SIEGHILD BOGUMIL

Zeitgewinn durch Geschichtsverlust und die undramatischen Folgen im Theater des frühen 19. Jahrhunderts

I.

In seinen *Ästhetischen Studien* notiert Grillparzer 1835 unter dem Stichwort „Dramaturgie", daß das Publikum „unnachsichtlich Eines [fordere], wodurch es eben zu einer so vortrefflichen Kontrolle für den dramatischen Dichter wird, und dieses Eine ist *Leben*".[1] Wenn dieses „Eine" sich im historischen Gewand vorstellt, dann ist es, so sagt Grillparzer bereits in einer Notiz aus dem Jahr 1819/20, „die Aufgabe der dramatischen [...] Poesie gegenüber der Geschichte, die Planmäßigkeit und Ganzheit, welche die Geschichte nur in großen Partien und Zeiträumen erblicken läßt, auch in dem Raum der kleinen gewählten Begebenheit anschaulich [werden zu lassen]".[2] Damit tritt das Drama in eine neue Phase: Das Leben soll auf engstem Raum eingefangen werden, und steht es im Spiegel der Geschichte, so geht es nicht nur darum, die *ganze* Geschichte zu zeigen, sondern darüber hinaus die Geschichte in ihrer inneren Gesetzlichkeit. Geschichte und Geschichtstheorie in eins soll das Geschichtsdrama veranschaulichen.

Wie schwierig es war, Geschichte im Drama einzufangen, zeigte sich bereits im *Wallenstein*, bei dem sich Schiller gezwungen sah, die Stoffülle in einer Trilogie abzuhandeln, um die klassische Dramenform zu retten. Im Briefwechsel mit Goethe wird deutlich, wie hart Schiller mit dem komplexen Stoff kämpfte, so daß der Freund kaum an die Fertigstellung des Dramas glaubte. War er doch an demselben Problem bei seinem *Götz* vor mehr als 25 Jahren seinerseits bereits gescheitert. Natürlich kann hier von Scheitern nur in bezug auf die klassische Tragödienform gesprochen werden, in der ein Geschichtsverständnis vorherrscht, welches alle Ereignisse der Zeitgeschichte auf einen die Unterschiede nivellierenden, universalgeschichtlichen, theologisch-eschatologisch begründe-

---

[1] Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke*. 5. Ausg. in 20 Bänden. Hg. von August Sauer. 15. Bd. Stuttgart 1937, S. 102.

[2] Ebd., S. 92.

ten Rahmen bezieht.[3] Dieser vereinheitlichende Gesichtspunkt ist jedoch gerade auch dem Grillparzerschen Geschichtsdrama abhanden gekommen. Jürgen Schröder stellt mit Blick auf das Stück *Ein Bruderzwist in Habsburg* fest:

> „Es gibt kein Jenseits der Geschichte mehr. Gott hat sich aus ihr zurückgezogen, mag er von Kaiser Rudolf II. noch so oft berufen werden. [...] Es gibt auch kein Jenseits der Idee oder des Ideals, keine übergeschichtliche Oase mehr wie im *Don Carlos* oder in der Liebeshandlung des *Wallenstein*. [...] Ein universales Geschichtskonzept, wie es noch in Kleists *Prinz von Homburg* zu entdecken ist, fehlt ebenfalls".[4]

Diese Veränderung veranlaßt Schröder, das Stück vielmehr in die Nähe von Grabbes *Napoleon oder die Hundert Tage* und Büchners *Dantons Tod* zu stellen.

Das heißt aber, daß sich die Qualität des Geschichtsbildes in den Dramen des frühen 19. Jahrhunderts gewandelt hat. Es kommt kein abstraktes, zeitenthobenes Universalkonzept mehr zur Anschauung, sondern ein konkretes Bild, in das die Zeit Einzug gehalten hat. Ihr Signum ist eine nahezu unüberschaubare Fülle von Begebenheiten, Orts- und Zeitenwechseln[5]. Die Menschen sind dem Geschehen machtlos ausgeliefert; ergriffen oder sich entgegenstemmend sind sie gleichermaßen vom Sturm der Geschichte erfaßt, werden zu ihrem Spielball, und die Protagonisten stehen schließlich um so ortloser da, je tiefer sie sich in die Vorfälle der Zeit verstrickt oder je enger diese sie umgarnt haben, während die entfesselte Zeit sie unerbittlich auf die Katastrophe zuführt. Denn diese zielgerichtete Einheit der Handlung bleibt dennoch aufrechterhalten, wie es Victor Hugo 1827 in seiner *Préface de Cromwell* für das neue

---

[3] Vgl. dazu Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt/M. 1979, bes. Kap. I, 1.

[4] Jürgen Schröder: *„Der Tod macht gleich". Grillparzers Geschichtsdramen.* In: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwärtigkeit.* Hg. von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler, Freiburg im Breisgau 1994, S. 37-57. Hier: S. 51.

[5] Es ist offensichtlich: das neue Geschichtsdrama erzählt. Schlechte Zeiten für das Theater in einer Epoche, in der überall die Prosa dominiert und in Einflüssen und Adaptionen bis auf die Bühne dringt (vgl. u.a. Russell P. Sebold: *Lo „Romanesco", la novela y el teatro.* In: R.P.S.: *Trayectoria del romanticismo español.* Barcelona 1983, S. 137-163; Ernst Leopold Stahl: *Das englische Theater im 19. Jahrhundert. Seine Bühnenkunst und Literatur.* München, Berlin 1914, S. 43; vgl. auch Ernest Reynolds: *Early Victorian Drama (1830-1870).* Cambridge 1936, S. 138). Selbst Nerval schreibt Hugos Roman *Han d'Islande* für die Bühne um. Die neuen Dramen sind mit Stoff überladen. Hugos *Cromwell* gilt geradezu als unspielbar, während auf der Bühne eine der barocken nicht nachstehende Theatermaschinerie eingesetzt wird, die den Text mit pompösen Bildern so sehr überfrachtet, daß er schließlich zugeschüttet ist (vgl. Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del Romanticismo español.* Buenos Aires 2. Auflage 1954, S. 69f.). Nicht nur der Text, auch die Bühne erzählt.

„Drama" gefordert hatte. Geschichte aber zeigt sich damit unter einem doppelten Aspekt: in der zersplitterten Vielfalt der Zeitgeschichten wird sie erkennbar als ein unhistorischer Ruhepol.

Im folgenden soll das neue Geschichts- und Zeitbewußtsein im Drama des frühen 19. Jahrhunderts näher untersucht und die sich daraus ergebenden dramaturgischen Konsequenzen aufgezeigt werden. Der exemplarischen Analyse sind folgende Dramen zugrunde gelegt: Byrons *Sardanapalus* (1821), Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1824/1848), Hugos *Cromwell* (1827), Duque de Rivas' *Don Alvaro o la fuerza del sino* (*Don Alvaro oder die Macht des Schicksals* (1835), das als Vorlage für das Libretto von Verdis Oper *Die Macht des Schicksals* diente, und Büchners *Dantons Tod* (1835).

Es mag erstaunen, Grillparzer und vor allem Büchner in einem Zuge mit den Romantikern genannt zu sehen. Die bloße Chronologie, die sie zu Zeitgenossen macht, würde diese Annäherung in der Tat nicht rechtfertigen, da sie einen reinen Synchronismus vortäuscht, den es nicht gibt. „Jedes synchronische System hat seine Vergangenheit und seine Zukunft".[6] Literaturgeschichte schreitet in Überlagerungen geschichtlicher Zeiten voran. Hingegen ist die Tatsache, daß sie der Blick auf das neue Zeitbewußtsein zusammengeführt hat, kaum als Zufall zu betrachten, denn so sehr sich auch besonders Büchner in seiner Konzeption der Historizität des Geschehens von den Romantikern unterscheidet, so eng gehört er doch in seinem Zeitbewußtsein zu ihnen. Das heißt nicht, daß seinem Drama damit die entschiedene Modernität, die es auszeichnet, abgesprochen würde, wohl aber umgekehrt, daß dem romantischen Geschichtsdrama eine gewisse Modernität zuteil wird. Trotz seiner unwahrscheinlichen Züge, die letzteres auch immer wieder aufweist und die bis ins Märchen- und Mythenhafte reichen können, ist in ihm dennoch, wie zu zeigen sein wird, der Aufbruch zu einem modernen Geschichtsverständnis zu erkennen. Gerade in der Vermischung von unwahrscheinlichen und wahrscheinlichen Begebenheiten erweisen sich diese Stücke als Dramen der Übergangszeit.

