präzise Bezeichnung sein für die Unverhältnismäßigkeit zwischen, auf der einen Seite, der noch einigermaßen dramatischen, wahrnehmbaren Ebene des Schauspiels, auf der mit spektakulärem und eklektischem Übermaß geredet, reflektiert, zitiert und gehandelt wird, und, auf der anderen Seite, der unvorstellbaren Folie dieses exzessiven Gebarens. Diese lässt alle Figuren als Zerrfiguren und alle Handlungsabläufe als anamorphotische Trugbilder erscheinen; die menschlichen Attribute der Protagonisten (moralischer, psychologischer oder sonstiger Natur) werden kaum entwickelt ohne die vielleicht nicht einmal unfreiwilligen Begleiterscheinungen veritabler Comic Strip-Figuren zu evozieren, die aus der zweidimensionalen Untiefe plötzlich auftauchen, um sich gegebenenfalls lustig zu zerschmettern, zu verschwinden und wieder aufzutauchen, wie aus dem »Nichts«, das, wenn »der Himmel auseinander springt«, »herein durch seine offenen Fugen dringt.«²⁷

II.

Damit dürfte die ambivalente allegorische Grenz-Natur der Figuren benannt sein, die im Text selber direkt wie indirekt anhand von Motiven des Geisterhaften, des Tierischen und der anorganischen Natur konstruiert wird. Von Anfang an ist der Schauplatz von einer Ambivalenz gezeichnet, die nicht nur durch die von dem Sturm und dem Angriff der Finnen bedrohte schwedische Küstengrenze und die »hoch zwischen Meer und Himmel wanken[den] Masten«²⁸ der feindlichen finnischen Flotte symbolisiert, sondern vor allem von der zwielichtigen Figur des feindlichen Heerführers Berdoa verkörpert wird. Verkörpert freilich in einem theatralischen Sinne, da er zunächst nur als bedrohliche Stimme erklingt (»Ist das nicht der Ruf des blutbefleckten Negers?«²⁹), erst dann, tödlich verletzt, die Bühne betritt und sich auf wundersame Weise erholt bzw. den Tod aufschiebt, um sich das lange Stück hindurch bis zu seinem definitiven, auch dort noch in die Länge gezogenen Todeskampf als erfolgreicher und rücksichtsloser Spielleiter einer trügerischen und katastrophalen Intrige aufzuführen. Für »genesen« erklärt er sich selbst in seinem ersten Auftritt. Dabei lässt er seine wundersame »Genesung«

²⁷ Grabbe: *Gothland* (Anm. 14), S. 133.

²⁸ Ebd., S. 11.

²⁹ Ebd.

sich prognostisch auf »Verwesung«³⁰ reimen, um das Spektrale seiner (Bühnen-)Präsenz zu betonen. Berdoas Auftritt wirft ein ambivalentes Licht auf das ganze Stück und verwandelt auch den anderen Hauptspieler Gothland allmählich in einen den Tod noch gerade überlebenden Geist (»Auch ich bin Geist!«³¹). Gothland wird zu einem Gespenst, dem überall Gespenster erscheinen und unter dessen Blick die ganze Welt zu einem phantasmagorischen, lebendig-toten und von Pest und Verwesung angesteckten Schauplatz wird, einem Schauplatz der quasi-kosmischen Verschwörung, die eine mörderische Intrige anstoßen wird: »Ei! Mordet jene schwärende, gift- / Geschwoll'ne, aufgebroch'ne, eiternde / Pestbeule, die ihr Sonne nennt, und als / Das Ebenbild der Gottheit ehrt, nicht auch?«³²

