

HARTMUT REINHARDT

EIN »LITERATURGESICHT« MIT ALTEN UND NEUEN ZÜGEN

Brückenschlag vom Barock zur Moderne:  
Immermanns Trauerspiel *Cardenio und Celinde*

Die Wertschätzung, die dem Autor Karl Immermann in wachsendem Maße zuteil geworden ist, haftet in der Regel an seinen epischen Arbeiten, vor allem den Romanen *Die Epigonen* (1836) und *Münchhausen* (1839) mit ihren scharfsinnigen, gelegentlich satirisch umspielten Zeitanalysen. Dass er auch als Dramatiker mit großem Ehrgeiz aktiv gewesen ist, zeigt allein schon die Bilanz von – je nach Zählweise – 16 Titeln, die Einakter und skizzierten Pläne nicht mitgerechnet.<sup>1</sup> Immer wieder hat er die 1823 begonnene Arbeit an den *Epigonen* unterbrochen für die Verfolgung dramatischer Projekte. Zum größten Teil sind seine Dramen versunken und werden nur bei speziellen Interessen von Interpreten ans Licht gezogen wie etwa der mythopoetische *Merlin* (1832), dessen nähere Besichtigung durchaus literarische Qualitäten in der spekulativen Ausformulierung von Religionsproblemen erkennen lässt. Auf dem Theater konnte sich Immermann mit den eigenen Arbeiten nicht durchsetzen, die Bemühung um Aufführungen bei großen Bühnen wie Berlin blieb erfolglos. Allein auf der von ihm selbst geleiteten Düsseldorfer Bühne (1834-1837), für die er einen literaturorientierten Aufführungsstil entwickelte, konnte er eigene Dramen wie die *Alexis*-Trilogie inszenieren. Seine Ambitionen für Drama und Theater waren vor einigen Jahren Thema einer einschlägigen Tagung, aus der ein Sammelband mit Referenz auf Goethes berühmten Titel hervorgegangen ist, der zu den Dramen selbst jedoch nur drei Beiträge aufweist.<sup>2</sup>

- 1 Benno von Wiese, Karl Immermann. Sein Werk und sein Leben, Bad Homburg v. d.H. – Berlin – Zürich 1969, S. 18.
- 2 Immermanns theatralische Sendung. Karl Leberecht Immermanns Jahre als Dramatiker und Theaterintendant in Düsseldorf (1827-1837). Zum 175. Todestag Immermanns am 25. August 2015, hg. von Sabine Brenner-Wilczek, Peter Hasubek und Joseph Anton Kruse, Frankfurt a. M. u. a. 2016. – Behandelt wurden die Andreas-Hofer-Dramen (von Patricia Czezior, S. 29-55), der *Merlin* (von Joseph Anton Kruse, S. 57-82) und das Lustspiel *Die Verkleidungen* (von Jan von Holtum, S. 83-108). Größere Aufmerksamkeit fanden allgemeinere Themen wie das Theater im Vormärz, Grabbes Auseinandersetzung mit dem Düsseldorfer Stadttheater oder die Beziehungen Immermanns zu Felix-Mendelssohn-Bartholdy und Heinrich Heine.

An Versuchen, in Immermanns dramatischem Œuvre Neuentdeckungen auszuweisen oder für einzelne Dramen Umwertungen vorzuschlagen, fehlt es in der Forschung keineswegs. So hat Friedrich Sengle vor Jahren in seinem Autoren-Portrait für eine Neubewertung der frühen Lustspiele plädiert und aktuelle Momente der Gesellschaftsdarstellung ausgemacht für *Das Auge der Liebe* (1823), eine Adaption von Shakespeares *Sommernachtstraum*, für *Die Schule der Frommen* (1828) in der Tartuffe-Tradition und sogar für eine Petitesse wie *Die schelmische Gräfin* (1825), in der einem zum Seitensprung entschlossenen Adligen eine schonende Lektion erteilt wird.<sup>3</sup> Für *Das Auge der Liebe* haben auch Benno von Wiese<sup>4</sup> und Immermanns neuester Biograph Peter Hasubek ein gutes Wort eingelegt, dieser mit ausdrücklicher Zurücknahme eines früheren Verdikts.<sup>5</sup> Schließlich ist an einen geradezu enthusiastischen Fürsprecher Immermanns aus dem zeitgenössischen Umfeld zu erinnern, dessen Elogen freilich auch wieder verhallt sind: an Heinrich Heine. Er rühmt Immermann mit pathetischem Zitieren barocker Metaphorik als »einen Adler im deutschen Vaterlande, dessen Sonnenlied so gewaltig erklingt, daß es auch hier unten gehört wird, und sogar die Nachtigallen aufhorchen.«<sup>6</sup> Und als spräche er eine Selbstverständlichkeit aus, gilt ihm Immermann »jetzt« (1832/33) als »unser größter dramatischer Dichter.«<sup>7</sup> Ein besonderes Lob spricht er, frei von Briefdiplomatie, über *Cardenio und Celinde* aus: »Dieses Stück ist jetzt meine Lieblingslektüre. Es ist mir als hätte ich es selbst geschrieben.«<sup>8</sup> Unvermindert kommt die Hochschätzung des Stücks auch gegenüber Immermann selbst zum Ausdruck:

- 3 Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 841-844. – Goethe konnte dagegen der *Schule der Frommen* mit ihrer Satire auf die geheuchelte Pietismus-Frömmigkeit gar nichts abgewinnen und notierte am 10. November 1828 im Tagebuch: »ein trauriges Geles.« (Weimarer Ausgabe, Abt. 3, Bd. 11, Weimar 1900, Nachdr. München 1987, S. 301)
- 4 Vgl. die Monographie zu Immermann (Anm. 1), S. 31-35.
- 5 Peter Hasubek, Carl Leberecht Immermann. Eine Biographie. Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 166f.
- 6 Heinrich Heine, Reise von München nach Genua [Reisebilder, Teil 3], Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Berlin und Paris 1970ff., Bd. 6, S. 21. – Die Ortsumschreibung (»hier unten«) bezieht sich auf Tirol, das Heine auf der Italienreise im Juli 1828 erreicht und das ihn auf Immermanns Andreas-Hofer-Drama *Das Trauerspiel in Tyrol* (1828) bringt. Die Adler-Allegorie, zu der königlicher Rang und der ungeblendete Blick ins Sonnenlicht gehören, spielt in der barocken Literatur eine bedeutende Rolle. Vgl. dazu und zu den Bildtraditionen seit Aristoteles weit ausholend Hans-Jürgen Schings, Die patristische und stoische Tradition bei Andreas Gryphius. Untersuchungen zu den Dissertationes funebres und Trauerspielen, Köln 1966, S. 32-52.
- 7 Heinrich Heine, Die romantische Schule, Säkularausgabe, Bd. 8, S. 39.
- 8 Heinrich Heine an Karl August Varnhagen von Ense, 14. 5. 1826 (ebd., Bd. 20, S. 242).

