
Frank Fischer

Stahlpanzer gegen Müllner gegen Vieweg

Eine Episode aus der Endphase des Schicksalsdramas¹

Der offiziellen Werkausgabe eines bekannten Autors einfach direkt eine Parodie mit beigeben, verfasst von einem literarischen Widersacher? Warum nicht, dachte sich der Braunschweiger Verleger Friedrich Vieweg. Der 1828 erschienene erste Teil der »ersten rechtmäßigen, vollständigen und vom Verfasser verbesserten Gesamt-Ausgabe« der Werke Adolph Müllners enthielt dessen berüchtigtes Schicksalsdrama *Der neun und zwanzigste Februar*.² Als Supplement war ihm – zu Müllners Entsetzen – die Parodie *Eumenides Duster* beigegeben, verfasst von einem gewissen Ludwig Stahlpanzer.

Das romantische Schicksalsdrama mit seiner Blütezeit zwischen 1810 und 1830 und einer überschaubaren Anzahl von Werken ist von der Forschung bereits gut ausgeleuchtet worden, auch der Beitrag Müllners zur Gattung.³ Die zahlreichen Gattungsparodien dagegen werden meist als kumulatives mediales Phänomen ohne großen ästhetischen Mehrwert abgetan, es sei denn, es handelt sich um Werke kanonisierter Autoren, etwa August von Platen's Stück *Die verhängnisvolle Gabel* (1826). Dabei verweist die Machart des *Eumenides Duster*, eine Mischung aus parodistischen und ernsthaften Anteilen, auch auf die verschiedenen literarischen Strategien der damals weit verbreiteten Schicksalsdramenparodien. Doch Auslöser der »Eumenides«-Episode war das direkte Aufeinandertreffen von Original und Parodie, eine verlegerische Platzierung, die gewissermaßen schon eine Historisierung

vornahm und im Rückblick, chronologisch genauer als bisher, den endgültigen Schlusspunkt der Gattung des Schicksalsdramas markiert.

»Attrappen des ›Schicksalsdramas«

Trotz einiger Vorläufertexte wie Ludwig Tieck's Trauerspiel *Karl von Berneck* (1795/96) und Friedrich Schillers *Braut von Messina* (1803) beginnt die eigentliche Geschichte des romantischen Schicksalsdramas in Deutschland mit Zacharias Werners *Der vierundzwanzigste Februar*, privat uraufgeführt am 13. Oktober 1809 bei Madame de Staël im schweizerischen Coppet⁴ und dann öffentlich am 24. Februar 1810 am Weimarer Hoftheater. Obwohl bis 1815 nicht offiziell gedruckt, war das Stück bald weithin bekannt. Entscheidend für die weitere literaturhistorische Entwicklung war die Inspiration, die Adolph Müllner durch Werners Stück erfuhr. Müllners Hausarzt hatte das kursierende Manuskript aufgetrieben, wie er in einer biografischen Schrift mitteilen lässt.⁵ Auf dieser Textgrundlage brachte Müllner das Stück am 24. Februar 1812 auf die Bühne des von ihm gegründeten Liebhabertheaters in Weißenfels und übernahm dabei selbst die Rolle des Kunz. Diese Inszenierung »entschied, ihm unbewußt, über die Entwicklung des tragischen Talent«, wie es in der schon erwähnten Biografie heißt.⁶

Müllner, der »wohl immer als der eigentliche deutsche Dichter von Schicksalstragödien gelten« wird,⁷ übernahm für sein eigenes Februardrama also das Schicksalsujet, baute es aus und serialisierte es ab 1812 in verschiedenen Stücken, gefolgt von Ernst von Houwald, der ab 1817 ebenfalls eine Reihe romantischer Schicksalsdramen veröffentlichte. Auch wenn die jüngere Forschung das Genre literaturhistorisch breiter kontextualisiert, sind mit Werner, Müllner und Houwald dessen drei »Hauptvertreter« benannt, zu denen sie der Germanist Jakob Minor bereits 1883 erklärt hatte.⁸ Dasselbe Trio taucht dann auch im entsprechenden Eintrag des Grimm'schen Wörterbuchs auf: »SCHICKSALSTRAGÖDIE, f. eine art der tragödie, die den menschen als unter einem unabwendbaren schicksal stehend behandelt, wie die dramen von Z. Werner, Houwald, Müllner.«⁹

Die Machart der deutschen Schicksalsdramen war bald attackiert worden. Den unbarmherzigen Verrissen durch die Literaturkritik, etwa durch Ludwig Tieck¹⁰ und Ludwig Börne,¹¹ folgte bald die Verachtung der Literaturgeschichtsschreibung, schon Anfang der 1840er-Jahre bei Georg Gottfried Gervinus.¹² Zielpunkt der Kritik sind all die nicht sonderlich motivierten Effekte, die typisch sind für das Genre. Im Vergleich zum »gewaltigen Götterschicksal« der griechischen Tragödie etwa setze das Schicksalsdrama auf nichts als »rohen Zufall, der von aussen her sinnlos in das Thun der Menschen eingreift«, wie Franz Hirsch in seiner *Geschichte der Deutschen Litteratur* in den 1880er-Jahren konstatiert.¹³ Und ein »Eingreifen« des Zufalls in die Tragödienhandlung [...] gilt [...] als unzulässig.¹⁴ Diese späteren Urteile ranneten jedoch bereits weit geöffnete Türen ein. Denn quasi unmittelbar mit dem Beginn der Blütezeit des Schicksalsdramas in

den 1810er-Jahren war das Genre schon anderweitig ins Visier genommen worden. Der »bis zur Austauschbarkeit ähnliche Aufbau und die Verwendung typischer Motive führten zu zahlreichen Parodien«,¹⁵ und diese brachten »die Absurditäten der Schicksalstragödien auf den Punkt [...], indem sie die zahlreichen stilistischen Mittel zur Darstellung des Schicksalhaften bis zum Überdruß steigerten!«.¹⁶