Erschüttert durch die Nachricht des unerwarteten Todes seines älteren Bruders – er soll in den Armen des jüngeren (des Kanzlers) einem Schlaganfall erlegen sein –, fällt Gothland auf die fast gleichzeitig lancierte Verschwörungstheorie Berdoas herein. Dieser behauptet, der jüngere Bruder habe den älteren ermordet. Die von Berdoa hinterrücks verstümmelte Leiche, deren Tot-Sein dadurch entstellt bzw. verstellt und zum emblematischen Auslöser einer dem Schicksal zugeschriebenen Intrige wird, und eine falsche Zeugenaussage reichen aus, um eine katastrophale Entwicklung von Ereignissen in Gang zu setzen, die Gothland direkt oder indirekt zum Mörder seines Bruders, seiner Frau, seines Schwiegervaters, seines Sohns und tausender Soldaten macht, die ihn zum rechtlosen *homo sacer* sowie zum brutalen amoralischen und blasphemischen Tyrannen degradiert. Die Selbstausslöschung des Gothland-Geschlechts ist das Ergebnis. Die exzessive Gewaltausübung geht jedoch nicht mit der Konstitution oder Entfaltung eines genialen kulturstiftenden Gewaltmenschen einher, wie sie die Sturm und Drang-Dramatik kennen mag. Durchaus gebrochen ist die Gestalt Gothlands, der sich selbst nicht nur als Geist unter den Geistererscheinungen wahrnimmt, sondern sich nach seiner feierlichen Verbannung nach dem Kreatürlichen des Tierischen und Anorganischen zurücksehnt, nach der Welt des beeisten Nordpols etwa, »wo nichts mehr grünert, nichts mehr lebt, wo Meer und Menschenherzen, welche sonst sich stets bewegen, aufgehört zu schlagen.«³³ »Ich bin ein Haufen von zusammen- / Ge-

³⁰ Ebd., S. 18.

³¹ Ebd., S. 127.

³² Ebd., S. 85.

³³ Ebd., S. 55.

sperren Tigern, die einander / Auffressen! – – / – O, wie glücklich ist ein Vieh! / [...] O wäre ich ein Vieh!«³⁴

Der Regressionswunsch, mit dem er den Schmerz des gespaltenen Bewusstseins und des Gewissens zu lindern versucht, kontrastiert freilich mit der Entscheidungslust, mit der er, der sich mit Gewalt und List zum König der feindlichen Finnen hat krönen lassen, das »Recht des Völkermordes«³⁵ exekutiert, und mit der er die Willkür genießt, ein idyllisches Privatleben zu vertilgen – die Anspielung auf Philemon und Baucis in Goethes *Faust* ist nicht zu überlesen –, dessen einfaches Glück ihn eifersüchtig macht. Diese Szene tyrannischer Willkür endet mit einer Klage und einer Bitte, das eigene »nackte Leben« behalten zu dürfen:

Ihr göttlichen Gewalten, gebt mir, wenn
Ihr seid, ein langes Leben auf der Erde;
Es ist so wenig – ein unseliges
Bewußtsein seiner Nichtigkeit,
Ein Kriechen aus dem Schlamme, eine Kette
Von Qualen – und dennoch ist's
Mein Alles – Gönnt es mir!
Ich hab' ja keine Ewigkeit, kein Glück
Und keine Hoffnung mehr, – peinigt mich, aber
Laßt mir das Einzige, was mir blieb, laßt mir
Das arme, nackte Leben! laßt es mir!³⁶

Die Bitte, in die endliche, aussichtslose und nicht zu erlösende Immanenz entlassen zu werden und möglichst lange im kreatürlichen Dasein verharren zu dürfen, auch wenn Hoffnung und einfaches Glück im Diesseitigen ihm versagt zu sein scheinen, entspricht letztlich dem doppelten Status des Tyrannen in Benjamins Trauerspielbuch. Benjamin gilt der Tyrann bekanntlich als Herr der Kreaturen, der gerade sein Recht, sterben zu machen, an der Auslöschung bukolischer Existenz erprobt, der aber nichtsdestotrotz »Kreatur unter den Kreaturen«³⁷ bleibt. Was er begehrt, ist eine paradoxal verlängerte, quasi auf Dauer gestellte Endlichkeit und Sterblichkeit, also das, was er von Anfang an auch zu negieren versucht und weiterhin negiert, indem er das endlich-sterbliche Leben außerhalb seiner Selbst rücksichtslos ausmerzen will. Am Ursprung der Intrige steht die zwar schmerzliche, aber auch banale und traumatische Erfahrung einer durchaus natürlichen, wenn auch unerwarteten Sterblichkeit, die aber deshalb als solche von Gothland nicht akzeptiert werden kann, weil sie, wie Berdoa Gothland ganz am

³⁴ Ebd., S. 131.