Es mag weniger an dem bunten, das Realitätsprinzip mißachtenden Geschichtsbild liegen, daß die historischen Dramen in ihrer Modernität kaum wahrgenommen werden, sondern vielmehr an dem Bemühen der Dramatiker, das universalistische Geschichtskonzept mit der Einheit der Handlung noch aufrechtzuerhalten. Peter Szondi läßt das moderne Drama erst im ausgehenden

---

[6] Jurij Tynjanov; Roman Jakobson: *Probleme der Literatur- und Sprachforschung*. In: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, S. 63-66. Hier: S. 64.

19. Jahrhundert beginnen,[7] da für ihn das klassische Drama noch „um 1860 [...] den objektiven Stand der Dramatik darstellt",[8] während Georg Lukács in jener Zeit gleichsam eine dramatische Leerzeit sieht. Die großen Geschichtsdramen sind, so lautet seine These, vor dem Historismus entstanden, in der Renaissance mit Marlowe, danach mit Shakespeare, sodann mit dem frühen Goethe und Schiller und schließlich noch einmal am Ende des 18. Jahrhunderts.[9] Die Epoche des Historismus selbst hat dagegen keine großen Geschichtsdramen hervorgebracht. Damit wird die Vorherrschaft des klassischen Dramas auch bei Lukács nicht in Frage gestellt, im Gegenteil, er scheint seine Wertung nach dessen Maßstäben vorzunehmen. Am klassischen Drama orientiert sich schließlich auch Roland Galle in seiner These vom Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner. Der Begriff des Tragischen wird ihm zufolge selbst noch in Büchners *Dantons Tod* nicht abgesetzt, sondern kommt hier nurmehr verwandelt in der Geschichte als dem Ort der Grausamkeit zum Ausdruck.[10] Damit gelten auch für Galle die Kategorien des klassischen Dramas selbst noch bis zu Büchners Drama, dessen exemplarische Modernität er jedoch nicht in Frage stellt.

Die folgenden Ausführungen gründen hingegen auf der These eines bereits frühen Endes der klassischen Tragödie und damit – im Widerspruch zu dem abrupt gesetzten späten Beginn der Moderne – einer Übergangsperiode, die sich mit der ganzen Kraft einer überschwenglichen Produktion von historischen Dramen zu behaupten sucht. Der Aufbruch des Dramas, zu dessen Hauptmerkmalen der Schwund des Tragischen gehört, ist bedingt durch den Einbruch des neuen Zeitbewußtseins, das wiederum die spezifische Form des Geschichtsdramas im 19. Jahrhundert hervorruft. „Wie spät ist es?", fragt Don Carlos in Hugos *Hernani* und löst damit die bekannte „Schlacht" um das moderne Drama aus. Im bunten Geschehenskaleidoskop der Stücke besteht jedoch gerade eine der sie verbindenden Gemeinsamkeiten: in ihrer je spezifischen Verschiedenheit lassen sie die Vielgestaltigkeit der Reflexion auf die Zeit im Geschichtsdrama des frühen 19. Jahrhunderts mosaikartig aufleuchten.[11]

---

[7] Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas.* Frankfurt/M. 1963, S. 162.

[8] Ebd., S. 20.

[9] Vgl. Georg Lukács: *Historischer Roman und historisches Drama.* In: *Der historische Roman.* Berlin 1955, S. 88.

[10] „Die perennierende Einbeziehung der Grausamkeit in die geschichtliche Progreßgestaltung legt die Tragik von *Dantons Tod* frei"; Roland Galle: *Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner.* Stuttgart 1976, S. 94.

[11] Es ist die Frage, inwieweit das Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts dem romantischen Drama zugerechnet werden kann. Wenn mit A.W. Schlegel gesprochen das romantische

Die Zeitreflexion spielt zwar auch im Entstehungsprozeß des modernen Dramas im engeren Sinne eine vorzügliche Rolle, wie Szondi in der *Theorie des modernen Dramas* zeigt, wo er die Merkmalbeschreibung bezeichnenderweise mit der Analyse der Zeit beginnt. Sein Ergebnis läßt jedoch den Unterschied zu der hier vorgestellten Übergangsperiode deutlich hervortreten. Er schreibt im Hinblick auf Ibsens *John Gabriel Borkmann* aus dem Jahre 1896: „Wenn Borkmann, Gunhild und Ella von der Vergangenheit reden, dann drängen sich nicht die einzelnen Ereignisse in den Vordergrund, auch nicht ihre Motivation, sondern die Zeit selbst".[12] Die Zeit erscheint jetzt als ein autonomes Thema und wird zum agens der Handlung, während sie in der vormodernen Übergangsperiode an den Krücken der Geschichte als Zeitgeschichten ins Drama tritt. Zeit ist vorläufig noch inhaltlich gebunden, darin besteht der Übergangsstatus des frühen historischen Schauspiels. Die inhaltliche Auffüllung der Zeit verhindert die radikale Wende zum modernen Drama, beendet jedoch andererseits bereits die klassische Spielform; und so steht das historische Drama des frühen 19. Jahrhunderts schließlich zwischen den Zeiten.

Das so verquickte Zeit- und Geschichtsbewußtsein kann aber noch etwas genauer beschrieben werden. Die vielen das Drama bevölkernden Geschichten dienen zugleich auch dazu, den Stillstand der Geschichte zu zeigen. Jenseits der Pluralität von Geschichten, und an ihnen zeigt sich die Geschichte selbst als ein leeres universalgeschichtliches Kontinuum, das die Zeitgeschichten in deren Notwendigkeit begründet. Anders ausgedrückt, Geschichte tritt nicht nur als Stoff in das Drama, – darin ist Lukács recht zu geben, das gab es schon vorher

---

Drama unter anderem „alle Entgegengesetzten (verschmilzt), Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod" (25. Vorlesung *Über dramatische Kunst und Literatur*, zit. nach der Ausgabe von Edgar Lohner, Bd. 6. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967, S. 112), so kann das Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts als romantisch angesehen werden, denn es folgt diesem Programm sehr eng. Während das romantische Drama nach A.W. Schlegel jedoch auch „unter einer magischen Beleuchtung" (ebd.) steht, wird diese im Geschichtsdrama – so wird hier zu zeigen sein – durch eine neue historische Zeitauffassung durchdrungen, wodurch es sich vom romantischen Schauspiel unterscheidet und von ferne den aufkommenden Realismus ankündigt. Gerade Grillparzer betont in seinen Überlegungen zum Geschichtsdrama die Durchdringung des Traumes mit der Wirklichkeit um seiner Realitätsnähe willen (vgl. dazu Friedrich Sengle: *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1952, S. 100). Das Geschichtsdrama des 19. Jahrhunderts kann damit aber als eine Grenzgattung, als ein romantisches Drama in konkret-historischer Ausprägung bezeichnet werden.

[12] Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 26.

–, sondern sie wird im Sinne Grillparzers konzeptuell thematisiert.[13] Wer sich in diesen imaginären Raum des Geschichtsuniversalismus zu stellen wagt – denn es ist ein Wagnis –, um den unbeständigen Zeitgeschichten zu entfliehen, wie es zum Beispiel Rudolph II. unternimmt, wird im wahrsten Sinne des Wortes überspielt, er hat ausgespielt. Seine Handlungen, wenn es sie denn noch gibt, sind damit in die Kontingenz verwiesen. In dem in dieser Weise sich zeigenden Geschichtsdrama ist der klassische Held abhanden gekommen, die einsträngige Finalspannung in einem Bilderbogen von Geschichten aufgehoben, in die der Konflikt gleichsam wie in kleine Scherben zersplittert, und es bleiben weder Zeit, noch Raum, noch der Stoff für die Herauskristallisierung des Tragischen. Diese Veränderungen mögen Lukács zu seiner These von der Nicht-Existenz großer Geschichtsdramen zur Zeit des Historismus veranlaßt haben. In dieser neuen gedoppelten Zeit- und Geschichtsperspektive aber liegt gerade der tiefere Grund für das hier postulierte neue Geschichtsdrama, das den Strukturwandel des klassischen Schauspiels zu Beginn des 19. Jahrhunderts herbeigeführt hat. Die komplexe dialektische Verschachtelung von Zeit und Geschichte und ihre Folgen für das Drama soll im folgenden aufgezeigt werden.

II.