Diese oft derben Parodien begründeten nachgerade ein paralleles Genre: »Zwischen 1818 und etwa 1830 kommt kaum eine literarische Zeitschrift oder ein Taschenbuch ohne eine – meist anonyme – Parodie auf das Schicksalsdrama aus.«¹⁷ Noch Platen trug 1826 mit *Die verhängnißvolle Gabel* dazu bei, als das eigentliche Genre seinen Höhepunkt schon hinter sich hatte. Eine ziemlich frühe Parodie, *Der Schicksalsstrumpf* von Ignaz Franz Castelli und Alois Jeitteles, hatte bereits 1818 fast enzyklopädisch alle Merkmale der Schicksalstragödie geschickt vorgeführt, sowohl durch den Auftritt des personifizierten Schicksals – »bin recht froh, daß ich ein Schicksal bin«¹⁸ – als auch durch die überbordende Ausstellung des verhängnisvollen Gegenstands (was bei Platen die Gabel sein würde, war hier der Strumpf). Als weitere leicht parodierbare Eigenschaften des Originalgenres boten sich die sehr unchicksalhaften »tausenderlei Zufälligkeiten« an,¹⁹ als typische Protagonisten die Männer mit »roherem Handwerk« als Beruf,²⁰ die mitschuldigen Frauen, der aus der Ferne eintreffende Unbekannte (als eine Art Deus ex Machina) sowie der Typus des »etwas vorlauten« Knaben.²¹

Eine weitere Standardbeigabe des Schicksalsdramas ist das Wetter, bzw. genauer: das Unwetter. Die Wetterlastigkeit des Genres kann man gar nicht hoch genug ansetzen, wenn man Ricarda Huch folgt: »in den Schicksalstragödien ist das Wetter die Hauptsache und stimmt die

Menschen zu ihrem Thun und Lassen«. ²² Die symbolhaften Wetterphänomene des Schicksalsdramas sind freilich kaum anschließbar an die aktuell sehr produktiven Diskurse zu Literatur und Meteorologie. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Wetter und daran anknüpfende Entwicklungen technischer Lösungen zum Schutz vor Wettereinwirkungen waren seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zwar in vollem Gang; ²³ im Schicksalsdrama hat das Wetter allerdings keinen kausalen, sondern rein illustrativen Charakter. So beginnen seit Werners Stück »die Schicksalstragödien mit Vorliebe damit, daß bei sehr schlechtem Wetter in öder Gegend jemand ängstlich erwartet wird«. ²⁴ Eine dunkle Atmosphäre grundiert alle Stücke, »die Verwendung von [...] Wetter als Stimmungshintergrund« zählt zu den »Attrappen des »Schicksalsdramas«. ²⁵ Wetter wird im Normalfall nicht konsequent in Szene gesetzt: »Typisch ist in den meisten Fällen, daß das Unwetter stets nur bei Beginn des Dramas oder kurz vor der Katastrophe erwähnt wird. Sobald es aber seinem Zwecke genügt, nämlich den Zuschauer in eine beklommene Stimmung versetzt hat, scheint es der Dichter ganz zu vergessen«. ²⁶

Nur sehr selten wird das Wetter auch zum Aktanten, etwa bei Houwald. In seinem Zweiakter *Der Leuchthurm* (Uraufführung 1820, gedruckt 1821) lässt er am grellsten »die Effekte äußerer Art [...] walten, worin in dieser Hinsicht das Äußerste geleistet ist, dessen die Schicksalstragödie fähig war«. ²⁷ Das schicksalhafte Unwetter ist hier nicht nur Bote, sondern führt auch den Untergang des Schiffes und anschließend des Rettungsbootes herbei, auf dem die reuige Ehefrau Matilde nebst ihrem Sohn Walther zu ihrem Ehemann zurückkehren wollte: »Auf dem Kampfes-Wagen schwer/Rollen die Gewitter her«. ²⁸ Ihr Liebhaber Holm überlebt das Unglück und berichtet: »des

Schicksals finstre Macht/[...]/Jagte in der Schreckens-Nacht/Seinen Sturm auf uns heran./Und empört den Ocean«. ²⁹

In den Schicksalsdramenparodien nun spiegeln sich die Wettersituationen als untermalende Effekte. In einer Regieanweisung zwischen den beiden Akten des *Schicksalsstrumpfes* heißt es: »Donner und Blitz wahren ununterbrochen bis zu Anfang des künftigen Aufzuges fort«. ³⁰ In der *Verhängnißvollen Gabel* konstatiert Mopsus an einer Stelle im dritten Akt: »Wie es pfeift in der Luft, wie so plötzlich sich das gestirnte Gewölbe verfinstert!/Ein Gewitter ist nah, und im Wachsen der Sturm, und es häuft sich Gewölk an Gewölke;/[...]Was deutet mir das? Und wie leg' ich's aus?« ³¹ Dabei gab es durchaus auch Parodien, die eine andere Strategie verfolgten und das Ausmaß der Wettereffekte nicht einfach nur spiegelten. Die Parodie *Der erste Mai* von Johann Anton Friedrich Reil (gedruckt 1816) ist zum Beispiel ein Gute-Laune-Stück, das bei gutem Wetter spielt und den düster-schicksalhaften Tagen des 24. und 29. Februar den wunderbaren 1. Mai entgegensetzt: »Ey! Sehn wir alles heiter an./Wird uns das Schicksal unterthan«. ³² Am prominentesten ausgestellt werden Wettereffekte aber in einer bisher wenig erforschten Parodie, dem eingangs erwähnten *Eumenides Duster*. Doch bevor das Stück näher analysiert wird, soll kurz zusammengefasst werden, wie es überhaupt in Müllners »Gesammt-Ausgabe« gelangen konnte.

Abdruckaffäre um »Eumenides Duster«

Zunächst erschien das Stück mit dem Untertitel »Trauerspiel nach Adolph Müllner's Weise« im Jahr 1819 beim Leipziger Buchhändler Wilhelm Lauffer, wo es kaum beachtet wurde. ³³ Als Verfasser war

ein »Ludwig Stahlpanzer« angegeben, recht erkennbar ein Pseudonym. Die Veröffentlichung wäre auch für immer im Wust der Parodienproduktionen untergegangen, wenn nicht Adolph Müllner selbst die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt hätte. Auf der Suche nach einem Verleger für eine Gesamtausgabe seiner Dramendichtungen hatte er sich für Friedrich Vieweg in Braunschweig entschieden, mit dem ihn schon ein anderweitiger Kontrakt verband (er gab bei ihm seit 1826 das *Mitternachtblatt für gebildete Stände* heraus). Um den Vertrag zur Gesamtausgabe gab es jedoch rasch verschiedene Uneinigheiten, die teils gerichtliche Auseinandersetzungen zur Folge hatten. Müllner berichtet von diesen und anderen negativen Erfahrungen mit Verlegern in seiner letzten Schrift *Meine Lämmer und ihre Hirten*, die 1828 als Supplementband (Band 8) zur Vieweg'schen Ausgabe in einem anderen Verlag (im Niedmann'schen Verlags-Comtoir in Wolfenbüttel) erschien. Diese Abrechnung dürfte eines der interessantesten historischen Dokumente zu den finanziellen Hintergründen beruflicher Schriftstellerei darstellen, auch da Müllner als gelehrter Jurist ein Faible für die Feinheiten der Verlagsverträge hatte. Zudem gehörte es zu seiner »Bibliopolitik«,³⁴ seine dramatischen Dichtungen stets mit größtmöglicher Breitenwirkung auszustellen, sie besprechen (und auch verreißen) zu lassen, sie bei jeder noch so ungewohnten Gelegenheit zu zitieren und bei all dem mit Details nicht zu sparen.