³⁵ Ebd., S. 108.

³⁶ Ebd., S. 121.

³⁷ Benjamin: *Ursprung* (Anm. 8), S. 264.

Ende des Stückes deutlich zu machen versucht, den geliebten Bruder treffen sollte. Für Gothland ist der Tod des Bruders von Anfang an ein »Banditenstreich des Todes«, auch »der Himmel mordet«, Gott aber, da er unser Herz erschaffen habe, habe »auch das Recht es zu zerreißen.«³⁸ Die Kriminalisierung und die gleichzeitige transzendente Legitimation des schmerzlichen Zufalls, durch welche die Kontingenz eines Schlaganfalls sofort einer theologischen und juristischen Logik unterworfen wird, verraten eine melancholische Veranlagung, die sich noch verstärkt, als Gothlands Versuche fehlschlagen, an die politische Instanz der gesetzlichen Ordnung und an »die ewigen Gesetze, auf die die Welt gegründet ist«,³⁹ zu appellieren. Dies erklärt auch Gothlands Empfänglichkeit für die von dem absoluten Außenseiter und Feind Berdoa erfundene Familienintrige ebenso wie die Lust am Prinzip von Rache und Vergeltung, die schließlich in die Selbstvernichtung der eigenen Familie einmünden wird. Unerklärlich bleibt allenfalls der Starrsinn, mit dem Gothland sich weigert, die Intrige zu durchschauen und dem Wort des Feindes eher Glauben zu schenken als dem des Bruders.

Nicht nur die Gespaltenheit der Gothland-Figur im Bereich des Kreatürlichen, auch die Differenz zwischen ihrem an sich schon gespaltenem Benehmen und der Reflexivität, mit der sie dieses Benehmen und ihre Lage kritisch zu deuten versucht, intensiviert den melancholischen und allegorischen Blick, der in Grabbes Theaterstück inszeniert wird. Die Kriminalisierung bzw. Dämonisierung der göttlichen Schöpfung wird im Laufe des Stückes mehr und mehr in die Immanenz selbst verlagert. Weniger eine göttliche Instanz als das ›Leben‹ selbst – verstanden allein noch als Zeit, die vergeht – wird nunmehr zum Urgrund und Ursprung von Gothlands rücksichtsloser, amoralischer Rachsucht, indem er die Logik eines Vergehens der Zeit als »Morden« (um-)deutet: »Vom Morden lebt ja alles Leben.«⁴⁰ Die Ereignisse werden nachträglich mythischen, narrativen Mustern und Auslegungsmodellen eingeschrieben, die zwar vom Stück selbst als allegorische Lektüren und als ›Märchen‹ vorgeführt werden, die aber doch dem Handeln der Figuren zugrunde liegen, damit sich Gothland, unter wiederholtem Rekurs auf das »Schicksal«, ihrer Logik unterwerfen kann. Dass etwa die »Unsterblichkeit« als »eine alte Sage«⁴¹ bezeichnet wird, verhindert nicht, dass Gothland sie durch eine andere Form von ›Ewigkeit‹ ersetzt, eine, die er als ein nicht endendes Verderben begreift, als die sadomasochistische Phantasie einer

³⁸ Grabbe: *Gothland* (Anm. 14), S. 25.

³⁹ Ebd., S. 62.

⁴⁰ Ebd., S. 85.

⁴¹ Ebd., S. 124–125.