Ich bin begeistert für dieses Buch. Es ist das beste Buch das ich schreiben wollte. Und doch ist es ein Glück für dieses Buch daß Ich es nicht geschrieben habe. Dieser Cardenio hat alle phantastischen Krankheiten Heines und doch zugleich alle unverwüstliche Gesundheit Immermanns. In diesem Buche haben sich unsre Seelen ein Rendez vous gegeben; und es ist noch außerdem ein allerhöchst vortreffliches Buch, bis jetzt mein Lieblingsbuch.<sup>9</sup>

Auch wenn man Heine nach seinen bekannten Fehlversuchen im Drama allerhöchste Kompetenz für die Gattung nicht zutrauen möchte – vielleicht ist der begeisterte Lobspruch über *Cardenio und Celinde* nicht gänzlich in den Wind gesprochen und kann zu einem neuerlichen Eintreten für das Stück gegen die Phalanx seiner Kritiker ermuntern. An Einwänden, Bemängelungen und auch Schmähungen fehlt es in der Rezeptionsgeschichte des Dramas nicht, wie die Dokumentationen der neueren Biographie zeigen.<sup>10</sup> Eingehend befasst sich Ludwig Börne 1828 mit Immermanns Drama, seine interpretierende Paraphrase führt zu einem kritischen Resümee: Es werde »kein Bild der sittlichen, es wird nur eines der sinnlichen Natur des Menschen aufgestellt«, die Gottebenbildlichkeit werde verwischt, und »alle Menschen« gebärdeten sich nur als »emporgehobene Tiere«.<sup>11</sup> Der Rezensent, bekanntlich mit Goethe politisch auf Kriegsfuß, klagt also ein Drama des Schillerschen Typus ein, das Immermann in der Tat nicht vorgelegt, aber offenbar auch gar nicht intendiert hat. Schließlich geriet sein Trauerspiel auch noch in die mit August von Platen ausgetragene Kontroverse, denn Platen spielte im vierten Akt der auf Immermann gezielten Literatursatire *Der romantische Oedipus* (1829) deutlich auf *Cardenio und Celinde* an, indem er Zelinde nach dem Herzen ihres Liebhabers verlangen lässt und Diagoras (= Cardenio) mit einiger Gewalttätigkeit auf die Spuren der Ödipodie setzt, um den Dichter Nimmermann (= Immermann) als »Hyperromantiker« zu attackieren.<sup>12</sup> Immermann selbst scheint sein eigenes Drama

9 Heinrich Heine an Karl Immermann, 14. 10. 1826 (ebd., S. 263).

10 Vgl. Peter Hasubek (Anm. 5), der das differenzierte Urteil von Varnhagen von Ense – das Stück verdiene das »größte Lob«, doch seien die Darstellung des Studentenlebens und das Zaubersrank-Motiv »tadelhaft« – sowie die Verrisse von Willibald Alexis und Wolfgang Menzel referiert (S. 187 f., 309 f.) und selbst die zu breit angelegte Exposition kritisiert (S. 184).

11 Ludwig Börne, Dramaturgische Blätter. Sämtliche Schriften, hg. von Inge und Peter Rippmann, Bd. 1, Dreieich 1977, S. 314-322, hier S. 320.

12 Vgl. die Edition von Irmgard Denkler und Horst Denkler, Stuttgart 1979, S. 149-165, hier S. 150. – Die instruktive Einleitung der Herausgeber unterstreicht zu Recht, dass Platen auf der Suche nach kritischer »Munition« nur zufällig auf Immermanns Trauerspiel geraten ist, das er auch nur aus zweiter Hand gekannt hat (S. 21 f., 31). Immermann behauptete später in der Schrift *Düsseldorfer Anfänge*, seinerseits den

später nicht mehr sonderlich geschätzt zu haben, denn er hat es 1830 mit allen frühen Trauerspielen im für den Verleger Cotta aufgestellten Publikationsplan sekretiert.<sup>13</sup> Doch Benno von Wiese sah offenbar gute Gründe, das Stück neben drei weiteren Dramen für eine erneute Publikation auszuwählen.<sup>14</sup>

Auch der gegenwärtige Versuch geht von der Annahme aus, dass für *Cardenio und Celinde* der Richterspruch von Mit- und Nachwelt einer kritischen Revision unterzogen werden sollte, die – recht ereignisarme – wissenschaftliche Rezeption nicht ausgenommen. Um dem Drama produktive Momente abzugewinnen, bedarf es nicht des Weckrufs einer sich avantgardistisch gebenden Theorie – es genügt die philologisch kontrollierte Aufmerksamkeit auf Charaktere und Dramaturgie und die sich dabei eröffnenden gattungspoetischen Perspektiven. Immermanns Rückgriff auf die barocke Stoffprägung ist dabei ebenso im Auge zu behalten wie die Wendung, die er in weitgehender Respektierung des überlieferten pragmatischen Nexus den Motivationen der Figuren zu geben vermag. In einem alten Stück lassen sich durchaus Vorboten der literarischen Moderne entdecken.

Um solchen Besonderheiten auf die Spur zu kommen, ist zunächst ein Blick auf die Entstehungsgeschichte nützlich. Aus Immermanns Korrespondenz ist zu erfahren, dass er 1823 ein Magdalenen-Drama schreiben wollte, mit dem er auf »eine Tragödie der weiblichen Natur« aus war.<sup>15</sup> Das Motiv der reuigen Sünderin mit der Vorgeschichte eines sehr lockeren Lebenswandels verband sich mit der Figur der Celinde und hat Spuren hinterlassen, die schon in der ersten Szene aufzufinden sind. In Studentenkreisen tuschelt man über Celindes Schwäche für den heroischen Spanier Cardenio (»ein gewalt'ger Recke«), den es aber zur jungen Olympia zieht (133). Die Titel-Kopulation eines Mannes mit einer Frau fungiert hier nur als »das arithmetische Plus«,<sup>16</sup> evoziert nicht eine wechselseitige Liebesverbindung von schicksalhafter Macht wie bei Shakespeares *Romeo und Julia* oder später bei Wagners *Tristan und Isolde*, wo die Liebesemphase auch das »süße Wörtlein: und« umfasst. Die Magdalenen-Vorgeschichte der Celinde erscheint in den Raisonnements über »leichte Weiber« und die Vielzahl

*Romantischen Ödipus* nie gelesen zu haben (Werke in fünf Bänden, hg. von Benno von Wiese, Frankfurt a. M., Wiesbaden 1971-1977, Bd. 4, S. 615 f.).

13 Vgl. Peter Hasubeks Biographie (Anm. 5), S. 302.

14 Werke (Anm. 12), Bd. 5, S. 129-250. Danach wird der Text im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

15 Vgl. die Briefe an den Literarhistoriker Bernhard Rudolf Abeken, den Immermann weitläufig über seine literarischen Urteile und eigene Pläne ins Bild zu setzen pflegte, vom 28. Juni 1823 und an den Münsteraner Freund Ferdinand Gessert vom 12. April 1826. Karl Leberecht Immermann, Briefe, hg. von Peter Hasubek, 3 Bde., München und Wien 1978-1987, Bd. 1, S. 417, 536.

16 Ludwig Börne (Anm. 11), S. 314.

ihrer »Liebhaber« oder schon in der herabsetzenden ersten Erwähnung: »Die pauvre Gräfin, die Gebildete / Das superkluge Literaturgesicht, / Die Männerfreundin, die geschminkte Trulle [...]« (132). Celinde wird damit als verarmte Adlige porträtiert, die sich als Intellektuelle gebärdet, aber in Wahrheit nur eine Buhlerin, eine Hure sein soll.