In der Schrift von den »Lämmern und Hirten« thematisiert Müllner auch »Die Episode von Eumenides«.³⁵ Für das Vorwort zum ersten Teil der geplanten Ausgabe seiner gesammelten dramatischen Werke hatte er die Existenz »seiner artigen, nicht ohne Geist abgefähten Parodie« vermeldet: »Ich habe sie mit Vergnügen gelesen, und wenn es rechtlich erlaubt gewesen wäre, würde ich

sie dem nachstehenden Abdrucke meines Drama, welches häufig den Vorwurf einer zu heftigen Gemüths-Erschütterung hat erdulden müssen, mit dem Apothekerzettel beifügen: Als niederschlagendes Pulver zu gebrauchen.«³⁶ – Ein »niederschlagendes Pulver«, also ein Beruhigungsmittel, gegen die Schrecklichkeiten der Müllner'schen Erfindungen, die auf »ein beständiges Überbieten der stärksten Wirkungen, eine wahre Seelenfolter« abzielen.³⁷ Der Band erschien erst 1828, aber verfasst hatte Müllner das Vorwort schon 1826, und als er es Vieweg übersandte, hatte der eine eigenwillige verlegerische Idee.

Eumenides Duster war ja unter einem Pseudonym erschienen, und Müllner gab nun bekannt, um wen es sich bei Ludwig Stahlpanzer handelte, nämlich um Anton Richter, der sich ihm »vor mehreren Jahren als den Verfasser der Parodie genannt« hatte. Müllners Bemerkung im Vorwort war ihm selbst zufolge ganz klar als Scherz gemeint, »womit ich ihm [Richter] eine Art von Vergnügen zu machen gedachte«.³⁸ Die »gränzenlose [...] Witzsucht«,³⁹ die Müllner von einem seiner Biografen bescheinigt wird, hat sicher ihr Übriges dazu beigetragen. Er wollte allerdings nicht den Eindruck zu großer Nähe entstehen lassen, um sich nicht »mit dem geistreichen jungen Gelehrten [...] in eine öffentliche Verbindung [zu bringen], die unser lockeres Bekanntschafts-Verhältniß in den Augen des Publikums als ein sehr enges dargestellt hätte«.⁴⁰ Er stellt klar, dass sich Richter mit seiner Parodie als sein »literarischer Widersacher« positioniert hat.⁴¹ Ob aus einem Missverständnis heraus oder aus verlegerischem Kalkül, Vieweg hatte den Scherz wörtlich genommen, den Verfasser der Parodie kontaktiert und ein überarbeitetes Exemplar von ihm erhalten und setzen lassen, um es Müllners Februarstück beizufügen und damit »Ihrem

IMüllnersl Wunsche gemäß« drucken zu lassen.⁴² Müllner geht nicht davon aus, dass dies »lediglich durch Verstandes-Beschränktheit veranlaßt worden« ist,⁴³ sondern vermutet tatsächlich einen konkreten wirtschaftlichen Grund hinter der Aktion. Vieweg habe Richters Parodie seinem Stück nachgestellt, damit der erste Band der auf sieben Bände angelegten Werkausgabe nicht zu dünn ausfalle. Damit habe Vieweg auch ausdrücklich Müllners Untersagung zuwidergehandelt. Müllner meldet im »Nachtrag« von *Meine Lämmer und ihre Hirten* außerdem, dass Richter inzwischen in seinem 30. Lebensjahr verstorben sei. Er habe seinen poetischen Nachlass erhalten und plane dessen Veröffentlichung, in die auch der *Eumenides Duster* hineingehöre.⁴⁴ Aus den Briefen im Nachlass gehe außerdem hervor, dass Vieweg von Richter nur die Erlaubnis erhalten hatte, eine überarbeitete Version seines *Eumenides Duster* zu drucken, die noch dazu von Müllner absegnet worden sein musste. Davon sah dieser natürlich ab, die Rechte an der Überarbeitung fielen an ihn. Um »seinen Starrkopf durchzusetzen«,⁴⁵ habe Vieweg daraufhin einfach die *Eumenides*-Version von 1819 nachgedruckt.

*Leben eines
Schicksalsdramenparodisten*

Anton Richter wurde 1797 in Langendorf bei Weißenfels geboren, demselben Ort, in dem 1774 auch Adolph Müllner geboren worden war. Die beiden haben sich später auch kennengelernt, näher aber wahrscheinlich erst Anfang der 1820er-Jahre in Leipzig. Es gibt zu Richter weder einen Eintrag in der *Allgemeinen* noch in der *Neuen Deutschen Biographie*. Der einzige auffindbare biografische Abriss steht im *Neuen Nekrolog der Teutschen*. Den spär-

lichen sieben Zeilen zufolge hatte Richter »in Leipzig die Buchdruckerkunst erlernt, privatisirte späterhin daselbst und starb (bei einem Besuche) in Pegau am 17. Aug. 1827«. ⁴⁶ An die dortigen Angaben hält sich auch Goedeke, der als einziges namhaftes Werk Richters nur die Dramenparodie verzeichnet und ansonsten kursorisch seine Beitragstätigkeit für Zeitschriften erwähnt.⁴⁷