Mit dem Einbruch der neu verstandenen Geschichte bricht im Drama das Chaos aus. Anne Ubersfeld erklärt es denn auch zum „dramatischen Stoff" im *Cromwell,*[14] in dem sie dennoch eine Reflexion auf Hugos eigene Zeit sieht. Diese Form und Funktion von Geschichte gilt, so sei in Vorwegnahme bereits gesagt, für alle hier vorgestellten Stücke. Dabei sind die Intrigen denkbar einfach. Man

---

[13] Walter Hinck: *Zur Poetik des Geschichtsdramas.* In: *Geschichte als Schauspiel.* Hg von Walter Hinck, Frankfurt/M. 1981, S. 7-21. Hier: S. 10: „Der Weg des historischen Dramas vom *Götz* zu Brechts *Galilei* und darüber hinaus lehrt [...]: immer modelliert der Autor den geschichtlichen Stoff nach Sinn-Vorgaben, an denen das Geschichtliche die Grenzen seiner Autonomie erfährt". Vgl. dazu auch Hannelore Schlaffer: *Der Ursprung des ästhetischen Historismus in der bürgerlichen Geschichtsphilosophie.* In: Hannelore u. Heinz Schlaffer: *Studien zum ästhetischen Historismus.* Frankfurt/M. 1975, S. 23-71. Hier: S. 27: „Sinn ist in der bürgerlichen Geschichtsphilosophie identisch mit Wiedererkennung des Eigenen im Vergangenen".

[14] Anne Ubersfeld: *Introduction* zu der von ihr besorgten Ausgabe des *Cromwell.* Paris 1968, S. 35. – Im Gegensatz dazu sieht Warning in dem Stück eine historische Darstellung der Epoche Cromwells, was er im Werk Hugos eher als eine Ausnahme betrachtet: Rainer Warning: *Victor Hugo: Ruy Blas.* In: *Das Französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart.* Hg. von Jürgen von Stackelberg. Düsseldorf 1968, S. 139-165.

kann sie in wenigen Worten zusammenfassen: Cromwell ist im Begriff, sich zum König krönen zu lassen, was sowohl seine Gegner, die Royalisten, als auch der gemäßigte und extreme Flügel seiner eigenen puritanischen Partei durch seine Ermordung zu verhindern suchen. Das Unternehmen verfehlt zwar sein Ziel, hindert Cromwell aber dennoch daran, die Krone zu ergreifen. Die Intrige des Stückes besteht lediglich darin, daß auf der einen Seite das Komplott von den Gegnern geschmiedet wird, und auf der anderen Seite Cromwell, immer wieder gewarnt, ständig auf Einfälle sinnt, es zum Scheitern zu bringen.

In Grillparzers *Bruderzwist* ist die Intrige zwar nicht ganz so transparent, dennoch aber nicht weniger einfach: Kaiser Rudolf II. von Habsburg residiert zurückgezogen in Prag, wo er glaubt, durch politische Untätigkeit die kriegerischen Ereignisse, die den dreißigjährigen Krieg einleiten, aufhalten und den revolutionären Kräften Einhalt gebieten zu können. Seinem tatenlosen und unentschlossenen Bruder Matthias, der nur durch den intriganten Ratgeber Klesel zu verschiedenen Kriegen und Bündnissen mit protestantischen Ländern bewegt wird, gelingt es, Rudolf II. zu entmachten. Zwar kehren die zunächst abtrünnigen Neffen bald reumütig zum alten Kaiser zurück, können den Machtwechsel aber nicht mehr verhindern, ebensowenig wie Rudolf II. selbst, der Tilly ins Land gerufen hat und sich Prag durch die Zusicherung von Glaubensfreiheit zu verpflichten sucht. Es ist zu spät, Matthias übernimmt den Thron, beseitigt Klesel und setzt die stagnierende Ordnung Rudolfs II. fort, während am Horizont des Dramas in der Figur Wallensteins die Zeitgeschichte wetterleuchtet.

Ebenso einsträngig ist die Intrige in Duque de Rivas' Drama *Don Alvaro* aufgebaut, das einen immensen Publikumserfolg davontrug und zu den meistgespielten Stücken jener Zeit in Spanien gehörte. Don Alvaro, Sohn des spanischen Vizekönigs in Peru und der letzten Erbin des Inkareiches, kommt als ein Unbekannter nach Spanien, um die verräterische Heirat seines Vaters durch ein ehrenvolles Leben zu sühnen und so vom König Gnade und Befreiung der Eltern aus der lebenslänglichen Haft zu erlangen. Er verliebt sich in Doña Leonor, die Tochter des mächtigen Marqués de Calatrava, der die Verbindung jedoch ablehnt. Bei einem Fluchtversuch tötet Don Alvaro durch ein Mißgeschick den Vater der Geliebten und muß allein weiterfliehen. Doña Leonor kann der Rache ihrer Brüder entkommen und findet unerkannt Zuflucht in einem Kloster. Don Alvaro glaubt sie tot und sucht im Krieg in Italien, sein Leben zu beschließen, während die zwei Brüder von Leonor ihn verfolgen. Seine wechselreiche, höchst melodramatische Flucht vor ihnen, die von den unwahrscheinlichsten Zufällen begleitet wird, macht das ganze weitere Drama aus. Es endet in der

Katastrophe, in der auch der letzte Bruder im Duell stirbt, nachdem dieser die herbeieilende Schwester mit letzter Kraft in der Umarmung erstochen hat. Don Alvaro stürzt sich von einem Felsen.

Dantons Tod ist in einem Satz resümiert: Das Drama umspielt die Verhaftung und Hinrichtung Dantons und seiner Freunde durch Robespierre. Ähnlich karg fällt schließlich auch die Zusammenfassung des *Sardanapalus* aus: Unzufriedene Fürsten und Priester planen den Sturz des Königs von Assyrien, der mit seiner Geliebten ein genießerisches Leben führt. Das Komplott wird aufgedeckt, doch der König verzeiht. Darauf greifen sie den König umgehend an. Vom genießerischen Fürsten verwandelt sich Sardanapal plötzlich in einen bedingungslosen Krieger. Er wird jedoch besiegt und besteigt mit seiner Geliebten den von ihm in Brand gesteckten Thron.

Wenn eine kurze Inhaltsangabe grundsätzlich keinem Stück gerecht wird, so erweist sie sich für die historischen Dramen geradezu als irreführend. Sie stellt eine Eindeutigkeit, Übersichtlichkeit und Geradlinigkeit her, die sie nicht besitzen. Mit ihrer minutiösen Entfaltung der Zeit- und Lebensgeschichten breiten sie vielmehr ein Geflecht von Handlungen und Nebenhandlungen, Themen und Figuren, ein Chaos von Ereignissen, Meinungen, Personen, Intentionen, Verschleierungen und Enthüllungen, eine Fülle von historischen Volks- und Sittengemälden, Orts- und Zeitwechseln aus, die die Stücke, aus der Perspektive des klassischen Theaters gesprochen, ausufern lassen. Dabei geht es nicht um die bloße Evokation eines dekorativen Zeitkolorits, wie es selbst noch bei den Volksszenen in *Dantons Tod* den Anschein hat. Zwar wurde der Realismus der *couleur locale* als theaterwirksamer Effekt von der Zeit hoch geschätzt. Das decorum ist jedoch nur ein willkommener Nebeneffekt, der Sinn der zahlreichen Personen, Situationen und Wechselfälle reicht weiter. Die Fülle ist konstitutiv für das dramatische Geschehen. Die Lebensgeschichten eröffnen einen Einblick in die Zeit und die Geschichte überhaupt, der um so tiefer reicht, je bunter sich das Leben verzweigt. Die vielen zerstreuten Daten selbst sind signifikant, das Chaos ist bedeutend und als der dramatische Stoff des Stückes zu lesen.[15]

---

[15] G. Baumann hat das „Vieldimensionale" der „namenlosen Zeitströmungen" wie der „individuellsten Brechungen" im *Bruderzwist in Habsburg* hervorgehoben. Vgl. Gerhart Baumann: *„Ein Bruderzwist in Habsburg". Das Drama gegenwärtiger Geschichte.* In: *Franz Grillparzer. Historie und Gegenwärtigkeit*, S. 123-142. Hier: S. 126. Ihm geht es jedoch gerade nicht darum, das Chaos der „datenhörigen Begebenheiten", die sich „im Formlosen verlieren" (S. 123) zu lesen, vielmehr sucht er das „allzeit Verbindliche" (S. 125) jenseits dessen zu fassen. Es wird jedoch zu zeigen sein, daß dieses gerade ein historischer Leerraum ist.