Lassen wir die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Redereien beiseite, in denen wohl auch die sexuelle Erfolglosigkeit der jungen Männer ein Ventil sucht – das »Literaturgesicht« gibt über den akademischen Sprachgebrauch hinaus zu denken. Die Bezeichnung konnotiert die Herkunft der Figur aus der literarischen Tradition, bewahrt ein reflexives Moment auf der Autorenebene (das es in der Gattung mit ihren traditionellen Grenzen eigentlich nicht geben dürfte). Solche bewusst gesetzte Markierungen zeigt auch die Präsentation Cardenios, dessen Hang zur Gewalttätigkeit auf das alte Heldenmuster weist (135), so dass Freund Pamphilio mit Verwunderung reagiert, weil sich der »Held« von Lepanto von einer Liebesempfindung »unterkriegen« lässt (137). Celinde, ihm rettungslos verfallen, würde ihn sogar in der Verwandlung zum »Ungeheuer« goutieren: »Er ist ja schon ein schönes Ungeheuer, / Doch lieb' ich ihn.« (159) Das ist ein Lessing-Zitat aus dem *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Im Original soll damit die von Mendelssohn entwickelte Trauerspiel-Konzeption eines exorbitanten Helden oder Märtyrers abgewehrt werden, der wirkungspoetisch über die »Bewunderung« den Leser/Zuschauer zur Nachahmung anhalten soll: »Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als daß Sie nicht alle unempfindliche Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten.«<sup>17</sup> Über solche Bedenken setzen sich Celinde in ihrer Liebesobsession und der Dramatiker mit seiner Anknüpfung an die heroische Gattungstradition hinweg. Tatsächlich zeigen Cardenios Äußerungen die Bereitschaft zu einem Handeln auf Biegen oder Brechen, so dass er Olympia, deren rätselhafte Verweigerung er nicht versteht, mit der Drohung zusetzt: »Ich bin nicht böß, doch hab' ich mich erkühnet / Zu einem Trauerspiel, wenn es nicht anders geht.« (147) Damit wird der Quellentext, das um 1650 entstandene »Trauer-Spiel« *Cardenio und Celinde. Oder Unglückliche Verliebete* von Andreas Gryphius im expliziten Zitat aufgerufen.<sup>18</sup> Im-

17 Lessing an Moses Mendelssohn, 28. II. 1756. Gotthold Ephraim Lessing, Werke in acht Bänden, hg. von Herbert G. Göpfert u. a., Bd. 4, München 1973, S. 173. – Lessing geht es um das Konzept eines bürgerlichen Trauerspiels, das auf den Mitleidsaffekt zugeschnitten sein soll und einen »mittleren« Helden postuliert, mit dem sich der Leser/Zuschauer identifizieren kann.

18 Deutsches Theater, hg. von Ludwig Tieck, 2 Bde., Berlin 1817, rep. Nachdruck Leipzig 1979, Bd. 2, S. 97. – Hier berichtet Cardenio, wie er der begehrten Olympia zusetzt und mit dem Tod seines Rivalen Lysander und seinem eigenen Tod gedroht hat:

mermann hat es kennen gelernt über die Neuedition von Ludwig Tieck. Sein eigenes Drama überschreibt das alte Stück mit weitgehender Respektierung der Handlungs-, aber Änderungen in der Sinnstruktur.<sup>19</sup>

Tieck weist seine Publikation von deutschen Theatertexten des 16. und 17. Jahrhunderts – u. a. von Hans Sachs, Jacob Ayrer, Gryphius und Lohenstein – als eine Erinnerung an vergessene oder versunkene literarische Welten aus. In den Vorreden zu den beiden Bänden konzidiert er die eine oder andere Qualität der alten Sachen, hat aber so vieles zu bemängeln, dass man sich fragen kann, wie von einer derart gelenkten Präsentation ein Anstoß zur Nachfolge oder Überarbeitung für einen zeitgenössischen Dramatiker ausgegangen sein kann. Andreas Gryphius gilt für Tieck zwar als »der erste bedeutende Schriftsteller«, auch als »Stifter des neuen deutschen Theaters«, doch seine Dramen werden in näherer Betrachtung allesamt kritisch zerzaust, das nach der Chronologie der Entstehung erste – *Cardenio und Celinde* (1649, publiziert erst 1657) – noch als das vergleichsweise beste eingeschätzt.<sup>20</sup> Aber auch dieses Stück sei »ungeschickt«, stecke voller dramaturgischer Mängel und wirke selbst in der Ausformulierung seiner »Allegorie« – dem »Gedanken des Todes« und der Mahnung an die »Nichtigkeit alles Irdischen« – »nicht poetisch erhaben«. Noch heftiger geht Tieck mit Lohenstein, hier mit seinem frühen Trauerspiel *Ibrahim Bassa* (1650) vertreten, ins Gericht: Über die Grausamkeit mancher Handlungen und den bombastischen Schwulst der Sprache kann der Herausgeber nur angewidert den Kopf schütteln.<sup>21</sup> Literarhistorisch dokumentieren Tiecks Auslassungen den

»Ich ras' Olympie! Ich habe mich erkühnet? / Zu einem Trauer-Spiel!« (In den Neueditionen des Gryphius-Dramas ist das sinnwidrige Fragezeichen nach »erkühnet« getilgt. Vgl. z. B. die von Rolf Tarot vorgelegte Einzelausgabe, Stuttgart 1968, S. 27.)

19 Vgl. Markus Fausers Versuch, Immermann auch hier schon von der früher geläufigen Unterstellung einer sich im Kopieren erschöpfenden Epigonalität zu befreien, indem sein Drama in ein intertextuelles Spiel mit den Gattungskodierungen hineingezogen wird, bei dem sich freilich die Frage aufdrängt, ob es der untersuchte Autor oder nicht vielmehr sein Interpret veranstaltet. So sehr man Fausers belebenden Vorstoß für die Immermann-Diskussion insgesamt zu begrüßen hat – hier gerät er mitunter doch in ein Spekulieren über die Sachverhalte hinweg, so dass man in dem Immermann zugeschriebenen »Überdrehen« der Prätexte eine unfreiwillige Beschreibung des eigenen Verfahrens erblicken möchte. Vgl. Markus Fauser, Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien, München 1999, S. 140-148, hier S. 146 f. – Der gegenwärtige Beitrag will Fausers Ansatz aufgreifen, indem er ihn auf philologische Füße stellt.

20 Deutsches Theater (Anm. 18), Bd. 2, S., VII-XVII (auch für die weiteren Zitate).

21 Ebd., S. XVII-XXII. – Dagegen kann Tieck der Sprache von Gryphius durchaus etwas abgewinnen (S. XIV), erkennt dem »Reyhen« am Schluss des dritten Aktes sogar »poetische Schönheit« zu, wenn er auch die »Reyhen« selbst – gemäß der heute geläufigen emblematischen Struktur des Barockdramas die *subscriptio* zur dramatischen *pictura* – für »eine mißverständene Nachahmung des alten Chors« erklärt (S. X).

weiten Abstand zur modernen Barockforschung, die sich auf die Spezifika der rhetorisch-allegorischen Form vorurteilslos einzustellen versucht – die Epochen – und Stilbezeichnung »barock« (im 19. Jahrhundert in der Regel noch pejorativ besetzt) verwendet er noch nicht.

Es ist nicht belegt, dass Immermann sich Tiecks kritische Verwerfung des Trauerspiels von Gryphius zu eigen gemacht hätte. Den »alten Andreas Gryphius« erwähnt er mit Respekt, seine eigene Version stuft er als »Nachbildung« ein.<sup>22</sup> Wenn das Barockdrama ihn zu einer Umarbeitung, zu einer Modernisierung motiviert hat, muss er darin einen produktiven Anstoß entdeckt haben. Die Stoffgeschichte lässt sich auf Cervantes zurückverfolgen, der in einer Novelle, die etappenweise in den ersten Teil des *Don Quijote* (1605) eingelegt und humoristisch mit den Ritterphantasien des Helden verbunden ist, zwei Liebespaare durch allerlei Verirrungen und Verzweiflungen bis ans glückliche Ende führt.<sup>23</sup> Gryphius orientierte sich an der Umgestaltung des Stoffs durch den spanischen Geistlichen Juan Pérez de Montalbán in einer 1624 publizierten Novelle, der die Vorgänge im Universitätsmilieu ansiedelte, den nächtlichen Besuch einer Frau mit kompromittierenden Folgen für ihre Ehre und den aus dem Herzen eines Toten zusammengebrauten Liebeszauber sowie die Geistererscheinungen einführte.<sup>24</sup> Der deutsche Dichter transferiert die Geschichte, die er nach Bologna (»Bolonien«) versetzte, ins Drama, lässt aber in der ausgedehnten Exposition mit ihren vielen Berichten über die Vorgeschichte ihre novellistische Herkunft erkennen. Sein »Vorsatz«, so teilt er in der von Tieck nur teilweise aufgenommenen Vorrede mit, sei auf »zweyerley Liebe« gegangen: »Eine keusche, sitsame und doch inbrünstige in Olympien: Eine rasende, tolle und verzweiffende in Celinden, abzubilden.«<sup>25</sup> Auch Olympia kennt das Liebesverlangen, der Gedanke an Cardenio ist für sie »mit Schmerzen« verbunden, doch sie kann die Empfindung verwinden und verfällt nicht in Raserei wie Celinde, muss nicht einmal einen Konflikt austragen – die »keusche Ehr« mit Lysander beruhigt alles innere Verlangen.<sup>26</sup> Was die Figuren, die hier – ausgenommen