Richter war 1809 in die Landesschule Pforta eingetreten, von der er am 22. Dezember 1814 zusammen mit seinen beiden Mitschülern Heinrich Ranke (1798–1876) und Heinrich Wilhelm Sause (1796–1866) floh. Mit ihrer Flucht waren sie jedoch nur einem Rauswurf zuvorgekommen, der als Konsequenz eines schweren Ordnungsverstoßes auf sie gewartet hätte. Sie hatten sich Nachschlüssel besorgt, um eigenständig aus dem Schlafsaal gelangen und sich klandestin treffen zu können. So hatten sie auch »die Schule heimlich nachts verlassen, um beim Buchbinder in Naumburg einen Band mit Schillers Gedichten abzuholen«. ⁴⁸ Laut den Memoiren von Heinrich Ranke war Richter »ein trefflicher Zeichner« und »halber Künstler«. ⁴⁹ Und eigentlich hatten die Flüchtigen die Gelegenheit nutzen wollen, um sich auf den Weg nach Italien zu machen. Richter zumal »mochte hoffen, sich in Rom zum vollendeten Künstler ausbilden zu können«. ⁵⁰ Doch daraus wurde nichts. Sie wanderten nach Querfurt (etwa 40 Kilometer nördlich von Pforta gelegen) zu einer Verwandten Rankes, von wo aus sie nach Hause zu ihren Eltern geschickt wurden und nicht mehr nach Pforta zurückkehrten. ⁵¹ 1820 war es in Leipzig zu einer Wiederbegegnung zwischen Ranke und Richter gekommen. Letzterer habe »durch Fichte's ethische Schriften eine bedeutende Anregung erfahren. Sein Studium aber war das klassische Alterthum, besonders das griechische, und hierin war er soweit vor-

geschieden, daß er an einem Gymnasium Treffliches hätte leisten können. Aber es gefiel ihm, ganz unabhängig zu bleiben und der Wissenschaft zu leben. Er ist wohl den Anstrengungen und Entsagungen, die er sich zumuthete, erlegen.«⁵²

Weitere Lebensspuren sind kaum zu finden. Laut *Neuem Nekrolog* hatte sich Richter ja in Leipzig zum Buchdrucker ausbilden lassen, im Verlag von Bernhard Tauchnitz war er später als Philologe tätig und erstellte unter anderem 1825 eine dreibändige Ovid-Ausgabe, die 1828 posthum erschien. Wie oben bereits erwähnt, starb Richter beim Verwandtenbesuch in Pegau im Alter von 30 Jahren. Im Nachruf, den seine Familie in der *Leipziger Zeitung* platzieren ließ, heißt es, er sei »an einer unheilbaren Brustkrankheit, nach hinzugetretenem bössartigen Frieselfieber« verstorben.⁵³ Große Spuren hat er in der Literaturgeschichte nicht hinterlassen. Die Zeitschriftenbeiträge, die sich ihm zuordnen lassen, sind kaum der Rede wert. Im Deutschen Literaturarchiv Marbach finden sich ansonsten im Cotta-Archiv zwei Briefe mit der (erfolglosen) Bitte um den Abdruck einiger Miszellen im *Morgenblatt für gebildete Stände*.⁵⁴ Der *Eumenides Duster* scheint die einzige größere Einzelpublikation zu sein, die Richter als Autor verantwortete. Für diese benutzte er (erstmalig?) das Pseudonym Ludwig Stahlpanzer, das er auch für seine zur selben Zeit einsetzende publizistische Tätigkeit in den literarischen Zeitschriften verwendete.

Schicksalsschlag, verzweifelt gesucht

Schon qua Namensnennung im Untertitel – »Trauerspiel nach Adolph Müllner's Weise« – bezieht sich Richters Stück direkt auf Müllners Dramen, zum einen auf das Februarstück, aber auch auf des-

sen Vierakter *Die Schuld* (Uraufführung 1813, gedruckt 1816). Zu diesen Werken besteht auch formal-verstechnisch eine direkte Abhängigkeit. Während Zacharias Werner in seinem Februarstück noch auf gereimte Jamben gesetzt hatte, griff Müllner in seinem Februardrama auf einen gereimten vierhebigen Trochäus zurück, wie er ihn aus den zeitgenössischen Calderón-Übersetzungen kannte, hier vor allem aus August Wilhelm Schlegels zweibändiger Sammlung *Spanisches Theater* (1803 bzw. 1809).⁵⁵ Für die deutsche Bühne war dies eine verstechnische Innovation, die zur dunklen Stimmung in den Schicksalsdramen beitrug. Auf diese Form setzte auch Richter im *Eumenides Duster*.

Ein kaum zu übersehendes weiteres formales Charakteristikum der hier genannten sowie einer Vielzahl weiterer Schicksalsdramen ist deren Einaktigkeit. Das ist deshalb bemerkenswert, weil die Phänomenologie der Tragödie im 18. Jahrhundert eine praktische »Unmöglichkeit der Tragödie in einem Akt« nahelegt.⁵⁶ Die Grundsituation im Einakter – gattungstypisch meist Lustspiele und Possen – ist »heilbar«, im Schicksalsdrama allerdings »unheilbar, mit Mord, Fluch und Schicksalsschlag beladen«.⁵⁷ Die einaktigen Schicksalsdramen kennen keinen klassisch gegliederten Tragödienaufbau und beschränken sich auf Peripetie und Katastrophe.⁵⁸ Dies ist auch der Grund, warum unter den lange Zeit synonym verwendeten Begriffen Schicksalsdrama und Schicksalstragödie inzwischen ersterem der Vorzug gegeben wird.⁵⁹ Beim *Eumenides Duster* erfährt die Einaktigkeit einen interessanten Twist. Bevor das eigentliche Stück beginnt, das »Der Eliastag, in Einem Aufzuge« betitelt ist und sich daher wie die Februardramen quasi als autonomer Einakter ausweist, stellt *Eumenides Duster* die genretypische grausame Vorgeschichte in einem extra ausgewiesenen Vorspiel mit

eigener *dramatis personae* aus, »Ullo's Tod oder das Verbrechen«. Diese Verschachtelung hat den Effekt, dass Richter die Ereignisse der Vorgeschichte nicht parallel zur Handlung auswalzen muss wie Werner und Müllner, sondern sie als bekannt voraussetzen kann. Dadurch fällt auch sofort ins Auge, dass die Figurenkonstellation im Vergleich zu den parodierten Vorgängerstücken im *Eumenides Duster* komprimiert wurde. Wie Müllner mit Ludwig Horst, dem Bruder des Vaters, setzt Richter mit Ullos Vetter Thorwald auf einen Deus ex Machina. Er verzichtet allerdings auf die Vatersväter und Schwestern, die in den Vorgeschichten bei Werner und Müllner verunglückt waren, und projiziert deren Funktion auf eine einzige Dienerfigur, auf Ullo, der allerdings nur vermeintlich den Tod findet. Die verschachtelte Struktur hat aber noch einen anderen Grund. Denn im Vorspiel sehen wir dem Protagonisten Eumenides Duster, einem Dichter von Schicksalsdramen, bei der Arbeit zu. Eumenides sitzt in einem Gasthof an der Abfassung eines Stückes, für das ihm aber noch die richtigen Effekte fehlen:

Nein! noch sind der Schreckgestalten,
Noch der Gräuel nicht genug.
Gräßlicher muß sich's entfalten
Durch des Schicksals herben Spruch;
Toller müssen die Gewalten
Fesselloser Teufel schalten!⁶⁰

Er möchte sein Publikum so packen, dass es beim Fall des Vorhangs, nach dem unausweichlichen Selbstmord des Helden, in stürmischen Applaus ausbricht. Da ihm partout nichts einfallen will, ruft er seinen Diener Ullo herbei, der zur Inspiration des Dichters auf die herumliegenden Pauken schlagen soll. Dies verfehlt nicht seine Wirkung, gleichzeitig ergreift und besingt Eumenides eine Büste Shakespeares, auf dass

auch diese ihm Ideen einflöße. Als Ullo ihn unterbricht, schleudert Eumenides ihm wütend die Büste an den Kopf und bringt den Störenfried zu Fall. Im Glauben, seinen Diener aus Versehen umgebracht zu haben, flieht er die Szene. Ullo berappelt sich jedoch wieder und triumphiert verschmitzt: »Ist es fort, mein Dichterlein?«⁶¹ Er hat nun freie Bahn, sich der Wertsachen seines Herrn zu bemächtigen, woraufhin das Vorspiel endet. Das eigentliche Stück kann nun als Ergebnis der Bemühungen des dichtenden Eumenides angesehen werden, möglichst viel Unheil heraufzubeschwören. Die Parodie wird hier allzu deutlich, denn wir wissen ja schon, dass dieses Schicksal auf einem Missverständnis beruht. Doch bevor die Handlung weiter referiert werden soll, muss eine Besonderheit eingeordnet werden, die den *Eumenides Duster* zuletzt in den Fokus der Forschung gerückt hat und die uns zurück zur gattungstypischen Unwetterlastigkeit bringt.

Das Gewitterlexikon

Der *dramatis personae* zum eigentlichen Stück, dem »Eliastag«, folgt nämlich auffälligerweise folgende Anmerkung:

Die Deutlichkeit schien zu verlangen, daß das hie und da einfallende Gewitter näher bestimmt würde, welches so geschehen ist:

- 1) Ordinäres Gewitter.
- 2) Mittelblitz und Mitteldonner.
- 3) Hauptdonner und Hauptblitz.⁶²

Dieses fein gradierte Gewitterlexikon, eine sehr eigenartige Exponierung der Wettereffekte, korreliert nicht von ungefähr mit dem gewählten Schicksalstag. Den klirrenden Februardramen stellt Richter ein feuriges Julidrama gegenüber. Der Eliastag, Tag

des Propheten Elias, fällt auf den 20. Juli. Im Alten Testament (1. und 2. Buch der Könige) gebietet Elias über das Feuer und lässt es vom Himmel herabschicken. In der volkstümlichen Tradition der Ostslawen ist er als Gebieter über Donner, Blitz und Gewitter tradiert, der grausam strafen kann.⁶³ Durch den Bezug auf Elias bindet Richter seinen Schicksalstag nicht wie Werner an einen persönlichen Schicksalsschlag oder wie Müllner an eine kalendarische Anomalie, sondern an ein tradiertes religiöses Topos, das sich mit Wettereffekten parallelisieren lässt.

Auch Elias' Entrückung hatte mit Feuer zu tun. In der Lutherübersetzung: »da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen, l..l. Und Elia fuhr im Wetter gen Himmel« (2 Kön 2,11). Wilhelm Friedrich Hezels *Biblisches Real-Lexicon* (1783–1785) bemüht sich um die meteorologische Einordnung der alttestamentarischen Überlieferung: »An einen feurigen Wagen, wirklich mit Pferden bespannt, wird wohl hierbey kein Vernünftiger mehr denken.«⁶⁴ Als Wetterphänomene, die dieser Beschreibung zugrunde gelegen haben könnten, schlägt er vor: »1) Ein gewaltiger Sturmwind, l..l. 2) Häufige Blitze, l..l. 3) Vielleicht l..l. rollende Donner, welche dem Rollen eines Wagens ähnlich waren. l..l. Gewiß war es also ein Gewitter l..l. In diesem Wetter gieng Elias aus der Welt, und starb plötzlich.«⁶⁵ Dieser Übersetzungsversuch der Sprache des Alten Testaments in Meteorologie entspricht umgekehrt dem Gewitterlexikon Richters, das im Stück zur Anwendung kommt und die gesamte Parodie orchestriert.

Genreüblich beginnt der »Eliastag«-Teil des *Eumenides Duster* in der ersten Szene damit, dass Dusters Frau Manona auf die Rückkehr ihres Mannes wartet und dabei alle möglichen Unwettereffekte schildert, die sie Schlimmstes vermuten lassen. In der zweiten Szene kehrt der typisch vor-