Höllensqual, die nicht aufhört, das Leben in ein kontinuierliches Sterben wie Nicht-Sterben-Können zu verwandeln:

Weil es verderben soll,
Ist das Erschaffene erschaffen!
Deshalb ist unsers Leibes kleinster Nerv so
Empfänglich für den ungeheu'rstn Schmerz,
Deshalb sind unsere Glieder so gebrechlich,
Deshalb sind wir so fasnack geboren!
Daß die Verführung sicher uns
Beliste, wurden wir
Mit Dummheit reichlich ausgestattet, und
U n s t e r b l i c h sind wir für – die H ö l l e n s t r a f e n !⁴²

Zwar weiß Gothland, dass »[d]ie *Zeit* erschafft, vollendet und zerstört / Die Welt und Alles, was darin ist«, und zwar ohne göttliche Lenkung (»Doch einen Gott, der höher als die *Zeit* / Steht glaub' ich nicht«),⁴³ aber gerade diese Erfahrung von »Vergängnis« ist ihm unerträglich und muss allegorisch ›stilisiert‹ werden.

III.

Als zentrales (meta-)allegorisches Moment, in dem diese unerträgliche Erfahrung von Vergängnis (de-)figuriert und als Einsatz einer allegorischen Handlungsstruktur zur Darstellung gebracht wird, kann die Stelle gelesen werden, an der Gothland nach der Nachricht des angeblichen Brudermordes einen Kometen erblickt:

Sieh, drüben über Northals Bergen steht
Blutäugig-funkelnd, flammenhaarumweht
gleich dem Medusenhaupt e in Komet!⁴⁴

Als Gothland seinen Burgvogt nach der Bedeutung fragt (»Sie hat *Bedeutung!* weißt du ihre Meinung«⁴⁵) und der Vogt auf die Prophezeiung eines Unheils hinweist, wird er spöttisch zurückgewiesen: »Du fürchtest Dich vor Kindermärchen, Graukopf!«⁴⁶ Was Gothland mit dem Begriff der ›Bedeutung‹ anspricht, dürfte sehr wohl die allegorische Interpretation des Naturzeichens tangieren, d. h. die Beschriftung der Natur, die diese zu einer (allegorischen) *Naturgeschichte* umformt. Gothland wird das Kometenmotiv in späteren Berichten selber wieder aufgreifen, so

⁴² Ebd., S. 83.

⁴³ Ebd., S. 129.

⁴⁴ Ebd., S. 34.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

dass es sich sukzessive zu einem Leitmotiv des gesamten Stücks entwickelt. So sei er, wie er dem König berichtet, den vorigen Abend »bei Kometenschein nach Northal« geritten, »Um selber Manfreds Leichnam anzuschauen.«⁴⁷ Entscheidender aber ist die allegorische Konjunktion des Kometenmotivs mit dem Motiv des *Medusenhauptes*. Wo der Komet als geschichtsphilosophischer und prognostischer Topos gelten kann, als Zeichen eines ›bedeutenden‹, bevorstehenden, nicht selten ominösen und katastrophalen Geschehens, das dem Lauf der Ereignisse einen besonderen Sinn zuschreibt und eine Wendung (*katastrophè*) ankündigt, kommt im Medusenbild etwas Entscheidendes hinzu. Das Bild der Medusa, der einzigen *Sterblichen* der drei Gorgonen, gilt eben als paradoxe Repräsentation eines unvorstellbaren und unerträglichen Schreckens, als Bezeichnung und Darstellung eines gestaltlosen, unvorstellbaren Realen, das in der Medusa selbst folglich paradoxe Gestalt annimmt und somit deren duales Wesen zeigt. Als monströse Figur löst das Medusenbild beim Anschauen zugleich Schrecken und Faszination aus. Ihr Anblick verwandelt den Betrachter bekanntlich in Stein. In der mythologischen Erzählung kann Perseus Medusa überlisten, enthaupten und ihren Kopf Athena überreichen; dieser gelingt es ihrerseits, die tödliche Kraft des in diesem Haupt noch überlebenden unerträglichen Blicks in die Spiegelung ihres Schildes zu bannen. Medusa wird und *ist* somit auch immer schon ihr eigenes Abbild, sie selbst ist nicht-anschaulich, ohne Gesicht, gestaltlos. Hal Foster spricht von dieser »apotropiac transformation from gaze-weapon to reflection-shield« als einem »crux of the myth, and it points to a twinning-in-opposition of Athena and Medusa analogous to that of Apollo and Dionysos«.⁴⁸