Es stellt sich im *Bruderzwist* in metahistorischer Weise gleich zu Beginn in der Person des Don Cäsar aus. Der uneheliche Sohn Rudolfs II. will die Freiheit seines Freundes Russworm, der wegen Mordes hingerichtet werden soll, mit seinem Schwert erzwingen. Es geht Don Cäsar nicht um eine Korrektur des richterlichen Urteils, sondern um dessen willkürliche Aufhebung. Er will dem Feldmarschall damit seinen Dank dafür erweisen, daß dieser, wenn auch aus eigenen unausgesprochenen Motiven heraus, einen vermeintlichen Nebenbuhler Don Cäsars, der die Bürgerstochter Lucretia unerwidert umwarb, umgebracht hat. Dieses scheinbar private Nebenmotiv, das man in klassischer Gewohnheit schnell als expositorische Vorbereitung der Haupthandlung abtun könnte, versetzt den Leser oder Zuschauer jedoch im Gegenteil unmittelbar ins Sinnzentrum des Stückes. Es ist bereits ein Teil der Haupthandlung und besitzt eine metahistorische Qualität. In diesem Sinne kommentiert der Kaiser den Fall:

> „So dringt die Zeit, die wildverworrne, neue, / Durch hundert Wachen bis zu uns heran, / Und zwingt zu schauen uns ihr greulich Antlitz. – / Die Zeit, die Zeit! Denn jener junge Mann, / Wie sehr er tobt, er ist doch nur ihr Schüler, / Er übt nur, was die Meisterin gelehrt" (I, 321ff.)[16]

Die Geschichten um Don Cäsar und Lucretia, die sich in zahlreichen einzelnen Handlungssegmenten über das Drama verstreuen, erzählen von ihrer eigenen aktuellen Zeit, die losgelöst ist von dem großen unbeirrbaren Gang *der* Geschichte, was sich gerade auch in dem Aufeinanderprallen der Meinungen beim Zusammentreffen von Rudolf II. und Don Cäsar spiegelt.

Jedoch erschöpft sich die Funktion des Handlungskomplexes um Don Cäsar, dessen Nachstellungen Lucretias im Verlauf des Stückes immer mehr an Bedeutung gewinnen – der Gang der Geschichte befördert sie gleichsam ans Tageslicht und verändert ihren Sinn –, nicht darin, statisch-exemplarischer Erkenntnisgegenstand der metahistorischen Betrachtung Rudolfs II. zu sein. Sie allein würde nicht die ständige Wiederkehr des Problemkreises rechtfertigen. Vielmehr wird er in seiner geschichtstheoretischen Qualität als höchst bewegter Dramenstoff verarbeitet und eng mit dem politisch-historischen Zeitgeschehen verknüpft. Don Cäsars Treibjagd auf Lucretia, die zu ihrem Tod führt, – die Idee der ‚Hatz' hat natürlich zeitsymbolischen Charakter –, taucht in Abständen immer wieder zwischen den politischen Begebenheiten auf, ist mit ihnen auf

---

[16] Franz Grillparzer: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. In: F.G.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von August Sauer. Erste Abteilung, sechster Band. Wien 1927. – Die im Text den Zitaten in Klammern folgenden Akt- und Verszahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

das intimste verbunden, wankt und schwankt mit diesen, kann Erfolge verzeichnen, sobald die Position des Königs durch die Wirren geschwächt ist, und bleibt ergebnislos, wenn dessen Macht wieder gefestigt ist. Als ein wahres Zeitzeichen, in dem die Zeit ankündigt, welche Stunde ihrer Herrschaft bzw. ihrer Verdrängung geschlagen hat, durchzieht der Komplex als ein roter Faden die Handlung. Die enge Verknüpfung ist durch Rudolfs II. Entschluß hergestellt, das Treiben Don Cäsars zu unterbinden. Ihm geht es dabei nicht um die Verteidigung eines ethischen Prinzips, wie es in der Klassik selbstverständlich wäre, sondern darum, den Auswirkungen der Zeit Einhalt zu gebieten, wenn er denn schon nicht die Zeit selbst aufhalten kann: „Die Zeit kann ich nicht bänd'gen, aber ihn, / Ihn will ich bänd'gen" (I, 345f.).

Geschichte wird nicht nur im Grillparzerschen Drama zur Metageschichte. Sie kommentiert sich auch in den anderen genannten Stücken selbst. Hugo wählt einen Augenblick in Cromwells Leben als Dramenstoff, in dem dieser zur Krone greifen will und plötzlich aus unbekannten Gründen doch darauf verzichtet. Hugo schätzt den ungeklärten Punkt in Cromwells Leben,[17] da er ihm als Autor einen um so größeren Freiraum gibt, einen geschichtstheoretischen Standpunkt in der dramatischen Gestaltung einzunehmen. So wird denn der Blick des Zuschauers oder Lesers nicht auf die Inhalte gelenkt, deren oft bis in die Lächerlichkeit umschlagende Belanglosigkeit auffällig ist. Man braucht nur Rochester, eine der Zentralfiguren des Komplotts, zu betrachten. Er soll Cromwell den Schlaftrunk verabreichen, damit dieser an Karl II., einen der fernen Drahtzieher der Geschichte, ausgeliefert werden kann. Rochester ist dazu bestimmt, diesen Plan auszuführen und wird als der neue Kaplan Cromwells eingeführt, während er doch nur die Hoffnung hegt, der jüngsten Tochter des Protectors, in die er sich verliebt hat, sein lächerliches Madrigal vorlesen zu können. Auch daß Cromwell seinerseits sich nachts verkleidet und unter die Komplottierenden mischt, nachdem er Rochester zuvor den ihm selbst bestimmten Schlaftrunk verabreicht hat, entspricht nicht dem hohen Staatsanliegen, das hier in Frage steht, ebensowenig wie die sich aus diesem Mummenschanz ergebenden komischen Effekte. Der Blick wird nicht auf die Inhalte gelenkt, sondern

---

[17] Hugo weist in der *Préface de Cromwell* ausdrücklich darauf hin, daß er einen Augenblick im Leben Cromwells wählt, der in den Quellen unklar bleibt, den Augenblick nämlich, da der Protector die ihm angebotene Krone aus unbekannten Gründen ablehnt. Hugo kommentiert die Dunkelzone wie folgt: „Tant mieux; la liberté du poète en est plus entière, et le drame gagne à ces latitudes que lui laisse l'histoire." (S. 446). – Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Victor Hugo: *Théâtre complet*. Éd. par J.-J. Thierry et Josette Mélèze, Bd I. Paris 1963. – Die Akt- und Seitenzahlen folgen dem Zitat im Text in Klammern.

auf die Frage nach der Art und Weise, in der die Oppositionen ausgetragen werden, auf die Frage nach dem Wie der Züge und Gegenzüge. Nicht das Ergebnis der Geschichte, sondern ihr Ablauf, nicht die Faktizität, sondern die Prozessualität steht im Zentrum des Interesses. Es ist dramaturgisch konsequent, daß Cromwell von fast allen Schritten des Komplotts im voraus unterrichtet ist oder sie aus Zufall selbst entdeckt, wie es umgekehrt für seine Gegner ebenfalls gilt. Damit wird das Spiel der Aufdeckung der Intrigen hinfällig, und die Spannung wird durch Cromwells List erzeugt, die Verschwörer mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen: „Par leur propre artifice il faut qu'ils soient perdus. / Je veux les prendre eux-mêmes aux rêts qu'ils m'ont tendus" (III, 14). Rochester sollte ihn einschläfern, er wird also Rochester einschläfern; sie wagten, bis in seinen Palast vorzudringen, er wird sich also direkt unter sie mischen, um sie festzunehmen.

Duch die Konzentration des Geschehens auf das Schmieden der Intrigen wird Geschichte doppelbödig. Sie spielt sich einerseits im Geheimen ab und läßt dort die verborgensten Triebkräfte der Personen erkennen, wo sich – gemäß der Hugoschen Forderung des Mischcharakters – politische und Glaubensinteressen mit individuellem Machtstreben verbinden, wo der Gedanke an das Gemeinwohl einen Gegenpart im intimsten eigennützigen Wünschen und Begehren erhält. Die Ambivalenz der Figuren findet ihren dramaturgischen Ausdruck in den ständigen Verkleidungsszenen und den auffällig häufigen a partes. Andererseits zerfällt die Geschichte in eine Vielzahl von Zeitgeschichten. Es gibt nur noch Schachzüge, die in einer Patt-Situation enden. Weder gelingt der geplante Mord, noch erhält Cromwell die Krone, während er seinen Wunsch nach ihr bis zum Schluß – und geradezu auch über ihn hinaus – nicht aufgibt. „Quand donc serai-je roi?", mit dieser Frage endet das Stück, das damit um so eindringlicher jenseits der Ereignisse und diese umfassend Geschichte als ein leeres universales Band aufscheinen läßt, an dem sich die einzelnen Begebenheiten wiederum in ihrer Kontingenz brechen.