22 An Friedrich Bouterwek, 25. 11. 1825 (Briefe [Anm. 15], Bd. 1, S. 526).

23 Vgl. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote von La Mancha*, übersetzt von Ludwig Tieck, 1799-1804, Bd. 1, Bad Salzig und Düsseldorf 1951, S. 173-181, 206-250, 307-315. – Vielleicht hat Immermann diese Urversion seiner Tragödie sogar wahrgenommen – die Erwähnung einer »Lucinde« (131) könnte darauf anspielen, denn Lucinde (im Original Luscinda) heißt die Pendantfigur zu Celinde bei Cervantes.

24 Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1976, 5. Aufl. 1981, S. 118.

25 Tieck (Anm. 18), S. 84.

26 Ebd., S. 113. Die neuere Ausgabe von Rolf Tarot (Anm. 18) korrigiert das Erstreben von »keuscher Ehr« zur befriedigenden Erfahrung von »keuscher Eh«, also »Ehe

den armen Ritter Marcellus, der ohne szenische Präsenz bleibt – alle mit dem Leben davon kommen, ebenso wie die Leser/Zuschauer lernen müssen, ist die Vergänglichkeit der Liebesleidenschaft mitsamt der weiblichen Schönheit, von der sich die Männer bekanntlich gern verführen lassen. Das alles enthülle sich sub specie aeternitatis als »Wahn«. <sup>27</sup> In die barocke Weltabsage, in rhetorischer Reinkultur ausgemalt, bringt das letzte Wort der Celinde dann doch eine spürbare personale Zuwendung: »Cardenio verzeih!« <sup>28</sup>

Auf dem Weg von Gryphius zu Immermann müssen wir eine Zwischenstation ins Auge fassen, Achim von Arnims Doppeldrama *Halle und Jerusalem* (1811), als *Studentenspiel* und *Pilgerabenteuer* deklariert. Es erscheint kaum glaublich, dass der ehemalige Jurastudent mit seinen lebhaften Erinnerungen an Halle an einem solchermaßen überschriebenen Text vorbei gesehen haben könnte, zumal er als Leser und Rezensent mit Arnims literarischem Werk gut vertraut war. <sup>29</sup> Gut möglich, dass von *Halle und Jerusalem* sogar der entscheidende Anstoß für Immermann ausgegangen ist, das Sujet aufzunehmen und eine kontrastierende Version zu versuchen. Tieck erwähnt Arnims Doppeldrama knapp und ein wenig maliziös, indem er offen lässt, ob es die alte Version von Gryphius »ergänzt«, also: mit den nötigen Modernisierungen versieht, »und den Forderungen des Drama Genüge leistet«. <sup>30</sup> Arnim erwähnt, bescheiden hinter ihn zurücktretend, den »alten Meister« Gryphius als Vorgänger, gewährt ihm im Lauf des Spiels so-

(S. 47). In Cardenios Rekapitulation trägt die Post womöglich die Hauptschuld an der Abkühlung Olympias, denn als er zu seinem kranken Vater reisen musste, wurden seine Briefe an Olympia nicht zugestellt, so dass sie ins Zweifeln geriet: »Ich schick unzehlig Schreiben, / Die leider auf der Post gehemmt und liegen bleiben [...]« (Tieck, S. 95).

<sup>27</sup> Ebd., S. 143 f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 142. – Dass das Drama den Interpreten, die Augen haben für die Besonderheiten des Barockstils, reichlichen Anlass für ein detailliertes Nachdenken bietet, sei hier nur am Rande vermerkt. Vgl. z. B. Horst Turk, Cardenio und Celinde, Oder Unglücklich Verliebete, in: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, hg. von Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 73-116; Peter Michelsen, »Wahn«. Gryphius' Deutung der Affekte in *Cardenio und Celinde*, in: Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift Herman Meyer, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1975, S. 64-90.

<sup>29</sup> Vgl. die 1827 veröffentlichte Rezension von Arnims letzter Publikation *Landhausleben* (Werke [Anm. 12], Bd. 1, S. 604-612), die neben der *Gräfin Dolores* und den *Kronenwächtern* auch *Halle und Jerusalem* erwähnt: Es handle sich um »große, lebenvolle Gemälde«, bei denen in der Nahnacht freilich »grelle Übergänge aus dem Nächsten in die entlegenste Ferne« stören, als ob der »Poet« willkürlich »jeden Augenblick den festen Grund und Boden« verlasse, »um auf Wolken dämmernden Schatten nachzueilen« (S. 606). Das könnte auf die phantastischen Wendungen in *Halle und Jerusalem*, vor allem im zweiten Teil, gemünzt sein.

<sup>30</sup> Tieck (Anm. 18), S. X (als Fußnote).



gar eine ehrenvolle Zitatpräsenz,<sup>31</sup> doch zieht er auf das Gerüst der Cardenio-Celinde-Handlung zusätzliche Erfindungen in solchen Mengen, dass sich der Eindruck des Phantastischen, wenn nicht des Diffusen einstellen muss. In prekäre Zonen führt das Thema des Jüdischen mit dem Zinswucher betreibenden Händler Nathan, offenbar gezielt gegen Lessings vorbildlichen Juden gesetzt, aber auch der Urbildlichen aufrufenden Figur des Ahasverus, der nach seinem Frevel gegen Jesus Christus die Erlösung im Christentum sucht.<sup>32</sup> Es stellt sich heraus, dass der unstete Cardenio der Sohn dieses Ahasverus ist und in Olympie seine Halbschwester zu erkennen hat, so dass mit dem Scheitern seiner Werbung um sie ein drohender Inzest abgewendet worden ist.<sup>33</sup> Cardenio gibt sich als ungebärdiger Held mit einer an Opfern reichen Tatenbilanz,<sup>34</sup> der sich in seinem Handeln in einer vom »Teufel« beherrschten Welt in seiner Liebesenttäuschung ausdrücklich zum »Teufel« bekennt.<sup>35</sup> Auch um Celindes moralisches Format steht es schlecht, Cardenios Hinwendung zu ihr ist von »Verzweiflung« geprägt.<sup>36</sup> Beide suchen in der Pilgerreise nach Jerusalem Entsöhnung – die Überwindung des Begehrens ist die Probe auf ihre Läuterung.<sup>37</sup> Mit diversen Lyrikeinlagen verlässt das Spiel um Liebe und Erlösung auch formal die engeren Grenzen der Dramengattung – in der indirekten Präsenz eines Erzählers verrät sich schließlich explizit eine epische Formgesinnung.<sup>38</sup> Das soll zur Charakterisierung eines vielfältig auswuchernden Gebildes genügen, angesichts dessen sich in der Tat die von Tieck aufgeworfene Frage der dramatischen Gattung stellt.