Als abschreckende Inkarnation des (buchstäblich) Unanschaulichen ist die Medusa die Figuration und (Ab-)Spiegelung des »horrific real as radical other to the symbolic order«,⁴⁹ die die Rückkehr zum Formlosen und Nicht-Unterschiedenen, zu den Kräften des Jenseits in ihrer meist radikal fremden Form (die des Todes, der Nacht, des Nichts) bezeichnet und abwendet.⁵⁰ Die ›Erscheinung‹ Medusas als Bild, Trope, Vergleich usw. läßt in diesem Sinne laut Hans-Thies Lehmann »nicht etwa zu Erklärung, Untersuchung oder Deutung von Erschreckendem ein, sondern zur mimetischen Erfahrung des Erschreckens.«⁵¹ Medusa

⁴⁷ Ebd., S. 55.

⁴⁸ Hal Foster: »Medusa and the Real«, in: *RES: Anthropology and Aesthetics* 44 (2003), S. 181–190, hier S. 181.

⁴⁹ Ebd., S. 183.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2001, S. 257.

verbildlicht und entstellt zugleich eine Erfahrung, die sich nicht nur jeder Vorstellung oder Gestalt, sondern die sich auch jedem vorgegebenen, zu deutenden Sinn entzieht bzw. dessen schiere Existenz in Frage stellt. Foster sieht, unter Rekurs auf Jean-Paul Vernant, diese Erfahrung als eine indirekte Selbsterfahrung; die transformierte Kraft der Medusa, die im Bild apotropäisch vermittelt werde, sei letzten Endes eine, die dem eigenen Blick entspringe.⁵²

In der Erscheinung des Medusenhaupts vollzieht sich mit anderen Worten eine Art imaginäre Identifikation zwischen dem Medusenbild und Gothland, die auf einer (noch unbewussten) Wiedererkennung der eigenen Schattenseite beruht. Auf der einen Seite ähnelt Gothland der Medusa-Figur, indem auch er eine bedrohliche monströse Verwischung aller Kategorien verkörpert, die das Umkippen eines romantisch-idealistischen Menschenbildes ins Bestialische vorführt. Zugleich scheint Gothland selber ab der ersten Szene des dritten Aktes, in der er sich definitiv von humanistisch-idealistischen Diskursen abwendet, zum mimetischen Vermittler eines in der sozio-politischen Ordnung nicht-repräsentierbaren Realen zu werden, der die unerträgliche Einsicht in die brutale Kontingenz des Lebens sowohl reflektiert als auch rücksichtslos bekämpft. Als permanent drohende Schattenseite der Realität soll dieses Reale durch die Institutionalisierung einer sekundären politischen und rechtlichen Ordnung vermittelt und abgewendet werden. Die Mordhypothese indes erlaubt es Gothland, diese Ordnung durch eine teils selbst kreierte Ausnahmesituation auszulösen und in Frage zu stellen. Aber das Rechtsgefühl, das ihn zunächst wie einen Kohlhaas das Recht usurpieren lässt, entfesselt einen pathologischen und selbstdestruktiven Eigensinn. Er versucht also vergeblich, dem Realen, der Kontingenz, der Ordnung zu entfliehen.⁵³ Der Nihilismus und das blinde Destruktionsverlangen,

⁵² »Yet what precisely is transformed? What exactly is the power of Medusa? It seems absolutely other, but it also involves a ›crossing of gazes‹, and so this power must stem from us somehow. ›It is your gaze that is captured in the mask,‹ Vernant insists; ›what the mask of Gorgo lets you see, when you are bewitched by it, is yourself, yourself in the world beyond, the head clothed in night, the masked face of the invisible that, in the eye of Gorgo, is revealed as the truth about your own face.‹ In other words, we project the power of our gaze onto her gaze, as her gaze, where it becomes other – intense, confused, wild – and subjugates our gaze in turn.« Foster: »Medusa« (Anm. 48), S. 182. Foster zitiert aus: Jean-Pierre Vernant: *Mortals and Immortals*, hg. von Froma I. Zeitlin, Princeton: Princeton University Press 1991, S. 137.