Die Ambivalenz der Geschichte hat zur Folge, daß sie letztlich nicht mehr existiert. Geschichte ist nur noch auf der Metaebene der Autoreferentialität, das heißt aber als Theorie der Geschichte anwesend, wo sie sich als ein leeres universalgeschichtliches Kontinuum erweist. Es bleibt jedoch dialektisch mit den Zeitgeschichten verbunden, deren Handlungsabläufe sich auf dem universalhistorischen Hintergrund als reine Scheinaktivitäten erweisen. So kommt zwar das neue Zeitbewußtsein in ihnen konkret zur Anschauung[18], dennoch aber stag-

[18] Hugo macht sie in ihrer Belanglosigkeit und zugleich politischen Strategie anschaulich. Deutlich spiegelt sich hier die reale politisch chaotische Situation in Frankreich nach der

niert zugleich die Zeit in ihnen; denn trotz der Geschwindigkeit, in der die Zeitgeschichten sich ablösen – die Ereignisse überstürzen sich, die chronologische Darstellung wird mittels dramaturgischer Techniken zugunsten der Simultaneität, so zum Beispiel im *Bruderzwist*, durchbrochen –, trotz, oder gerade wegen, des Wettlaufs der Zeit in ihren Geschichten sind diese hinsichtlich des universalen Zeitkontinuums wirkungslos. Sie sind vielmehr in dem leeren unverwandelbaren Band der Universalgeschichte aufgehoben. Rudolf II. drückt diese Dialektik in moderner Resemantisierung des barocken Topos vom Leben als Tod und Tod als Leben aus:

> „Damit ich lebe, muß ich mich begraben, / Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt. / Und daß ich lebe, ist vonnöten, Freund. / Ich bin das Band, das diese Garbe hält, / Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet." (III, 1160ff.).

Das Ende des *Don Alvaro* stellt ein besonders anschauliches Bild von der Kraft des leeren Geschichtslaufs dar. Obwohl Don Alvaro immer wieder in Unschuld und Sühne zu handeln sucht, bewirkt er doch nur Verheerung und Vernichtung. Das Drama spielt sich in perfekter desillusionierender romantischer Ironie ab. Damit zeigt es zugleich auch die andere Seite des dialektischen Bezugs von leerer universaler und zeitlich gefüllter individueller Geschichte. Die Zeitgeschichten erweisen sich als von einer allumfassenden Zerstörungsgewalt, einer Gewalt, gegen die die Leere kein Gegengewicht bietet, sondern der sie im Gegenteil ihren eigenen universalen Raum eröffnet. Leere Universalität und zeitliche Destruktion sind in diesem Stück so eng mit einander verbunden, daß ihre Dialektik geradezu aufgehoben scheint und die Leere sich als die Destruktion selbst erweist. Die universale Zerstörungsgewalt der Zeitgeschichten aber läßt den Menschen nicht nur in den Abgrund der Geschichte, sondern auch in sein abgründiges eigenes Innere blicken. Am Ende muß sich Don Alvaro selbst in romantischer Pathetik als dämonischer Menschheitsvernichter erkennen: „Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador" (V, 10). („Ich bin ein Gesandter der Hölle, bin der Dämon der Vernichtung").[19] Man muß an Benjamins Engel der Geschichte denken, der, während er vorwärtsschreitet, einen immer gewaltigeren Berg von Trümmern hinter sich auftürmen sieht, der zur Zukunft des Menschen wird. Genau dieses Bild veranschaulicht die Art, wie sich Geschichte in diesem Drama zeigt. Das Stück erweckt den Eindruck, als

---

Französischen Revolution, in der sich die gegensätzlichsten Parteien in den Regierungen in einem bis dahin nicht gekannten Tempo ablösen.

[19] Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Angel de Saavedra, Duque de Rivas: *Obras completas*, ed. por Enrique Ruiz de la Serna. Madrid 2. Auflage 1956. – Die Akt- und Szenenangaben folgen dem Zitat im Text in Klammern. Die Übersetzungen sind von der Vf.in.

würde Don Alvaro, ein anderer faustischer Wanderer, die Welt in ihrer geographischen Weite und geistigen Tiefe durchmessen. In seiner Flucht fächert sich der Raum in eine Fülle geographischer Örtlichkeiten auf, die Personenkonstellation zerfällt in ein Kaleidoskop historischer Volks- und Sittengemälde und -szenen, Nebenfiguren erhalten handlungsführende Funktion. Weit ausladend breitet sich die Vielfalt des Lebens vor den Augen des Zuschauers aus. Jedoch steht Don Alvaro im Bann seines ersten verfehlten Aktes, er kann nicht mehr agieren, sondern nur noch reagieren. Er ist ein Gejagter, dem über seiner eigenen Lebensgeschichte der Abgrund der Geschichte überhaupt aufgeht. Leonors Bruder, Don Alfonso, öffnet ihm gleich einem strafenden Engel der Geschichte die Augen:

> „Tú entre los Indios creciste, / como fiera te educaste / y viniste ya mancebo / con oro y con favor grande / a buscar completo indulto / para tus traidores padres. / Mas nó, / que viniste sólo / para asasinar cobarde, / para seducir inicuo / y para que yo te mate" (V, 9). („Du bist unter den Indios aufgewachsen, / hast dich wie ein wildes Tier erzogen / und kamst, Jüngling schon, / mit Gold und großer Gunst, / die volle Begnadigung / deiner verräterischen Eltern zu suchen. / Aber nein, / du kamst nur, / um feige zu morden, / böse zu verführen / und damit ich dich töte".)[20]

Die Geschichte holt Don Alvaro bei jedem Schritt ein, sein ganzes Handeln war umsonst, die Zeit steht auf seiner Flucht vor ihr still, es gibt kein Entrinnen. Aber auch Don Alfonso sind Handlungsbreite und selbst Motivation vorgegeben, womit letztlich der pundonor, in dessen Namen er ja meint zu handeln, in seiner ideologischen Irrationalität ansichtig wird. Das Drama nimmt hier am grandiosen Schluß, für dessen Theatralität das Don Juan-Thema Pate gestanden hat, die Züge eines negativen auto sacramental an. In der historisch fundierten Apotheose des Dämonischen – anstatt der eschatologisch begründeten des

---

[20] Von fern erinnern diese Romanzenvese an das barocke Bild des sündigen Menschen, das Calderón in *La vida es sueño* eindringlich dargestellt hat. Was Rivas unterscheidet, ist jedoch die historische Auffüllung des barocken Motivs. Segismundo gelingt nur im Glauben der Sprung aus der Sünde, während es sich bei Don Alvaro nicht mehr um Sünde handelt, sondern um einen Menschen, der sein ursprüngliches Recht auf Leben und Wiedergutmachung möglicher Fehler spontan einfordert. Selbst der Hugosche Mischcharakter, den Don Alvaro ebenfalls aufweist, wird historisch fundiert, insofern ihn Don Alfonso auf die verräterische Heirat seines Vaters mit der Inka-Tochter zurückführt: Don Alvaro wird als „un metizo / fruto de traiciones" (V, 9) („eine Mischung / Frucht aus lauter Verräterei") bezeichnet. Durch den Hinweis auf den durch die Heirat für sich gesicherten Goldbesitz der Inkas wird der Mischcharakter noch tiefer historisch verankert, denn Don Alvaro kehrt „con oro y con favor grande" („mit Gold und großer Gunst") nach Spanien zurück.

Göttlichen wie im barocken auto sacramental – kündigt sich von ferne eine neue Geschichte des Menschen als seine Verdammung *zur* Zeit an.

Auf dem Hintergrund der hier vorgestellten vergleichenden Analyse der Repräsentationsformen von Geschichte erscheint auch die Frage des Schicksalsbegriffes in dem Drama des Duque de Rivas, die von der Kritik wiederholt gestellt worden ist, bisher aber keine klare Antwort erhalten hat, in einem neuen Licht.[21] In dem sogenannten Schicksal ist vielmehr der Ausdruck eines neuen romantischen Geschichtsbewußtseins zu sehen. Diese Feststellung erscheint angesichts des rein fiktiven dramatischen Geschehens überraschend. In der Tat ist das Geschichtsbewußtsein des Historismus in der Form, wie es sich im Drama konkretisiert, im folgenden noch genauer zu analysieren, um es auch in diesen romanesken Geschichten wiederzuerkennen.