Immermann ist dagegen um Straffung und Konzentration bemüht, lässt keine Seitentriebe ins Kraut schießen und sucht eher die Nähe zu Gryphius als die Aufnahme von Motiven Arnims. Das beginnt damit, dass er an der Lokalisierung

31 Olympies Bruder Viren, hier zum Rechtsprofessor aufgestiegen, bringt die erste Strophe aus dem zentralen »Reyen« am Schluss des dritten Aktes zur Sprache, die allegorische Erinnerung der »Zeit«, bevor die Bilderfolge der Jahreszeiten an die Vergänglichkeit des Lebens mahnt, wobei sich der zitierte mit eigenem Text mischt. Ludwig Achim's von Arnim sämtliche Werke, Bd. 16, Berlin 1846, S. 75-78. Zu weiteren Details vgl. die gründliche Monographie von Roger Paulin, *Gryphius' Cardenio und Celinde und Arnims Halle und Jerusalem*. Eine vergleichende Untersuchung, Tübingen 1968.

32 Vgl. Arnim, S. 108.

33 Vgl. ebd., S. 336-340. Allerdings ist Olympie nicht auch von Ahasverus gezeugt, wie man gelegentlich lesen kann, sondern stammt wie Viren und Giron aus einer späteren Ehe ihrer und Cardenios Mutter Anthea.

34 Vgl. ebd., S. 226.

35 Ebd., S. 66.

36 Ebd., S. 214, 232.

37 Vgl. ebd., S. 324.

38 So heißt es in einer Szenenanweisung, bevor Cardenio die Erlösungsgeschichte des Ritters Gregorius verliest, dass das Geschehen uns wieder in jene »Wüste« führt, »wo wir Cardenio und Celinde verließen« (ebd., S. 320)

des Dramas im Universitätsmilieu von Bologna festhält. Manche weiteren Details aus der Vorlage bleiben erhalten, so die hexenhafte Rolle der Tyche (die bei Arnim zur Mutter Celindes wird) und ihre Fixierung auf das Herz eines Liebhabers, um daraus den Liebestrank zuzubereiten, der den unwilligen Cardenio an Celinde binden soll. Dieser Komplex enthält einige Zumutungen für das moderne Empfinden, vergleichbar dem Auftreten der Totengräberswitwe Ursula in Kleists *Die Familie Schroffenstein*, die mit dem hineingeworfenen »Kindesfinger« alle Fatalitäten zwischen den verfeindeten Familienzweigen als ebenso grundlose wie folgenreiche Verdachtsfälle aufklärt. Gegenüber Gryphius treibt Immermann die Pläne zu Mord und Totschlag in die Konsequenz des Handelns. Hier ist Celinde an der Ermordung des Ritters Marcellus maßgebend beteiligt, wenn sie auch bei Tyches Ausführung der Tat selbst, das Vaterunser stammelnd, in Ohnmacht fällt (185 ff.)<sup>39</sup> – beim Zusammenbrauen dieser Grausamkeit ruft sie die allerhöchste Instanz an und macht keine Geringere als Goethes Iphigenie zur Stichwortgeberin: »Gott, mein Gott, dir leg' ich's auf die Kniee, du hast mich gebildet!« (186)<sup>40</sup> Die zweite Tat, die nicht wie bei Gryphius und Arnim in der Absicht stecken bleibt, ist die Ermordung Lysanders durch Cardenio (236). Der Held endet als »Mörder« (235), obwohl er den persönlichen »Haß« als Motiv ausgeschlossen hatte (226), also nicht aus dem Affekt heraus gehandelt haben will. Aus dem von der Figur des »Dichters« am Ende von Arnims Stück verkündeten »Tat-Evangelium« ist bei Immermann blutiger heroischer Ernst geworden.<sup>41</sup>

Es war schon die Rede davon, dass sein Cardenio dem Heldenmuster folgt, für ein im 16. Jahrhundert angesiedeltes Drama historisch und literarisch durchaus auf der rechten Spur, mit einer Bereitschaft zu unbedingtem Handeln, die destruktive Folgen – »wenn es nicht anders geht« (147) – in Kauf nimmt. Von

- 39 Schon bei Arnim (S. 218) findet sich ein von Celinde angestimmtes, von eigenen Emotionen durchbrochenes Vaterunser, und zwar am Sarg des ihr verfallenen Predigers (vgl. dazu Fauser [Anm. 19], S. 145 f.). Am Ende des *Merlin* steht das abbrechende Vaterunser als Bekenntnis zu Gott und als Aufkündigung des Satansdiensts (Werke [Anm. 12], Bd. 5, S. 679).
- 40 Iphigenie setzt die homerische Wendung, an die Götter gerichtet, beim »kühnen« Versuch ein, die Rettung von Freund und Bruder in der skythischen Fremde nicht um den Preis einer Lüge zu betreiben (Iphigenie auf Tauris, V. 1916 ff.).
- 41 Arnim [Anm. 31], S. 400. – Umso schmerzlicher hat es Immermann getroffen, dass die zeitgenössische Kritik seine Version im Vergleich mit *Halle und Jerusalem* herabgesetzt hat. So urteilte der anonyme Kritiker im *Morgenblatt für gebildete Stände* (Nr. 1 und 2, 1826): »[...] Arnim gibt uns einen Charakter, Immermann eine Mordgeschichte.« Und der gestrenge Menzel sah im *Literaturblatt* (3. 11. 1830) den Stoff des Dramas durch Gryphius und Arnim »trefflich« behandelt, von Immermann dagegen »fehlerhaft« und »geistlos« »mißhandelt«. (Zitiert nach: Briefe [Anm. 15], Bd. 3/1, S. 426 f. und 677 f.)

Olympia fordert er »die Analyse« für ein ungelöstes »Problem«, wie er sich in einem für eine dramatische Figurenrede ungewohnten Modernismus ausdrückt (146): Er wünscht schlicht und einfach Aufschluss, warum sie trotz ihrer Liebe zu ihm in eine Ehe mit Lysander eingewilligt hat. Dieses rätselhafte Faktum nagt, durchaus verständlich, an seinem Inneren. Der Heroismus trägt ihn aber statt zur Besinnung in gefährliche Regionen: Er schwört »den lichten Mächten ab« und weihet sich »den untern«, ruft Satan als »Herr und König« herauf, nicht anders als seine Pendantfigur bei Arnim. Wenn es im Guten nicht geht: »Gilt es der Schlechten Schlechtster sein, so kann ich / Auch ringen um den Preis.« (199) Die Hauptsache ist, dass er auch in solchem Wetteifer an der Spitze bleibt. Der einst noch im friedlichen Diskurs ein »Problem« gelöst wissen wollte, gerät solchermaßen auf die abschüssige Bahn des metaphysischen Experiments mit dem Bösen, vergleichbar Golo in Hebbels *Genoveva* (1843) mit dem Sprung aus der Liebesenttäuschung in die Qualitätsprobe auf die Schöpfung. Die Liebesepisode mit Celinde schließt sich an, ausgelöst durch Tyches mörderischen Zaubertrank, von Cardenio retrospektiv als »Irrsal« und »Buhlerwerk« ausgemacht (235). Wem aber lastet Cardenio »die Schuld / Von allem« an, für die sinnwidrige »Torheit«, in die Olympia, Celinde, er selbst und Lysander »verstrickt« sind (226)? Niemand anderem als Lysander, den er zum *fabricator doli* erklärt. So kommt es zum Mord, den Cardenio im Rückblick damit begründet, dass der Nebenbuhler ihn in die abwegige Liebe zu Celinde – »des Wahnsinns Kind« – getrieben habe (243 f.). Was er ausblendet, ist die zerstörerische Triebkraft des eigenen Heroismus.