⁵³ Spätestens hier sollte auf die Parallele(n) zu Kleists ebenfalls vielfach als »bizarr« empfundenem Erstlingswerk *Die Familie Schroffenstein* hingewiesen werden, wo die Selbstauslöschung eines Geschlechts durch den doppelten Kindsmord die nackte Kontingenz eines Unfalls überspielt. Wie es am Anfang des Stückes durch eine der Figuren auf den Punkt gebracht wird: »Nichts bedeutende, Gemeine, ganz Alltägliche, spitzföndig, wie zerstreute Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft, das uns mit gräßlichen Gestalten

die seine Handlungen bis zum eigenen Untergang steuern, sind dabei als Symptome eines wesentlichen, aber nicht repräsentierbaren Todestriebes zu verstehen, der sich in Spielen und Versuchsanordnungen dem Telos und der Kontingenz des eigenen wie des politischen Seins zu entziehen versucht, der deren aus diesem Grund um so nachhaltigeres Einbrechen aber nicht verhindern kann.

Was Gothlands allegorische Faszination für das Doppelbild des Kometen als Medusenhaupt ausgelöst hat, mag letzten Endes nichts als die Erfahrung der ›Zeit‹ als einer immanenten, von keiner Transzendenz mehr bestimmten und erlösbaren Vergänglichkeit sein (›Die Zeit erschafft, vollendet und zerstört die Welt und Alles, was darin ist.«⁵⁴), einer Vergänglichkeit die aber (noch) nicht als »Vergängnis« schlechthin begriffen und akzeptiert werden kann. Die sprichwörtliche Flüchtigkeit des Kometen wird zum bedeutenden Zeichen einer katastrophalen *narratio* oder (Un-)Heilsgeschichte umgeschrieben, die sich dem Umschlag ins Heil damit ebenso verschließt wie sie sich einer rein profanen Faktizität widersetzt. Für Gothland ist das unendlich endliche, weil vergehende Weiterleben ohne eschatologische Perspektive vergleichbar mit der ›schlechten‹ Unsterblichkeit ewiger Höllenqualen. Das auf Dauer gestellte Verderben wird somit zu einer Art sinnentleerten Bedeutung der Schöpfung (›Weil es verderben soll / Ist das Erschaffene erschaffen.«⁵⁵ »auch an die Hölle kann man sich gewöhnen«⁵⁶). Das kreatürliche Dasein bleibt, im Sinne Benjamins, einer negativen heilsgeschichtlichen Überformung verhaftet, die aber auf keinerlei Intensivierung oder – sei es negativistische oder soteriologische – Erhebung hin angelegt ist.

Die Konjunktion des Medusen- mit dem Kometenmotiv lässt also vermuten, dass das ominöse ›bevorstehende‹ Unheil nicht nur auf die unvorstellbaren Gräuelpersonen der kommenden Ereignisse vorausdeutet (die nicht zuletzt von dem verstümmelten Haupt des toten Bruders vergegenständlicht werden), sondern dass diese nur von einem wesentlicheren Un-Heil ablenken sollen, das eben im Fehlen eines jeden Heils oder Unheils, im Mangel einer erlösenden oder katastrophischen Eschatologie besteht. Was bleibt, ist eine theologisch leere Dramaturgie und eine spät- oder nachallegorische Hermeneutik, die sich beide in der Gothland-Figur verdichten, ohne dass sie selbst ihre Position innerhalb

schreckt.« Heinrich von Kleist: *Die Familie Schroffenstein*, in: ders.: *Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Siegfried Streller, Berlin/Weimar: Aufbau 1972, Bd. 1, S. 98–209, hier S. 118.

⁵⁴ Grabbe: *Gothland* (Anm. 14), S. 129.

⁵⁵ Ebd., S. 83.