Ein Blick auf die ausgewählten Dramen zeigt, daß jene Personen, die den dialektischen Zusammenhang von leerer Universal- und destruktiv gefüllter Zeitgeschichte nicht erkennen und sich unreflektiert in den Strudel der Zeit stürzen, als Verlierer der Geschichte der Zerstörung preisgegeben sind. So kann auch Sardanapalus sich und das Reich nicht mehr retten, nachdem er sich in einer plötzlichen Wende vom Genießer zum Krieger verwandelt hat. Das Geschehen ist zu komplex, als daß es noch im spontanen Handeln unmittelbar durchsichtig und beherrschbar wäre. Dies gelingt nur jenen, die vermögen, sich reflektierend

---

[21] Das Schicksal scheint hier stärker als in den übrigen herangezogenen Dramen zu walten. Eine klare Antwort gibt es bisher nicht, obwohl es im Vorwort zur Aguilar-Ausgabe der Werke des Duque de Rivas heißt, daß über das Stück soviel gesprochen und geschrieben worden sei, daß nichts mehr zu sagen bleibe: „De Don Alvaro se ha hablado y se ha escrito tanto, que nada queda ya por decir ni en pro ni en contra de él", Enrique Ruiz de la Serna: Prólogo. In: Angel de Saavedra: Obras, S. 89. Vielmehr sind die Meinungen gegensätzlich. Ruiz de la Serna versteht das Schicksal unhinterfragt im klassisch-griechischen, und das heißt zeitlosen Sinne als „ese poder misterioso e ineluctable que gravita sobre el hombre y lo arrastra al abismo o lo exalta a la cima" („jene mysterieuse und unausweichliche Macht, die auf dem Menschen ruht und ihn in den Abgrund stürzt oder auf den Gipfel hebt"). Dagegen weisen die beiden Verfasser des *Teatro español del siglo XIX* diesen providentiellen Charakter zurück. Sie sehen in dem Schicksal einfach die katastrophenreiche Geschichte eines Mannes: „Es, simplemente, la historia de la carrera catastrófica de un hombre, la de un accidente fatal y de sus consequencias". (Angel Goenaga y Juan P. Maguna: *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras.* Madrid 1972, S. 114; das folgende Zitat ebd.). Sie deuten damit zwar den Schicksalsbegriff um als die logische Eigengesetzlichkeit der Geschichte, was ihnen jedoch unbewußt bleibt, da sie diese Perspektive mit einem „wie dem auch sei" beiseite schieben: „Sea cual fuere la concepción que Rivas tenía del destino". Dennoch braucht, was die Verfasser mit ihrer Umdeutung anklingen lasssen, nur in aller Konsequenz weitergedacht zu werden, um den im Drama angelegten neuen Geschichtsbegriff zu erkennen.

in die Leere der Geschichte zu versetzen, wie Rudolf II., wie immer wieder auch Cromwell und wie schließlich auch Danton. Die Dramen aber zeigen, daß dieser Rückzug aus der Geschichte dennoch auch mit Machtbeschneidung, Entmachtung oder gar mit dem Tod bezahlt werden muß. Die Geschichte verschlingt ihre Kinder so oder so, entweder als destruktive Zeit oder als geschichtliche Leere, sozusagen mit leerem Magen. Der klassischen Tragödie ist damit aber der entscheidende Grund, das ist das sich selbst bestimmende Subjekt entzogen. Hegels These vom Ende der Kunst[22] abwandelnd kann man sagen, daß das klassische Schauspiel dadurch endet, daß die Theorie der Geschichte Eingang in das Drama findet. Geschichte wird zur Metageschichte und zerstört damit die klassische Dramenstruktur.

Reinhart Koselleck stellt in seinem Buch *Vergangene Zukunft* diese geänderte Blickrichtung von der Geschichte als Ereignis zur Geschichte als Gegenstand der Reflexion als die „transzendentale Wende" der Geschichtsphilosophie des Idealismus dar und kommentiert sie wie folgt: „‚Geschichte' als Handlungszusammenhang ging in dessen Erkenntnis auf"[23]. Die Konsequenz aber ist unerwartet: Geschichte erhält, so Koselleck weiter, den Charakter der Fiktion, insofern sie nun den systematischen Rahmen liefert, der „eine epische Einheit ermöglicht, die den inneren Zusammenhang freilegt und stiftet"[24]. Damit vollzieht sich jedoch, wie sich auch bereits zeigte, keine Abwendung von der Geschichte, sondern das Drama wird in einem tieferen, weil autoreflexiven Sinne geschichtlich. Die Zeitgeschichten *erzählen* vom Wesen der Geschichte, oder wie Reinhart Koselleck es formuliert: „der Stellenwert der res factae [verschiebt sich] gegenüber den res fictae"[25], die nunmehr an dem Wahrheitsanspruch der wirklichen Geschichte teilhaben. Die Fiktion der Geschichte gilt soviel wie die Geschichte selbst und kann sich ihr gegenüber sogar verabsolutieren. In diesem Wandel von Bild und Funktion der Geschichte liegt die Rechtfertigung begründet, von konkreter Zeit und Geschichte in dem fiktiven Dramengeschehen des *Don Alvaro oder die Macht des Schicksals* zu sprechen und es mit einem so konkreten historischen Dramenstoff wie jenem des Grillparzer-

---

[22] Vgl. Burkhart Steinwachs: *Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland.* München 1986, S. 186.

[23] Koselleck: *Vergangene Zukunft*, S. 48.

[24] Ebd., S. 53.

[25] Ebd., S. 52. – Vgl. dazu auch die Einleitung von Roger Bauer in: *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800.* Hg. von Roger Bauer u.a. Bern u.a., S. 10.

schen Stückes zu vergleichen oder aber auch Hugos von ihm selbst bezeugte Cromwell-Fiktion als historische Darstellung zu lesen. Selbst die Dämonisierung des Schicksals am Schluß des *Don Alvaro*, die auch schon im Titel zum Ausdruck kommt, hebt den Geschichtsanspruch des Dramas nicht auf, stellt sie doch lediglich das systematische Bild vom unbeirrbaren Lauf der Historie in pathetischer Eindringlichkeit vor[26], wie er zum Beispiel auch im Mythos an-

---

[26] Neben der rein systematischen Verbindungslinie können aber auch konkrete soziohistorische Parallelen und politische Verflechtungen von Frankreich und Spanien angeführt werden, die einen engen interkulturellen Bezug zwischen den beiden Werken begründet und darüber hinaus Rivas in vertrauteste Beziehung zu Hugos Werk versetzt haben. Die Französische Revolution hatte auch in Spanien das Bürgertum gestärkt, das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts aber, im Gegensatz zum nichtmilitärischen Adel und zum Klerus, in einem Unabhängigkeitskrieg gegen den Eroberer Napoleon, der 1808 bis 1814 Spanien zu unterwerfen sucht, zur Wehr setzt. Die Spanier siegen und damit die Liberalen, aber dennoch gelingt es den Monarchisten seit 1814, wie in Frankreich, wieder an die Macht zu kommen und sie auch zu festigen. Sie wird erst 1833 nach der zehnjährigen Herrschaft Ferdinands VII. (1823-33) durch die bürgerlichen Liberalen erschüttert. Wie in Frankreich aber gab es bis zur Thronbesteigung Ferdinands VII. Machtkämpfe zwischen den bürgerlichen Liberalen und den Monarchisten, während derer sich die Liberalen zweimal kurz durchsetzen konnten. Bereits 1812 gibt es eine neue liberale Ständevertretung, die Cortes in Cádiz, die sich aus den Vertretern aller nicht von Napoleon besetzten Provinzen zusammensetzt, und 1820-23 kommen sie noch einmal an die Macht. Auch in Spanien spalten sich die Liberalen in die Gemäßigten und die Extremisten, die „exaltados", zu denen auch der Duque de Rivas zählt. Gerade er erlebt die politischen Wechselfälle am eigenen Leibe mit; jeder politische Umschwung zwingt ihn, ins Exil zu gehen, bzw. erlaubt es ihm, für kurze Zeit wieder in sein Land zurückzukehren, wo die hohen politischen Posten, die er innehatte, ihn ganz besonders exponierten. Den *Don Alvaro* schreibt er im Exil; er entstand 1830, aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem damaligen Aufenthaltsort, in Tours. Das Drama entsteht in unmittelbarer Berührung mit der europäischen Romantik, denn 1824-25 lebte er im Exil in London, ging danach fünf Jahre nach Malta und kam 1830, dem für die französische Romantik entscheidenden Jahr, nach Frankreich. Den *Don Alvaro* hat er damit unter der direkten Nachwirkung des *Cromwell*, den Hugo 1827 in seinem Salon vorgelesen hatte, geschrieben und auch unter dem Einfluß der in demselben Jahr veröffentlichten *Préface de Cromwell*, vor allem aber in der bewegten Atmosphäre des einen Monat auf den Tag genau vor seiner Ankunft in Frankreich aufgeführten *Hernani*, der die bekannte Saalschlacht und den Triumph der Romantiker ausgelöst hatte. Der Einfluß mag um so stärker gewesen sein, als der Blick auf die Geschichte nahezu das gesamte Werk des Duque de Rivas prägt. Darin mag ihn auch die seit ungefähr seinem zwanzigsten Lebensjahr bis zu seinem Tod andauernde enge Freundschaft mit dem zum angesehenen Historiker aufsteigenden Antonio Alcalá Galiano bestärkt haben. 1840 veröffentlicht er seine historischen Romanzen, die einen großen Publikumserfolg haben, und 1853 hält er eine Rede vor der „Academia Real de la Historia" über die Geschichte als göttliche Vorsehung. Der Gedanke ruft barocke Reminiszenzen wach, aber das Drama zeigt, daß er in einem neuen, modernen, und

schaulich werden kann.[27] Darum gehört selbst die Verarbeitung des Legendenstoffes von der Gründung Prags in der *Libussa* zu den historischen Dramen des Historismus. Auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte reflektiert Grillparzer eben jenes Verhältnis, aber nicht mehr als das Schauspiel des Überganges vom Mythos zur Geschichte, also als die Loslösung der Geschichte vom Mythos, sondern umgekehrt als die dramatische – oder vielmehr undramatische – Veranschaulichung der Verwurzelung der Geschichte im Mythos verstanden als der universalhistorische Grund der Zeitgeschichte.