Nicht nur Cardenio zeigt sich im Drama vom ritterlichen Ethos erfüllt – auch Marcellus führt es in einer Variante vor. Der Johanniterritter, der immerhin die verarmte Celinde aus Liebe alimentiert hat, ist im Sterben hauptsächlich auf Reputationswahrung bedacht: Er fürchtet die üble Nachrede, dass er im Werben um »eine Metze« sein »Gelübde« – auf sexuelle Enthaltsamkeit – gebrochen habe, und wünscht seinen Leichnam ohne »Kreuz«, »Kette« und »Mantel« beiseite geschafft (190).<sup>42</sup> Der gemordete Ritter, auf dessen von Liebe erfülltes Herz es abgesehen ist, lässt noch in der ihm aufgezwungenen Opferrolle das Streben nach »Ehre« erkennen, weit entfernt zwar von Cardenios destruktiver Kraft, doch auf seine Weise auch in die Trauerspiel-Optik gerückt.

Auch Olympia beruft sich für ihr Handeln auf das Prinzip der Ehre. Sie hat den kompromittierenden nächtlichen Besucher nicht erkannt, sah ihren »Ehrenkranz« schon mit Füßen getreten, »schmutzig und zerrissen« – dann rettete

42 Bei Gryphius ist der Mord an Marcellus, hier sozusagen versehentlich von Cardenio verübt, in dessen Bericht mitsamt dem Reputationsmotiv (Pamphilus: »O heisser Durst der Ehren!«) noch breiter ausgeführt (Tieck [Anm. 18], S. 98-100).

Lysanders Heiratsantrag ihre gefährdete gesellschaftliche Reputation (149f.). Ihre Liebe gehörte Cardenio, den sie irrtümlich für den »Frevler« gehalten hatte, doch sie sieht sich Lysander verpflichtet, weil er ihre öffentliche Unbescholtenheit gerettet hat, und sie bleibt ihm auch nach seinem Geständnis verpflichtet, dass er selbst der Übeltäter gewesen ist, mit dem nächtlichen Überfall seinem bisher erfolglosen Werben Auftrieb zu geben versucht hat (152). Was mit Cardenio gewesen ist, was sie an ihn gefesselt hat, soll damit abgeschlossen sein: »Ich bin im Hafen, rei mich nicht aufs Meer!« (153) Mit typisch barocker Bildlichkeit<sup>43</sup> bekundet sie, dass sie mit dem bürgerlichen Halt ihre Seelenruhe gefunden hat und nicht zurckgerissen werden will in den Wirbel der Affekte an der Seite des »wilden« Cardenio. Wenn Olympia ihre gesellschaftliche Reputation höher schtzt als alle Liebesempfindung, lässt sie sich durchaus auch vom Prinzip der Ehre leiten, aber nicht in einem heroischen Format, sondern herabgestimmt zu einer bürgerlich-moderaten Spielart, gleichsam auf ein häusliches Niveau ermäßigt.

Die moralische Begründung von Lysanders Anspruch auf die Ehe wird zu einem hitzig umkämpften Streitpunkt mit Cardenio. Lysander rühmt die Stabilität dieser Institution, bringt ihre Festigkeit mittels der Felsen-Metapher zum Ausdruck – wohl eine Reminiszenz an den Schluss von Goethes *Tasso*<sup>44</sup> –, wobei der Glanz des Himmels nunmehr der »Sicherheit, der bürgerlichen Ehre« leuchten soll (183). Doch diese von ihm pathetisch gepriesene Ehe hat er sich mit einer zweifelhaften Machenschaft verschafft! Das arbeitet in Cardenio, so dass er in der letzten Auseinandersetzung mit Lysander dessen Entschuldigung, er habe seinen nächtlichen Frevel »vergütet«, umdreht:

Vergüten nennst du das, heilloser Wurm?  
 Auf ein Gefäß voll Ottern fromme Zeichen  
 Mit Diebesfingern schreiben, und die Ehe,  
 Das se, heil'ge, gnadenvolle Wort  
 Zur Losung machen für das Hurenhaus?  
 (235)

Wahrhaft starke Worte, in denen sich Cardenios Zorn entlädt. Sie sind aber nicht so zu verstehen, dass im Schlafzimmer der Olympia ein wstes Trei-

43 Der Bildkomplex Meer/Schiffahrt durchzieht leitmotivisch das Drama des Gryphius, z. B. in Olympias dringender Bitte an Cardenio: »[...] gnne mir den Port / Den nach dem rauen Sturm die Liebe mir gegeben.« (ebd., S. 116)

44 Vgl. Torquato Tasso, V. 3434 ff. – Bei Immermann wird Cardenio dem Dichter Tasso (»die sturmbewegte Welle«) auf die Spur gebracht, während sich Lysander in die Rolle des besonnenen Antonio setzt.

ben eingesetzt hätte – bevor sie den nächtlichen Besucher identifizieren oder gar intimer mit ihm werden konnte, war er schon verschwunden. Auch von sexuellen Kontakten mit Cardenio verläutet schlechterdings nichts – der Dramentext belegt weder sie noch eine voreheliche Schwangerschaft von Olympia.<sup>45</sup> Man sieht aber hier, wie Immermann schon an ein Problem rührt, das später Hebbel und Ibsen in ihren Dramen genauer ausleuchten werden: die moralische Fragwürdigkeit der Ehe als gesellschaftlicher Institution, mit der trüben Wahrheit von Konvention oder Heuchelei. Doch Immermann selbst zeigt dafür schon kritische Sensibilität in seinen mit Recht geschätzten kulturkritischen Analysen,<sup>46</sup> nicht zuletzt auch in seinem ersten großen Roman, über den festgestellt worden ist: »Keine Ehe gibt es in den ›Epigonen‹, die nicht gestört oder unglaubwürdig geworden wäre. Die Ehe als Institution in der bürgerlichen Gesellschaft ist [...] fragwürdig geworden.«<sup>47</sup>

Die Ehe wird im Drama nicht nur zwischen Cardenio und Lysander zum Streitthema, sondern auch zwischen Cardenio und Celine. Sie ist ihm leidenschaftlich zugetan, geradezu verfallen, doch will sie von einer ehelichen Verbindung nichts wissen, weicht zweimal aus, als Cardenio das Thema zur Sprache bringt, und verweigert ihm beim Gedanken an »den heil'gen Ehestand« kategorisch die Gefolgschaft (214). Die Ehe ist ihr als Institution »verhaßt«, der Gedanke an aufgezwungene Familienbande (»Vettern, Basen«) unerträglich – die »Heirat« erstickte die »Liebe« und müsse als ihre »schlimmste Feindin« gelten (215). Typische romantische Ehescheu? Oder eine dezidierte Anspielung auf Immermanns Lebensgefährtin, die Gräfin Ahlefeldt, von der bekannt ist, dass sie alle Heiratspläne des acht Jahre jüngeren Poeten strikt durchkreuzt hat?<sup>48</sup> Vermutlich beides. Die biographische Lesart kann sich auf weitere Details stützen, so auf Celines Standesbezeichnung als »Gräfin« (132, 157) und ihre Verarmung,

45 Scharfsinnige Subtext-Spekulationen in dieser Richtung, verbunden mit einer mutmaßlichen Vaterschaft, führen ins Leere (bei Fauser [Anm. 19], S. 141). Wenn Lysander ein Kind von Olympia erwartet, dann hat er es in der Ehe gezeugt (vgl. 231) Und es ist purer Zynismus, wenn Cardenio der Olympia »schöne Kinder« wünscht und eine Werbung um ihre Tochter in Aussicht stellt (154). Auch Tyches Raunen von »Kind« und »Vater« (200) trägt Fausers Spekulation nicht.