laute Knabe Hold ins Haus zurück und berichtet jauchzend, wie er das um sich greifende Hochwasser genutzt habe, um sich auf improvisierten Flößen zu balgen. Am Ende der dritten Szene, kurz bevor Eumenides zurückkehrt, werden zum ersten Mal »Hauptblitz und Hauptdonner« aufgerufen.⁶⁶ Für den Rest des Stücks werden in der ersten Regieanweisung der vierten Szene durchgehend »Mittelblitz und Mitteldonner« angekündigt.⁶⁷ In derselben Szene folgen dann »Hauptblitz, Hauptdonner« direkt nach Holds Traum-erzählung, einer Todesahnung, die auch seine Mutter mit einschließt.⁶⁸ Danach werden wieder »Mitteldonner, Mittelblitz« angegeben,⁶⁹ und zwar nachdem Eumenides von seiner Begegnung mit einem prophezeienden »Zigeunerweib« vor 13 Jahren ebenfalls am Eliastag⁷⁰ sowie der Abfassung des Trauerspiels »im Jahre drauf« berichtet hat (mit den aus dem Vorspiel bekannten Folgen, von denen er allerdings nichts berichtet).⁷¹ Als nächstes schildert Eumenides die Ereignisse am Eliastag des vergangenen Jahres: Er habe sich gebrauten Kaffee nehmen wollen, als der Kachelofen zersprang und die Katze Feuer fing und verbrannte. Dies als ultimatives Zeichen bevorstehenden Untergangs nehmend, beschwört er seine Frau, ihn zu verlassen, damit nicht alle drei Familienmitglieder Opfer des bevorstehenden Schicksalsschlags würden. Manona mag nicht, und ein letztes Mal, immer noch in der vierten Szene, setzen »Hauptdonner, Hauptblitz« ein.⁷² Hinsichtlich der Frage nach der Funktion des Gewitterlexikons stellt Benjamin Herbst einen Bezug zur zeitgenössischen Theaterpraxis her, zu den verschiedenen Arten, auf der Bühne Blitze zu erzeugen. Er zitiert dabei ausführlich aus dem *Allgemeinen Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Thea-*

terfreunde (6 Bände, 1839–1842). Richter beschreibe den blitzenden Himmel als »ein so häufiges und vielfältiges Phänomen, dass eine Typisierung nötig wird«,⁷³ woraus er dann dramaturgischen Nutzen ziehe.

In der fünften Szene tritt ein Fremder auf, Ullos Vetter Thorwald, der allerdings von Eumenides für den Geist des von ihm vermeintlich ermordeten Dieners gehalten wird. Thorwald meldet, dass ein Junge draußen Opfer eines Blitzschlags geworden sei – es handelt sich um Hold. Das Unwetter wird also zum Aktanten und vollführt selbst mit Schicksal und dies mit weiterreichenden Folgen: Manona stirbt bei der Todesnachricht auf der Stelle und Eumenides ergreift eine Papierschere (die er als »Dolch« bezeichnet⁷⁴) – im Angesicht seiner Erfüllung als Held und Opfer seines eigenen Trauerspiels imaginiert er, wie man voller Bewunderung »*Düster's Werke*« herausgibt,⁷⁵ seine letzten Worte lauten: »Lobende Recensionen/Werden hinten angedruckt!«⁷⁶ Mit dieser *Mise en abyme* entfaltet das Stück formal-inhaltlich seine größte parodistische Wirkung.

Schlusspunkt eines Genres

Der tödliche Blitzschlag, der Holm trifft, ist als direkte Folge des waltenden Wetters untypisch für das Genre und dessen Parodien. Untypisch deshalb, weil im Schicksalsdrama zwischen Vorgeschichte und Handlung immer eine strukturelle Kontinuität besteht und zum Beispiel ein unheilvoll-tödlicher »Gegenstand [...] stets nur Ereignisse bewirken kann, die in gewisser Hinsicht analog zu denen sind, mit denen er bereits verknüpft ist.«⁷⁷ Im theologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts bedeutete der plötzliche Tod durch einen Blitzschlag, dass das ewige Leben in Gefahr steht.⁷⁸ Das Schicksalsdrama legt

keine theologische Auslegung von Unwettererscheinungen nahe, der zufolge »Gott den Menschen durch Naturphänomene Zeichen zur Umkehr gibt, die sich [...] auf das Heil seiner Seele richtet.«⁷⁹ Der Blitz hat als »Markenzeichen des Genres« noch in der Parodie normalerweise nur eine Effektfunktion,⁸⁰ über die der *Eumenides Düster* allerdings hinausgeht, indem der Blitz zum Aktanten wird und nicht mehr nur die Handlung illustriert.

Aber noch etwas Anderes übersteigt die Grenzen der Parodie. Die Literaturgeschichtsschreibung hatte bis vor kurzem nie Anlass, noch einmal genauer hinzusehen, weswegen etwa das Pauschalurteil des Literaturhistorikers Robert Pröhl dahingehend lautet, dass es sich beim *Eumenides Düster* um »eine breite und ziemlich witzlose Arbeit« handle.⁸¹ Und relativ gesehen stimmt das auch: Das Stück hat nicht den glucksenden Ton der derben Genreparodien. Es ist als Parodie unentschlossen, was durch den bemerkenswerten Schluss noch unterstrichen wird. Denn dem Freitod, für den sich Eumenides aus dichterischen Gründen am Ende der fünften Szene entscheidet, folgt noch eine sechste Szene, ein Monolog Thorwalds, der ähnlich vor vollendete Tatsachen gestellt wird wie Fortinbras in der letzten Szene des *Hamlet* und nur noch den maximal tödlichen Ausgang des Dramas konstatieren kann. Und Thorwald bindet die Parodie überraschenderweise ab, indem er eine explizite moralische Botschaft verbreitet:

Wahnst mit Schuld die Schuld zu büßen?
Reinzuwaschen Blut mit Blut?
Aus der ew'gen Nacht entsprießen
Soll des Tages heil'ge Glut?
Nicht durch Qual und Blutesbäche
Wird der Ewige versöhnt.
Aus der staubgebückten Schwäche
Reiß dich, Sünder, die ihn höhnt! –⁸²

Das »niederschlagende Pulver« ist also moralinsauer. *Eumenides Duster* wird so zu einer eigenartigen Mischung aus parodistischen und ernsthaften Anteilen, die ihr Ziel, das Genre des Schicksalsdramas, doppelt treffen will. Und dieses Stück, man muss es noch einmal betonen, hat der Verleger als direkte Beigabe zu Müllners gesammelten dramatischen Werken veröffentlicht. Diese publizistische Aktion setzt den endgültigen, zeitlich genau fixierbaren Schlusspunkt eines Genres.