Denn Geschichte ist damit im 19. Jahrhundert ein genuin undramatischer Stoff. Nicht zuletzt erweist sich dies auch dramaturgisch in der aufgehobenen Finalspannung. Bezeichnend dafür ist die Anekdote bezüglich der Grazer Aufführung des *Bruderzwists*. Nach dem Vierten Akt verließ das Publikum den Saal in der Annahme, der Kaiser sei gestorben,[28] enden doch die klassischen Tragödien mit dem Tod des Protagonisten. Rudolf II. hatte jedoch nur einen Schwächeanfall erlitten und ‚harrt' gleichsam bis zum Schluß des Fünften Aktes aus.

Undramatisch ist auch der gesamte Aufbau des Geschichtsdramas, denn nun gibt es nach einer ersten die Handlung auslösenden Tat nur noch deren automatische Folgen. Lawinenartig rollen sie ab, eine Tat – und sie ist immer zerstörerisch – zieht endlos andere Taten nach sich, so wie es Grillparzer bereits 1819 in bezug auf die *Medea* notiert hatte: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß

---

das heißt romantischen Kontext zu sehen ist. Bleibt doch dabei zu bedenken, daß der Blick zurück in eine ältere Epoche geradezu das Siegel der romantischen Modernität trägt. – Diese kurzen Hinweise zur Geschichte mögen schon erahnen lassen, was das Drama in aller Anschaulichkeit bestätigt, daß zwar der ähnliche, Spanien mit Frankreich und dem übrigen romantischen Europa verbindende, sozio-historische Hintergrund die spanischen Autoren um so empfänglicher für das europäische Gedankengut werden läßt, daß aber die empfangenen Ideen in die eigene Kultur- und Literaturtradition getaucht werden und angereichert mit ihr in einer spezifischen Weise wieder zum Vorschein kommen. So spiegelt sich im Drama des Duque de Rivas nicht die Frage nach den die Geschichte bewegenden Kräften und ihren möglichen Konstellationen, sondern jene, die im *Cromwell* auch immer mitschwingt, im *Don Alvaro* aber zum Motor der Handlung wird, nämlich die Frage nach dem inneren Bezug des Menschen zur Geschichte. Denn diese Frage mußte eine Gesellschaft bewegen, deren politische, ökonomische und kulturelle europäische Hegemonie zwar bereits seit mehr als einem Jahrhundert verloren, der Verlust aber immer noch nicht verwunden war.

[27] Darum erhält umgekehrt der Jude Manassé, ein Spion und geschäftstüchtiger Banquier, als Astrologe, der er beizeiten auch ist, im Gespräch mit Cromwell, dem er die Zukunft deutet, plötzlich die mythisch verklärten Züge eines Teiresias. Als Seher steht er im Wissen um die Geschichte außerhalb ihrer.

[28] Vgl. Sengle: *Das deutsche Geschichtsdrama*, S. 107.

sie, fortzeugend, Böses muß gebären".[29] Damit aber steht letztlich alles in einem Zusammenhang. „Glaubst du", so fährt Rudolf II. seinen Neffen Ferdinand an, „es gäb ein Sandkorn in der Welt, / Das nicht gebunden an die ew'ge Kette / Von Wirksamkeit, von Einfluß und Erfolg?" (I, 393ff.). Es ist deutlich, der Historismus ist gelähmt von der Last der Geschichte.

Geschichte im frühen 19. Jahrhundert, so zeigt *Ein Bruderzwist in Habsburg* exemplarisch, steht im Zenith ihrer Vollendung. Darum ist die Zeit trotz aller Geschehnisse in ihnen angehalten. Geschichte enthüllt sich als Endzeit. Die vielen Umtriebe und Geschichtchen der einzelnen Personen sind nutzlos, Matthias' Thronbesteigung läßt anschaulich werden: selbst wenn es eine Verzögerung gibt, das Ende holt unweigerlich den Anfang ein. Gerade an Matthias entfaltet sich das verharrende Gesetz der Geschichte als endende Vollendung, das sich dialektisch selbst noch in seinem Gegensatz, den Ereignissen, die es bestreiten, erhält. Die große Geschichte korrigiert die Zeitgeschichte und stellt sie in das Licht von unbedeutenden Geschicht*chen*. In dieser Struktur aber der sich im fruchtlosen Aufbegehren gegen die Geschichte selbst entleerenden Geschichten liegt die Dramatik der Stücke begründet[30]. Sie siedelt sich jenseits der äußeren Ereignisse in deren Verhältnis zur „Geschichte überhaupt" (Koselleck) an. Das heißt konkret gesprochen, die dramatische Spannung wird von der inneren Diskrepanz der Geschichte als erlebter Zeit und Zeit als System getragen und nicht mehr von der inneren Zerrissenheit des sich entscheidenden Subjekts, das es nicht mehr gibt.

Diese spannende Dialektik, anstatt einer dialektischen Spannung, kommt besonders anschaulich an der Kunstfigur des Sardanapalus zum Ausdruck, die in der nahtlosen Verbindung der bereits erwähnten Gegensätze nicht den geringsten Raum für einen inneren Entscheidungskonflikt oder gar -aufschub frei läßt. Von Beginn an hat sich der König aus der Geschichte zurückgezogen, weil er seine ihr dienende Rolle, nämlich das reine Erhalten des königlichen Amtes, erkannt hat: „Fate made me what I am – may make me nothing – / But either that

---

[29] Zit. nach Helmut Bachmaier: Nachwort der *Medea*-Ausgabe. Stuttgart 1982, S. 82.

[30] Aus dieser Perspektive muß die Feststellung von Ulrich Fülleborn: *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers*. München 1966, S. 189: „Der Kaiser befindet sich in genauer Übereinstimmung mit der Situation" revidiert werden. Rudolf II. hatte ebenfalls gehandelt, mußte also aus der ihm zukommenden verharrenden Position heraustreten. Das heißt aber, daß das Drama anschaulich werden läßt, daß keine Person sich dem Drang der Zeit entziehen kann. Auch Rudolf II. ist nicht ganz der „Schicksallose", wie Fülleborn ebenfalls meint (ebd., S. 190). Die Dialektik von Geschichtslosigkeit und Zeitangehörigkeit ist hier zu beachten. Rudolf II. setzt sich mit seiner inneren Entzweiung selbst kurz vor der Begegnung mit den römischen Ständevertretern von Prag auseinander (III, 1458-1470, bes. 1484-1487).

or nothing must I be: / I will not live degraded". (I, 1)[31] Es geht um Sein, nämlich Königsein, oder Nichtsein, aber solange er König ist, hat er dafür Sorge zu tragen, daß das Amt erhalten bleibt, in Friedenszeiten durch den Friedensfürsten, in Zeiten des Krieges durch denselben absoluten Geist mit allerdings umgekehrtem Vorzeichen, durch den königlichen Kampfesmut. Der Mischcharakters, der sich hier äußert, wird von Byron mit überraschender Konsequenz dramaturgisch umgesetzt. Als die Revolte gegen den König ausbricht, vollzieht dieser seinen Wandel vom genießerischen Fürsten zum glorreichen Krieger, ohne in einen dramatischen Konflikt zu geraten, aber auch ohne psychologische Motivierung. Als er in dieser undramatischen Weise zu den Waffen greift und seine Geliebte Myrrha ihn fragt, ob er kämpfen wolle: „And wilt thou?", erhält sie nur die lakonische Gegenfrage: „Will I not?" (III, 1). Es bedarf keiner psychologischen Begründung noch Entscheidung, da sie poetologisch bereits in den Charakter gelegt worden ist. So ist denn auch der zeitliche Aufschub des Kampfendes lediglich eine Kampfpause ohne spannungserhöhende Funktion. Dem Kampf selbst wird ebenfalls jede Dramatik entzogen. Auf das Lob seines heldenmütigen Kampfes reagiert er wiederum lakonisch: „SALEMENES: This great hour has proved / the brightest and most glorious of your life. / SARDANAPALUS: And the most tiresome." (III, 1).