46 Vgl. Memorabilien (Werke [Anm. 12], Bd. 4, S. 421, 431 f.).

47 Jürgen Kolbe, Goethes ›Wahlverwandschaften‹ und der Roman des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1968, S. 113.

48 Zu diesen biographischen Aufschlüsselungen vgl. von Wiese, der im einschlägigen Kapitel Immermanns schwieriges Verhältnis zur Gräfin zur Hauptsache macht und das ganze Drama als dessen Illustration anschließt (Karl Immermann [Anm. 1], S. 59-67, oder die Biographie von Peter Hasubek (Carl Leberecht Immermann [Anm. 5], S. 183).

die der luxuriösen Lebensführung ihres Vaters angelastet wird (158).<sup>49</sup> In Celinde Bekenntnis zur »Freiheit« (215) – auch in einer sehr emanzipatorischen Variante dargeboten: »Lieber sterben, / Als Sklaverei von Mannes Hand erwerben!« (219) – kann man die Stimme der Gräfin Ahlefeldt nachhallen hören, desgleichen in ihrer Aufforderung: »Laß uns das traurige Gespräch hier enden!« (216) Es ist bekannt, dass das Drama im Winter 1824/25 während einer längeren Abwesenheit der Gräfin entstanden ist – für den Autor ein doppelter Anlass, sich einiges von der Seele zu schreiben und deutliche Spuren nicht zu scheuen.

Obwohl die autobiographische Mitgift sich geradezu aufdrängt,<sup>50</sup> sollte man das ganze Drama nicht zum Lebensdokument machen. Der Zusammenhang mit romantischen Auffassungen bleibt ebenso bestehen wie die beschriebene Problematisierung der Ehe als sozialer Institution. Hier ist es Cardenio, der durch den Disput verletzt wird und der Ehe, deren Rechtmäßigkeit er bei Lysander vehement attackiert, eine sakrale Weihe verleiht: »Das Heiligste, das Würdigste in mir / Ist leider ein verschlossnes Kleinod dir.« (218) Cardenio und Celine erreichen einander in einem entscheidenden Punkt nicht, nämlich in der Verständigung, wie ihre neu entfachte Liebesleidenschaft auf Dauer zu stellen ist. Erst als Cardenio fortgestürmt ist und die Auflösung des Liebesbündnisses droht, lenkt Celine ein und trägt der Dienerin auf, ihm zu »bestellen«, dass sie auf seinen Ehwunsch eingehen wolle, wenn auch mit Bitterkeit (220) – zu spät und auch angesichts der aufgetretenen Differenzen ohne die rechte persönliche Überzeugungskraft, um das Verhältnis wieder ins Lot zu bringen.

An Celinde Liebesgeständnis ist dabei nicht zu zweifeln: »Du bist mir Freund und Bruder, Vater, Welt, / Himmel und Seligkeit [...]« (210). Der Geliebte repräsentiert für sie schlechterdings alles. Daran zeigt sich, dass die Liebe nicht, wie Börnes zitierte Kritik eingewendet hat, auf der Ebene von tierischer Triebhaftigkeit bleibt. Bei Gryphius wird Cardenios Verhältnis zu Celine als »tolle Brunst« beschrieben, die sie am Ende als »verfälschte Lust« durchschaut und im Denken an die Transzendenz überbietet.<sup>51</sup> Die Celine Immermanns weicht davon ab. Wenn sie dem Geliebten schwört, er sei ihre »erste Liebe«, so können

49 Das entspricht der biographischen Realität (vgl. Hasubeks Biographie, S. 134) und weicht charakteristisch von der Version des Gryphius ab, die Celinde Armut auf allzu verschwenderische »Anverwandte« zurückführt (Tieck [Anm. 18], S. 98).

50 Dagegen ist es bei Arnim Cardenio, der seine Ehefeindschaft erklärt und Immermanns Celine fast wörtlich antizipiert: »Das Ehejoch ist mir verhaßt, es nimmt mir meine Freiheit.« (Arnim [Anm. 31], S. 10) Bei Gryphius gibt es überhaupt keine Vorformulierung in dieser Richtung. Celine lässt hier wissen, dass sie den Ritter Marcellus, der »durch Gold und Ansehn« sie »besprang«, durchaus geheiratet hätte, wäre da nicht sein Gelübde auf die Ehelosigkeit gewesen (Tieck [Anm. 18], S. 98).

51 Tieck (Anm. 18), S. 123, 142.

wir daran sehen, dass ihre vorherigen rufschädigenden Affären auf Sexualität beschränkt geblieben sind, nun aber ein neues Kapitel aufgeschlagen wird. Was sie umschreibt, ist das Glück der enthusiastischen Liebe – und dieses Glück lässt sich nicht dauerhaft erhalten, so dass sie folgerichtig nur »um einen frohen Tag« bittet (211) und zugleich der folgende Dissens in der Ehefrage angebahnt wird.

Cardenio, der vergeblich stabile Verhältnisse in Liebesdingen schaffen will, wird noch zum Kronzeugen des Gegenteils. Als er den Entschluss ausbrütet, Lysander zu töten, beruft er sich nicht auf seinen »Haß«, sondern führt an, dass Lysander mit der gleichsam »unzüchtig« herbeigeführten, aber trotz aller Kontingenz sakramental gesegneten Ehe seine eigene Liebe »verletzt« habe: »Drum heißt es: Schwert heraus, zerhaun den Knoten! / Fließt nur erst Blut, wird schon ein Licht sich zünden.« Damit schwingt er in das vertraute heroische Handlungsmuster ein: Erst wird losgeschlagen, dann sieht man, was herauskommt. Doch von Interesse ist auch, wie der Held vorher seine eigenen Affekte reflektiert hat: »Liebe und Haß sind Worte, / Das Herz ist nur ein Taubenschlag, Gefühle / Ziehn flatternd aus und ein.« (226) Die »Gefühle« sind vergänglich, sie schaffen keine Stabilität und verbürgen keine dauerhaften Verhältnisse – damit bezieht er eigentlich die Position Celindes. Bemerkenswert ist auch, wie ausgerechnet der Held, der im Handeln sein eigenes Prinzip durchsetzen will, auf die innere Widersprüchlichkeit des Ich aufmerksam wird und dessen Substanzlosigkeit eingesteht – Ibsens Peer Gynt wird seine Lebensrekapitulation in die Metapher der Zwiebel stellen, deren Häuten keinen festen Kern freilegt.<sup>52</sup>

Der am Ende scheiternde Liebesdiskurs mit Celinde steht für Cardenio unter der Prämisse einer Täuschung, der durch den Liebestrank bewirkten Vergessenheit. Celinde erfährt die Liebe als schicksalhafte Macht – ihr bricht das Herz, als Cardenio seinen Abschied aus Bologna verkündet (177), und sie glaubt seinen Verlust nicht überwinden zu können (179). Wenn er »Unruhe« schafft, scheint ihr das »Götterlust«, verglichen mit der »Grabesruhe« eines liebeleeren Lebens (180). Das ist der Grund für ihre Verbindung mit Tyche, dem Namen nach eine dunkle parzenhafte Schicksalsbringerin, und für den Versuch, mit einer solchen Helferin den Weg zum Liebesglück über den Mord an Marcellus zu suchen: »Es ist sein Schicksal, was kann ich dafür?« (186) Immermann hält an der ihm von der Stofftradition zugetragenen Figur der Tyche fest, um Celindes Liebe als schicksalhaftes Verhängnis zu akzentuieren. An Tyche bindet sich die Zusatzgeschichte, dass sie einst von Celindes »liederlichem« Vater verführt worden ist (161, 169). Das Drama schlägt mit der Integration dieser Figur in die

52 Vgl. Henrik Ibsen, Dramen, Berlin 1990, S. 145 f., daran anschließend Günter Grass in der Übersreibung seiner Autobiographie: Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006.