Anmerkungen

- 1 Für Hinweise und Kritik danke ich Philipp Böttcher, Dilan Canan Çakir, Peer Trilecke und Joseph Wälzholz.
- 2 Adolph Müllner, *Der neun und zwanzigste Februar*, in: Müllner's Dramatische Werke. Erste rechtmäßige, vollständige und vom Verfasser verbesserte Gesamt-Ausgabe. Erster Theil, Braunschweig 1828, 1–72.
- 3 Vgl. zuletzt etwa Rosmarie Zeller, *Das Schicksalsdrama. Zacharias Werners »Der vierundzwanzigste Februar«, seine Imitationen und Variationen*, in: Anne Feler, Raymond Heitz, Gérard Laudin (Hg.), *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion*, Würzburg 2015, 125–142; Christian Klein, *Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als »Zeitphänomen« zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 44(2019)1, 220–239; Roger Bauer (Hg.), *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, Bern u.a. 1990; Herbert Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer Literarischen Reihe*, Tübingen 1974; Susanne Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*, München 2004; Franziska Rehlinghaus, *Die Semantik des Schicksals. Zur Relevanz des Unverfügbaren zwischen Aufklärung und Erstem Weltkrieg*, Göttingen–Bristol/CT 2015.
- 4 Vgl. Anke Detken, *Mme de Staël und Zacharias Werner. Formen der Geselligkeit in Coppet und Berlin und ihr Einfluß auf den Stellenwert eines deutschen Schriftstellers in Deutschland und Frankreich*, in: Roberto Simanowski u.a. (Hg.), *Europa - ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, Göttingen 1999, 232–250, hier 245ff.
- 5 Vgl. Carl Panse, *Amandus, Gottfried, Adolph Müllner, Dr. der Rechte und kön. preuß. Hofrath. Eine Biographie*, in: *Orpheus. Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, 4 (1825), 135–171, hier 156.
- 6 Ebd., 157.
- 7 Arthur Wegner, *Schicksal. Schuld und Wille*, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichten der deutschen Wissenschaft und Technik*, 41 (1967), 271–276, hier 272.
- 8 Vgl. Jakob Minor, *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt/Main 1883.
- 9 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, bearbeitet von Moritz Heyne, Leipzig 1893, Bd. 8, 2663; Kleinschreibung der Substantive wie im Original.
- 10 Vgl. die pauschale Aburteilung der Schicksalsdramen als »formlos«, »gräßlich« und »schülerhaft« in der Vorrede zum ersten Band der *Dramaturgischen Blätter* (Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das deutsche Theater und Berichten über die englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817. Erstes Bändchen*, Breslau 1826, XIX); vgl. außerdem seinen ausführlichen

- Verriss von Houwalds Zweiakter *Der Leuchthurm* im selben Band (Tieck, *Dramaturgische Blätter*, 144–172).
- 11 Vgl. exemplarisch seinen Verriss von Houwalds Einakter *Die Heimkehr* (Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften*, Hamburg 1829, Bd. 2, 37–46).
- 12 Vgl. Georg Gottfried Gervinus, *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Zweiter Theil. Von Göthes Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*, Leipzig 1842, 687.
- 13 Franz Hirsch, *Geschichte der Deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit*, Bd. 3: *Von Goethe bis zur Gegenwart*, Leipzig 1885, 535.
- 14 Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert*, 38.
- 15 Sebastian Wogenstein, *Schicksalsdrama*, in: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2003, Bd. 3, 375–377, hier 377.
- 16 Rehlinghaus, *Die Semantik des Schicksals*, 211.
- 17 Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, 2. Aufl., mit einem Nachtrag »Parodie«, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape, Berlin–New York 1992, Bd. 2, 385.
- 18 Ignaz Franz Castelli, Alois Jeitteles, | *Der Schicksalsstrumpf. Tragödie in zwei Akten von den Brüdern Fatalis*, Leipzig 1818, 40.
- 19 Jakob Minor, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Das Schicksalsdrama*, Berlin–Stuttgart [1884], I–VII, hier II.
- 20 Ebd., IV.
- 21 Ebd.
- 22 Ricarda Huch, *Die Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Leipzig 1902, 233.
- 23 Vgl. Michael Gamper, *Wetter machen. Meteorologie und das Wissen der Literatur*, in: *Dritte Natur. Technik - Kapital - Umwelt*, 1(2018)1, 135–143, hier 135f.
- 24 Huch, *Die Romantik*, 233.
- 25 Heinz Moenkemeyer, *Motivierung in Zacharias Werners Drama »Der Vierundzwanzigste Februar«*, in: *Monatshefte*, 50(1958)3, 105–118, hier 116.
- 26 Oskar Greulich, *Platens Litteratur-Komödien*, Bern 1901, 75; dort 72ff. auch eine kleine Phänomenologie von Unwetterschilderungen in Schicksalsdramen.
- 27 Minor (Hg.), *Das Schicksalsdrama*, 460.
- 28 Ernst von Houwald, *Der Leuchthurm. Die Heimkehr. Zwei Trauerspiele*, Leipzig 1821, 18.
- 29 Ebd., 86.
- 30 |Castelli, Jeitteles, | *Der Schicksalsstrumpf*, 80.
- 31 August von Platen, *Die verhängnißvolle Gabel. Ein Lustspiel in 5 Akten*, Stuttgart–Tübingen 1826, 46f.
- 32 Johann Anton Friedrich Reil, *Der erste May oder der reiche Poet. Ein Frühlingsgemälde nach wahren Vorfällen entworfen, in einem Aufzuge*, Wien 1816, 17.
- 33 Eines der seltenen Originalexemplare gehört zu den Aschebüchern der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar und wurde – oben und an den Seitenrändern leicht verkohlt – nach dem Brand der HAAB im Jahr 2004 digital rekonstruiert, zugänglich unter dem Permalink <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:32-1-10018715177> |letzter Zugriff 13.9.211.
- 34 |Friedrich Karl Julius| Schütz, *Müllner's Leben. Charakter und Geist. Mit einem Facsimile und dem Bildnisse Müllner's*, Meissen 1830, 170.
- 35 Adolph Müllner, *Meine Lämmer und ihre Hirten. Historisches Drama in vier Handlungen*, in: *Müllner's Dramatische Werke. Achter Theil. Ein Supplementband für Schriftsteller, Buchhändler und Rechtsgelehrte*, Wolfenbüttel 1828, 89–102 sowie 143–154.