⁵⁶ Ebd., 204.

dieser dramaturgischen und allegorischen Schauplätze vollends aufgeben könnte. Gothland bleibt auf diesen Schauplätzen präsent und steht zugleich doch auch im Abseits seines eigenen Spiels. Die theologische und allegorische Dramaturgie vermittelt zwischen einem leeren Himmel, einer verschlossenen Immanenz und einer ebenfalls entleerten Innerlichkeit, die jede Verantwortlichkeit für vergangenes Handeln zurückweist: Was geschehen ist, ist geschehen. Auch das eigene Sterben kann oder will Gothland nicht auf sich nehmen, und zwar aus Gleichgültigkeit, weil die Logik der Rache und der Vergeltung, von der die melancholische Motorik gesteuert wird, sich aufgelöst hat. Am Ende ereignet sich deshalb kein Ende, sondern eine bloße Ver-Endung, die Gothland weder verhindern noch selbst vollziehen will. *Das* Ende findet nicht statt, wohl aber *ein* Ende, um Benjamins Nuancierung »eine statt keine Eschatologie«⁵⁷ aufzugreifen. Was Gothland noch will, ist höchstens die Wiederaufnahme, die Wiederholung des Rachespiels, das Rückgängigmachen der Verluste; nicht um ihrer selbst Willen freilich, sondern wegen ihres ungewollten Vermögens, das Spiel der Rache, das Spektakel der Feindschaft und der Vergeltung mit ihren quasi-juristischen oder archi-legalen Konnotationen ad infinitum spielen zu dürfen, so als wäre damit der endlosen Verendung noch ein Sinn oder wenigstens eine (neue) Perspektive abzugewinnen:

Zwar ists läppisch und
 Vergeblich, wenn man das Verlorene
 Betrauert und ich bin der Narr nicht, der
 Es tut; vielmehr ist es – – ist es mir ziemlich
 Gleichgültig, daß ich Bruder, Weib und Kind
 Verloren habe, aber weil ich
 Sie an dir rächen will, so soll mir ihr
 Verlust höchst wichtig, über alles wichtig sein,
 Drum fodr ich dich noch einmal auf,
Ihn wild schüttelnd.
 Gib sie mir wieder! wieder! wieder! wieder!⁵⁸

⁵⁷ Zu Benjamins Differenzierung zwischen ›keiner‹ und ›einer‹ Eschatologie in einer früheren Fassung des Trauerspielbuchs siehe Samuel Weber: »Genealogy of Modernity. History, Myth, and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play«, in: ders.: *Benjamin's -abilities*, Cambridge, MA/London 2008, S. 338, Anm. 24: »Giorgio Agamben has recently called attention to the fact that in one of the manuscripts of his study, Benjamin writes not that the baroque has ›no eschatology‹ (*keine Eschatologie*) but that it has *an* eschatology (*eine Eschatologie*; GS 1.1, 246). However, if the *end* – *eschaton* – is no longer a *goal* or *gate* to *salvation*, the difference between the two statements is no longer one of simple opposition or negation. In other words, if the *eschaton* is an end as interruption, *eschatology* is no longer soteriology – a story of salvation (in German: *Heilsgeschichte*). Rather it has become an *Unheilsgeschichte*.«

⁵⁸ Ebd., S. 198.