Liebeshandlung einen großen Bogen vom Zauberglauben zu Reflexionen des Bewusstseins und der sozialen Institutionen, die seine Modernität ausmachen.

Wir kommen zum Fazit und damit zu der Frage, mit welchem Dramengenre wir es eigentlich zu tun haben. Am Ende ist die Totenliste stattlich angewachsen: Das erste Opfer ist Marcellus (190), dann folgt Lysander (236), darauf der irrtümlich für dessen Mörder gehaltene Pamphilio (237), schließlich Celinde nach der Geistererscheinung des Marcellus mit einem gestammelten Sündenbekenntnis (241 f.) und Cardenio, der durch das eigene Heldenschwert fällt (248 f.). Am Schicksal Tyches, die auf den Scheiterhaufen geführt wird (246), besteht auch kein Zweifel, hinter der Zukunft der durch die Ereignisse schwer getroffenen Olympia steht zumindest ein Fragezeichen (247). Der Tod »mäht« Schuldige und Unschuldige, wie Cardenio resümiert, die »Opfer [...] schließen sich / Durch Tat und Wechseltat zu einer Kette« (244). Wenn das Handeln einer Figur nicht mit ihrem Schicksal korrespondiert, dann wirkt das »gräßlich« – Cardenio beschreibt so das Welttreiben (153), während Lessing eine derartige Wendung noch kategorisch für das Trauerspiel ausgeschlossen hat, denn das Unglück Unschuldiger müsste unerlaubte Zweifel an der Providenz wecken.<sup>53</sup> Das blinde Wüten des Schicksals deutet auf den Typus der Schauer- und Schicksalstragödien hin, mit denen Zacharias Werner, Adolph Müllner, Ernst Houwald und andere (wie Grillparzer mit der *Ahnfrau*, 1817) eine Theatermode geschaffen und bedient haben. Offenbar schlägt Platen mit seiner Parodie *Der romantische Oedipus* auch Immermann dieser Reihe zu.<sup>54</sup>

In Wahrheit wird ein solcher Dramentypus in *Cardenio und Celinde* keineswegs reproduziert, schon das frühere Planspiel einer Müllner-Satire<sup>55</sup> zielte auf Distanzierung. Die Reflexionen auf das »Schicksal« evozieren im Drama keineswegs das Walten einer numinosen Macht (oder deren theatralischen Surrogats), sondern weisen in der Regel auf die Menschen, die das eigene Tun und Versagen auf das »Schicksal« schieben: »Das arme Schicksal hat ein schlimm Geschick, /

53 Die Überlegung wird in der *Hamburgischen Dramaturgie* angestellt in der Entwicklung der Tragödienpoetik, die durch Christian Felix Weisses *Richard III.* ausgelöst wird und indirekt das Original Shakespeares ins kritische Visier nimmt (Lessing, Werke [Anm. 17], Bd. 4, S. 571-616, hier S. 597f.). – Für Immermanns Drama führt andererseits die aktualisierende Assoziation von einem »Theater des absurden Schreckens«, gestützt auf Einzelheiten der Tyche-Handlung, nicht weiter (vgl. Benno von Wiese, Karl Immermann [Anm. 1], S. 63). Die Phantasien von Antonin Artaud, die ein »Theater der Grausamkeit [cruauté]« entwerfen, sind von ganz anderem Kaliber (vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*. Frankfurt a.M. 1969, S. 89-112).

54 Vgl. Anm. 12. – Platen hatte vorher in *Die verhängnisvolle Gabel* (1826) die Schicksalsdramatik treffsicher parodiert.

55 Als »Adolph der Tragöde« ins Auge gefasst (vgl. den Brief an Bernhard Rudolf Abeken, 21. 4. 1823, Briefe [Anm. 15], Bd. 1, S. 402.)



Man schickt es hin, wo niemand selbst will stehn.« (136) Das klingt mit der reflexiven Verdopplung nach einer ironischen Verabschiedung des Genres. Zwar führt Celinde ihre Liebe zu Cardenio auf das »Schicksal« zurück, doch wenn sie dafür den verliebten Marcellus zum Mordopfer machen lässt (186), handelt es sich um ein durchsichtiges Manöver, das die Zurechenbarkeit ihres Handelns keineswegs aufhebt. Eine moralische Arbeit an ihrer Schuld mag man vermissen. Dass sie als Vorgängerin der Wagnerschen Isolde eine Liebestragödie erleidet, bleibt jedoch unstrittig.

Mit anderen Figuren sind andere Gattungsperspektiven verbunden. Olympia hätte sich nur dann zur Protagonistin einer Liebestragödie aufgeschwungen, wenn sie den Konflikt zwischen ihrer Liebesempfindung (für Cardenio) und dem Bestreben nach bürgerlicher Sicherheit offen ausgetragen und dezidiert entschieden hätte. Wie die Umstände liegen, verteidigt sie nur ihre Geschlechtsherrlichkeit und damit ihr gesellschaftliches Ansehen – wenn ihre Perspektive das Drama selbst regiert hätte, wäre es zum bürgerlichen Trauerspiel geworden. Dessen Horizontlinie durchbricht jedoch ihr Liebhaber Cardenio mit seinem heroischen Handlungsmuster, dem allerdings jeder Glanz fehlt und dessen innere Brüchigkeit das Drama ebenso markiert wie seine katastrophalen Auswirkungen. Wenn Cardenio selbst, wie schon gesehen, reflektierend zu der Konsequenz vordringt, die Beteiligten des blutigen Spiels seien eigentlich alle »in Torheit [...] verstrickt« (226), dann fehlt nicht mehr viel am Schritt zu einem neuen Genre, zur Tragikomödie. Die formale Stabilität der auf die Transzendenz ausgerichteten barocken Tragödie dürfen wir für Immermanns Drama nicht zum Maßstab machen, auch nicht das idealistische Dramenkonzept Schillers, das auf die moralische Kraft des Subjekts setzt. Man kann einen Mangel darin erblicken, dass keine Sympathie lenkung zu affektiver Beteiligung des Betrachters an einem Figurenschicksal drängt, diese Unentschiedenheit aber als Offenhalten des Sinnangebots auch gegenläufig bewerten.

Unser Resümee schließt die Möglichkeit nicht aus, in der Reproduktion vorgegebener Formmuster den Habitus des Epigonen auszumachen. Doch in ihrer Kombination lässt sich auch ein »schöpferischer« Zug des Dramatikers entdecken, der mehr Gewicht verdient als das Epigonenstigma, das man Immermann lange unbesehen aufgebrannt hat. Im Anschein der Nachfolge löst er sich von den Normen des barocken Trauerspiels, geht aber auch auf Abstand zur Dramenkonzeption Lessings. Gegen das bürgerliche Trauerspiel steht die heroische Tragödie – mit den bekannten Merkmalen von Übersteigerung und Verblendung – wieder auf, die Lessing strikt verworfen hatte. Die Celinde-Handlung inszeniert eine Liebestragödie mit einigen sinistren Zügen, doch auch mit einer durch Empfindung beglaubigten Schicksalskausalität, die sich weit über das in jenen

Jahren theatermodische ›Schicksalsdrama‹ erhebt. Mit der Hindeutung auf die Tragikomödie kommt schließlich ein reflexiver Zug in Immermanns Gattungspoetik, die sie sein Drama in die Nähe der literarischen Moderne bringt und ihm fast schon den Boden entzieht.