- 36 Adolph Müllner, *Vorerinnerung*, in: *Müllner's Dramatische Werke. Erster Theil*, I–XXXI, hier XXXI.
- 37 Minor (Hg.), *Das Schicksalsdrama*, 300.
- 38 Müllner, *Meine Lämmer und ihre Hirten*, 90.
- 39 Schütz, *Müllner's Leben. Charakter und Geist*, 374f.
- 40 Müllner, *Meine Lämmer und ihre Hirten*, 93.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd., 91.
- 43 Ebd., 147.
- 44 Vgl. ebd., 146.
- 45 Ebd., 152.
- 46 [Art.] Richter, *Ant.*, in: *Neuer Nekrolog der Teutschen*, 7(1831)2, 995.
- 47 Vgl. Karl Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 11: *Vom Weltfrieden bis zur französischen Revolution 1830. Achtes Buch, vierte Abteilung (Drama und Theater). Erster Halbband*, 2. ganz neu bearbeitete Aufl., hg. von Carl Diesch, Düsseldorf 1951, 324.
- 48 Leopold von Ranke, *Briefwechsel*, historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1: *1810–1825*, neu bearbeitet von Dietmar Grypa, Berlin–Boston 2016, 21, Fn. 3.
- 49 Friedrich Heinrich Ranke, *Jugenderinnerungen mit Blicken auf das spätere Leben*, Stuttgart 1877, 49 bzw. 52.
- 50 Ebd., 52.
- 51 Vgl. Leopold von Ranke, *Briefwechsel*, 21, Fn. b.
- 52 Ranke, *Jugenderinnerungen mit Blicken auf das spätere Leben*, 154f.
- 53 *Leipziger Zeitung*, 23.8.1827, 2396.
- 54 DLA Marbach, COTTA: Briefe; <https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/HS01237732/> | letzter Zugriff 13.9.21f.
- 55 Dass Müllner vor allem durch die Calderón-Übersetzungen von Johann Diederich Gries beeinflusst wurde (vgl. Schütz, *Müllner's Leben. Charakter und Geist*, 464), kommt zeitlich nicht ganz hin, denn der Gries'sche Calderón erschien erst ab 1815; vgl. auch Héctor Canal, »Unterhändler ausländischer Dichter«. *Johann Diederich Gries' Calderón-Übersetzungen*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F., 29(2019)2, 304–327.
- 56 Yüksel Pazarkaya, *Die Dramaturgie des Einakters. Der Einakter als eine besondere Erscheinungsform im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, Göppingen 1973, 129–139, hier 129. In der *Einakter-Datenbank 1740–1850* finden sich für diesen Zeitraum einige weitere Beispiele für einaktige Tragödien bzw. Trauerspiele; dies ändert jedoch nichts daran, dass es sich um Ausnahmen handelt (vgl. Dilan Canan Çakir, Frank Fischer, *Database of German-Language One-Act Plays 1740s–1850s*; <https://einakter.dracor.org/> | letzter Zugriff 13.9.21f).
- 57 Pazarkaya, *Die Dramaturgie des Einakters*, 132f.
- 58 Vgl. ebd., 137.
- 59 Vgl. Wogenstein, *Schicksalsdrama*, 376.
- 60 [Anton Richter.] *Eumenides Duster. Trauerspiel nach Adolph Müllner's Weise von Ludwig Stahlpanzer*, Braunschweig 1828, 11. Für diese Stelle, die ersten sechs Zeilen des Vorspiels, hat Müllner übrigens beispielhaft die von Richter überarbeitete Version dokumentiert, die nach dessen Tod auf ihn übergegangen war. Richter hat laut Müllner »nicht bloß schlechte Reime ausgemärzt [], sondern auch die Diction wesentlich verbessert« (Müllner, *Meine Lämmer und ihre Hirten*, 153). Diese sorgfältige Überarbeitung ist angesichts der oft am Fließband produzierten Parodien durchaus bemerkenswert.
- 61 [Richter.] *Eumenides Duster*, 20.
- 62 Ebd., 22.
- 63 Vgl. Tat'jana Alekseevna Agapkina, [Art.] »Il'Ja«, in: *Slavjanskaja mifologija. Ėnciklopedičeskij slovar'* | Slawische Mythologie. Enzyklopädisches Wörterbuch, Moskau 1995, 204–206, hier 204f.

- 64 Wilhelm Friedrich Hezel, *Biblisches Real-Lexicon [...]*, Leipzig 1784, Bd. 2, 36.
 65 Ebd.
 66 [Richter,] *Eumenides Duster*, 32.
 67 Ebd., 33.
 68 Ebd., 41.
 69 Ebd., 48.
 70 Ebd., 45.
 71 Ebd., 46.
 72 Ebd., 51.
 73 Benjamin Herbst, *Die Dramaturgie des Sterbens. Der Tod im deutschsprachigen Drama von 1768 bis 1849* (= Diss., Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin 2017), 2018, 374; <https://doi.org/10.18452/18921> [letzter Zugriff 13.9.21].
 74 [Richter,] *Eumenides Duster*, 61.
 75 Ebd., 62.
 76 Ebd.
 77 Herbst, *Die Dramaturgie des Sterbens*, 369.
 78 Vgl. Christof Breitsameter, *Um Gottes willen. Religion und Klimaschutz*, in: Armin Nassehi, Peter Felixberger (Hg.), *Kursbuch 202. Donner. Wetter. Klima*, Juni (2020), 164–181, hier 164.
 79 Ebd., 174.
 80 Herbst, *Die Dramaturgie des Sterbens*, 374.
 81 Robert Pröll, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Deutschland von der Reformation bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1883, Bd. 2, 245.
 82 [Richter,] *Eumenides Duster*, 63.

Lorenz Jäger

Am Boulevard vom Sonnenuntergang

Adorno und Renée Nell

Am 1. Dezember 1942 teilte Theodor W. Adorno seinen Eltern aus Los Angeles mit, außer einer Migräne seiner Frau Margarethe, genannt Gretel, gebe es nichts weiter zu berichten, um sich sofort zu korrigieren: »Doch: ich habe durch eine höchst sonderbare Verkettung von Umständen eine alte Berliner Freundin wieder getroffen, die gestern abend bei uns war.«¹ Im Jahr zuvor war er Max Horkheimer nach Kalifornien gefolgt, geplant war ein gemeinsames Buch über materialistische Logik, aus dem stattdessen in den Jahren 1942 bis 1944 die

Dialektik der Aufklärung wurde. Zunächst hatte Adorno noch aus New York vorgeschlagen, zu dritt – also zusammen mit Gretel – eine psychoanalytische Ausbildung zu absolvieren, »um dann einmal, vielleicht in Verbindung mit [Karl] Menninger, ein Sanatorium aufzumachen.«² Von diesem Plan wollte Horkheimer nichts wissen. Allerdings gingen Elemente des psychoanalytischen Interesses vor allem in das von Adorno verfasste Kapitel *Odysseus oder Mythos und Aufklärung* des gemeinsamen Buchs ein. Die Rezeption der Psychoanalyse wurde