Wie der Inbegriff einer Melancholie jenseits aller Melancholie klingt diese Verweigerung einer Trauer, die noch in der Aposiopese suspendiert und zurückgenommen wird. Der vergebliche Aufruf zur Wiederholung dient freilich keiner Zukunft, allenfalls wird deren Unmöglichkeit damit verschoben. Ähnliches gilt für die Klage des alten Gothland, dass »[d]ie Gothlands nicht mehr sind.«⁵⁹ In seiner Klage, deren Anlass die verweigerte feierliche und öffentliche Bestattung des Sohnes ist, überlebt noch das schwache Echo einer Melancholie, die in die eigene Suspension oder in eine überspannte Transzendenz umkippen könnte. Aber die Entscheidung des Königs, der dem nunmehr ausgestorbenen Geschlecht einerseits ein ewiges Leben in Liedern, in Schrift, voraussagt,⁶⁰ zugleich aber den Toten bei Nacht und Nebel wie einen Ehrlosen verscharren will, wie der Vater fürchtet, re-markiert die abgründige Negation, die der Allegorie innewohnt, und führt sie zu Ende. Der Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten, Bezeichnetem und Zeichen, dem die Allegorie ihre Dynamik verdankt, lässt sich nicht mehr überspannen; Bedeutung wird zu einem leeren Zeichenspiel, dessen vermeintlicher Effekt – ewiges Leben in ewigen Liedern – zum faden Gemeinplatz verblasst. The rest is silence, wie die letzte Regieanweisung besagt: »Alle blicken in stummer Rührung auf ihn hin.«⁶¹

Das Schweigen bedeutet aber keinen endgültigen erlösenden oder resignativen Schlusspunkt; es markiert lediglich die Unterbrechung jener Unterbrechung, die durch Gothland stattgefunden hat und die eine bestimmte historische Ordnung in einen zeitweiligen, extremen Ausnahmezustand verwandelte, obwohl dieser eigentlich schon durch die aus der Dunkelheit auftauchende Figur des fremden, schwarzen Berdoa und die von Anfang an herrschende Kriegssituation gegeben war. Keine der Figuren und Instanzen, die Macht ausüben und Entscheidungen zu treffen scheinen, weder Gothland noch Berdoa oder der König, ist letzten Endes diesem auf Dauer gestellten Ausnahmezustand gewachsen. Was sich in der doppelten Unterbrechung zeigt, ist jene paradoxe Genealogie der Modernität, die sich nach Samuel Weber im Trauerspiel zugleich ereignet, ihm entspringt, und auch gleichsam wieder zurückspringt und sich entzieht. In die Genealogie dieses Entspringens und Vergehens von Geschichtlichkeit, die sich eben nicht als eine lineare Geschichte, aber immerhin als eine Geschichte von Verschiebungen und Entstellungen lesen lässt, könnte wohl auch Grabbes versch(r)obenes, medusenhaftes

⁵⁹ Ebd., S. 208.

⁶⁰ »Das Haus der Gothlands ist unsterblich, / Und als das glorreichste im ganzen Norden / Wird es der Zeit zum Trotz in ew'gen Liedern / ewig leben!« Ebd., S. 207.

⁶¹ Grabbe: *Gothland* (Anm. 14), S. 208.

Frühwerk als Nachspiel des Trauerspiels eingeschrieben werden. Was völlig unverfügbar geworden zu sein scheint und was sich trotzdem ins dunkle Herz des *Gothland*-Schauspiels zurückzieht, ist die Erfahrung historischer Zeit; sie scheint nun endgültig »in den Schauplatz«, d. h. in den theatralischen Raum »hineingewandert« zu sein.⁶² Das dürfte die Erfahrung des jungen Grabbe am nicht mehr so jungen Anfang des 19. Jahrhunderts gewesen sein; als ob er die Vergeblichkeit der bevorstehenden revolutionären Versuche schon geahnt hätte und ihm nichts anderes übrig geblieben wäre als die Inszenierung eines leerlaufenden spätallegorischen Spiels mit den abgegriffenen und demontierten Materialien sämtlicher Zeitalter, die noch an eine geschichtsphilosophische *narratio* und eine entsprechende Ästhetik glauben mochten. Das Unvermögen, den (Ur-)Sprung oder das Ereignis der Zeit anders denn »aus linkischem Gesichtspunkt« zu erfassen, wie es bei dem von Benjamin sehr geschätzten Hölderlin zu lesen steht, mag der »Gehalt« dieses ›linkischen‹ Trauerspiels sein, jener Gehalt, den Benjamin im Trauerspielbuch definierte als »das geschichtliche Leben wie es jener Epoche sich darstellt.«⁶³

⁶² Benjamin: *Ursprung* (Anm. 8), S. 271.

⁶³ Ebd., S. 242.