Der plötzliche scheinbar unbegründete Wandel der Figur hat die Kritik bewogen, einerseits einen sich darin spiegelnden psychischen Konflikt Byrons[32] selbst zu sehen und andererseits dem Stück die Geschichtlichkeit abzusprechen[33]. Es mag jedoch trotz der notwendigen Kürze der Demonstration deutlich geworden sein, daß das Paradox sein Wesen begründet, er somit eine äußere, das heißt literaturgeschichtliche, und eine innere, das heißt geschichtsphilsophisch begründete Historizität aufweist. Sein Kunstcharakter aber verhindert, in ihm autobiographische Züge des Autors festzumachen. Byron hatte jedoch, ganz im Gegensatz zu Grillparzer,[34] der fehlenden Dramatik Rechnung getragen und das Stück mit seinem anderen historischen Drama *The two Foscari* ausdrücklich für unspielbar erklärt: „they were not composed with the most re-

---

[31] Die den Zitaten in Klammern folgenden Akt- und Szenenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Byron: *Poetical Works*. Ed. by Frederick Page. New Edition, corr. by John Jump. London; New York; Toronto 1970.

[32] Vgl. dazu die von Paulino M. Lim: *The Style of Lord Byron's Plays*. Salzburg 1973, S. 128f. zusammengefaßten Thesen.

[33] Adolf Büchi: *Byrons „Manfred" und die historischen Dramen*. Bern 1972, S. 77.

[34] Paul Hoffmann: *Grillparzers Zeit*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 67 (1993), S. 101-122. Hier: S. 110, 112.

mote view to the stage".[35] Dem Drama wird die Geschichte mit ihren Zeitgeschichten gleichsam zur Last, unter der es erstirbt.

Aber nicht nur ihm, sie wird vor allem den weitsichtigen Protagonisten zur Last, die sich denn auch aus ihr zurückziehen, um sich die Geschichte in ihrer individuellen, zerstörerischen Zeitlichkeit oder universalen Leere an ihnen erfüllen zu lassen. Sie gewinnen damit ‚unendlich' an Zeit, die sie mit dem Rückzug auf ihr Privatleben ausfüllen. Rudolf II. beschäftigt sich mit Astrologie, erfindet gleichsam privatim einen Friedensritterorden, widmet sich der Literatur und Kunst. Man ist geneigt, von einem ‚Aussteiger' zu sprechen, wie auch im Blick auf Sardanapal, der einfach sein Leben genießen will – darin Danton ähnlich. Danton hat unter ihnen allen den Rückzug aus der Geschichte am konsequentesten angetreten, spürt er doch am stärksten die Last der Geschichte. Sie häuft in unerbittlicher Notwendigkeit Taten über Taten, die dennoch nur eine Kette von Verheerungen und Gewalttätigkeiten sind, welche den Menschen entmündigen und ihn zugleich, wie schon im *Don Alvaro oder die Macht des Schicksals*, in die Hölle seines eigenen Inneren blicken lassen: „Wer hat das *Muß* gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!" (II, 5).[36] Es sind Dantons Worte, der weiß, daß ihm in weniger als sechs Monaten Robespierre auf das Schafott folgen wird (IV, 5). Auch Camille sieht in allen Handlungen nur Variationen Desselben: „Schlafen, Verdaun, Kinder machen das treiben Alle, die übrigen Dinge sind nur Variationen aus verschiedenen Tonarten über das nemliche Thema" (IV, 5). Auch in der Welt Büchners braucht nicht mehr gehandelt zu werden, allenfalls „zum Zeitvertreib" (I, 1), wie es Hérault von Danton sagt. Eine Entscheidungsmöglichkeit gibt es ohnehin nicht, da der Gang der Geschichte seit Ewigkeit festgelegt ist. Das Drama zwischen Robespierre und Danton findet nicht statt, denn die Wege beider führen zu demselben Ziel, der Zerstörung des Menschen. Nur weiß es Robespierre nicht, er ist, wie Matthias im *Bruderzwist in Habsburg*, ein Revolutionär aus Unwissenheit.

So verschieden die hier besprochenen Dramen auf der Handlungsoberfläche erscheinen, so deutlich mag im Licht der Geschichtsreflexion des frühen 19.

---

[35] Byron: *Poetical Works*. Ed. by Frederick Page. London 1970, S. 453.

[36] Die den Zitaten in Klammern folgenden Akt- und Szenenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Georg Büchner: *Dantons Tod. Ein Drama.* In: G.B.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar. Hg. von Werner R. Lehmann. München 3. Aufklage 1979, Bd. I: Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte.

Jahrhunderts ihre enge paradigmatische Zusammengehörigkeit erkennbar werden. Zeitgewinn, Geschichtsverlust, Verlust der Tragik, Zerbrechen des Dramas – alle hier beschriebenen Momente des neuen Paradigmas des Geschichtsdramas des Historismus liegen in *Dantons Tod* in besonders eindringlicher Weise auf der Hand. Allerdings gibt es einen kleinen Unterschied, der jedoch weitreichende Folgen hat. Auch für Büchner ist die Welt bedrückend eng, weil sie mit der romantischen Forderung nach dem Mischcharakter in das Innere des Menschen verlegt ist, das sich nun auf zwei wesentliche Gegensatzpaare zurückführen läßt:

> „Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in Einem, die vier Dinge finden Platz genug in dem nemlichen Körper [...]. Wir haben uns Alle am nemlichen Tische krank gegessen und haben Leibgrimmen, was haltet ihr euch die Servietten vor das Gesicht, schreit nur und greint wie es euch ankommt" (IV, 5).

Mit diesen Worten Camilles radikalisiert Büchner Hugos poetologische Forderung, indem er eine Verbindung von Poetik und Anthropologie herstellt, die Ausblicke auf die Epoche des Naturalismus eröffnet und damit das Drama von den hier besprochenen der Romantik verpflichteten Geschichtsdramen abhebt. Mit der Betonung des Natürlichen und Kreatürlichen erweist sich *Dantons Tod* bereits als das Vorspiel einer neuen Zeit, denn darin wird die Geschichtsspekulation, die sich mehr oder weniger deutlich in den anderen Schauspielen thematisiert findet, abgeschafft. Auch für Büchner gibt es noch die Dialektik zwischen Geschichte und Zeitgeschichten. In dem vielzitierten Brief vom März 1834 schreibt er an seine Braut:

> „Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich,"[37]

aber es fehlt der Glaube, in dem Wissen um das universale Kontinuum gegen die Zeitgeschichten bestehen zu können. Eine Fiktion, die Cromwell und Rudolf II. beharrlich aufrechterhalten. Danton hingegen dient dieses Wissen nur, um sich desto radikaler der natürlich-kreatürlichen Wirklichkeit zuzuwenden. Diese führt ihn nun aber einen eigenen Weg, nämlich hin zur inneren Not des Menschen. Hier steht niemand und nichts mehr für die Verbindung von Mensch und Geschichte, selbst Robespierre kann seine Motive nicht mehr genau erken-

---

[37] Ebd., S. 425f.

nen, ist es doch eine unsichtbare Hand, die mit den Menschen ihre absurden Scherze spielt. Stattdessen erscheint im Spiegel der Geschichte, sei es der universalen, sei es der zeitgefüllten, die Vereinsamung des Menschen, sein Abscheu vor der Welt, seine innere Zerfleischung, sein inneres Sterben, und es wird erahnbar, daß hier einer der Ursprünge des zerstörerischen Automatismus der Geschichte liegt. Was außen im *Bruderzwist in Habsburg* und in *Dantons Tod* wütet, ist das, „was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet". Auch bei Büchner blickt der Mensch auf den Scheiterhaufen der Geschichte, er hat aber neue unheimliche Züge:

> „Und jetzt? Und sonst? Ich habe nicht einmal die Wollust des Schmerzes und des Sehnens. Seit ich über die Rheinbrücke ging, bin ich wie in mir vernichtet, ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen"[38].

Bis in die tiefsten Schichten des Menschen dringt die Zeit ein und rüttelt an ihm, an der Geschichte und ihrem Drama. Der Übergangsstatus der hier vorgestellten Stücke aber gibt sich darin zu erkennen, daß sich in ihnen die Zeit selbst noch in ihrem eigenen bunten Treiben betrachtet. Erst wenn sie sich mit sich selbst beschäftigt und damit zugleich den Menschen tief in sich selbst versenkt, wie es sich bei Büchner ankündigt, bricht das moderne Drama an.

---

[38] Ebd.