

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2011

Wissenskulturen
des Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München) Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2011
17. Jahrgang

Wissenskulturen des Vormärz

herausgegeben von
Gustav Frank und Madleen Podewski

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-924-8
www.aisthesis.de

Sientje Maes (Leuven)

Figurationen der Macht

Grabbes Napoleon-Drama als Projektionsfläche neuer
sozio-politischer, philosophischer und bühnentechnischer
Denkansätze

Eine Zeit in Umbruch

Die Sehnsucht nach erinnerter Größe

„Größe ist, was wir nicht sind.“¹ Mit diesem Schlagwort fasst Burckhardt die Grundstimmung des deutschen Vormärz in ihrem Kern: Vor dem Hintergrund des vergangenen Heroismus der Napoleonischen Kriege wird die Periode zwischen dem Wiener Kongress und der gescheiterten Märzrevolution als eine Zeit der ‚Lücke‘² erlebt, die nur durch Banalität und Zerrissenheit gefüllt werden kann. „Mit Napoleons Ende ward es mit der Welt, als wäre sie ein ausgelesenes Buch, und wir ständen, aus ihr hinausgeworfen, als die Leser davor, und repetirten und überlegten das Geschehene.“³ Der deutsche Vormärz kennzeichnet sich mit anderen Worten als eine ereignis- und zukunftslose Zeit, in der nur noch rückblickend nach Sinn und Größe gesucht werden kann. In Reaktion auf diese Unbedeutendheit der Zeit wendet sich die Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in großer Zahl dem Napoleon-Mythos, als exemplarischer Verkörperung erinnerter Größe, zu. Nach dem Ende der Befreiungskriege, in denen Napoleon noch als

-
- 1 Jacob Burckhardt. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Erläuterte Ausgabe. Hg. Rudolf Marx. Stuttgart: Kröner, 1987. S. 209.
 - 2 Christian Dietrich Grabbe. *Napoleon oder die hundert Tage. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. Band II. Hg. Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte, 1961. S. 315-459. Hier: S. 458. Im Folgenden im laufenden Text mit Akt- und Versangabe nach dieser Ausgabe nachgewiesen.
 - 3 Christian Dietrich Grabbe. „Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe“. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. Band IV. Hg. Akademie der Wissenschaften in Göttingen Bearbeitet von Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte, 1966. S. 91-101. Hier: S. 93.

Erzfeind der Nation und „Vatermördergeist“⁴ gebrandmarkt wurde, nahm das Interesse an einer nationalen Positionierung zum französischen Besatzer in der Form einer anti-napoleonischen Publizistik grundsätzlich ab, was eine positive Hinwendung zum Napoleon-Mythos ermöglichte. Damit wird der eine Mythos für den anderen eingetauscht: Aus der Enttäuschung über das Scheitern des Mythos einer harmonisch vereinigten deutschen Monarchie unter preußischer Führung, dem die Feindbildkonstruktion um Napoleon ursprünglich gedient hat, entsteht ein neuer Mythos um den ehemaligen Nationalfeind selbst. Als „kontrapräsentischer Stellvertreter“⁵ in epigonalen Zeiten entwickelt sich Napoleon dabei zur „Chiffre von Größe schlechthin“⁶, dessen Janusköpfigkeit es ermöglicht, ihn zugleich als „Bannerträger des politischen Liberalismus“⁷ sowie als Sinnbild romantischer Sehnsucht zu charakterisieren. Diese Janusköpfigkeit ist dabei der Napoleon-Figur eigen und kennzeichnet zugleich die zerrissene Erinnerung, die die Französische Revolution hinterließ, da der anfängliche Enthusiasmus, der den Sturz des *Ancien Régime* und die Überwindung des Absolutismus begleitete, sich nach der Terrorherrschaft der Jakobiner in allgemeinen Abscheu verwandelte.

Diese dramatische Entgleisung der ursprünglichen Ideale Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit löste eine anti-aufklärerische Stimmung aus, die von kollektiven Angstgefühlen genährt wurde. Der beschleunigte Fall der „als unerschütterlich geltenden Säulen der rechtlichen und politischen Ordnung“⁸ bezeichnete laut Stolleis nicht nur den Abschied von den äußerlichen Zügen des *Ancien Régime*, sondern implizierte zugleich eine grundsätzliche Veränderung der kollektiven Psyche, wobei die Legitimität der Herrschaft nicht länger sakral vermittelt war, sondern durch einen ‚homo novus‘ gesetzt wurde.

-
- 4 Heinrich von Kleist. „Katechismus der Deutschen“. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band II. Hg. Helmut Sembdner. München: Hanser, 1993. S. 350-360. Hier: S. 354.
- 5 Barbara Beßlich. *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. S. 171.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd. S. 172.
- 8 Michael Stolleis. *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland. Staatsrechtslehre und Verwaltungswissenschaft 1800-1914*. Band II. München: C.H. Beck, 1992. S. 128.

Ein Revolutionsgeneral bürgerlicher Herkunft setzte sich eigenhändig eine neugeschaffene Kaiserkrone auf, schloss sich durch eine kurzerhand abgepresste Staatsheirat einer alten Dynastie an, ernannte Könige, Fürsten und Großherzöge, goss ein Füllhorn neuer Titel und Würden über seine Anhänger aus und suchte für sich und seine Familie die Aura der alten Herrschafts- und Heilzeichen.⁹

Grabbes Napoleon als vormärzliches Taten-Genie mit kompensatorischer Kraft

Mit Napoleons Auftritt wird das traditionell historisch und religiös verankerte Machtmodell der Erbmonarchie, das unter dem Schutz von Gottes Gnade eine beruhigende Ausstrahlung besaß, radikal vom Tisch gewischt. Was bleibt, ist ein politisches und rechtliches Machtvakuum, das Napoleon ausnutzt, um sich als „Prototyp des selbstschöpferischen Genies“¹⁰ aufwerfen und seine eigenen Traditionen stiften zu können. In seinem Drama *Napoleon oder die hundert Tage* greift auch C.D. Grabbe bei der Charakterisierung seines Protagonisten auf den Genie-Diskurs zurück, indem er eine Napoleon-Figur auftreten lässt, die sich selbst ausdrücklich als genial betrachtet und präsentiert: „Alle die Leute mit all ihren Generalen, den alten, tollen Blücher vielleicht ausgenommen, beben nicht vor Frankreich, wie es jetzt ist, sondern vor meinem Genie.“ (III,3).

Es handelt sich dabei aber nicht um einen anachronistischen Rekurs auf die Rhetorik des Sturm-und-Drang, sondern um das Anwenden und Verarbeiten eines historisch heterogenen Diskurses, auf eine solche Weise, dass diese die Ambivalenz und Spezifität des Vormärz-Kontextes illustriert. Im Gegensatz zu seinen (romantischen) Vorgängern verwendet Grabbe den Genie-Begriff nicht länger im Sinne des absolut autonomen und erhobenen Subjekts, sondern als Protestmittel gegen die Unbedeutendheit der eigenen Zeit; in der genialischen Stilisierung eines mythischen Helden versucht er „dem jugendlichen Traum von Größe und schöpferischer Kraft in einer als klein und steril empfundene Epoche“ Gestalt zu geben.¹¹ Dass Grabbes

9 Ebd.

10 Barbara Beßlich. *Der deutsche Napoleon-Mythos* (wie. Anm. 5). S. 172.

11 Jochen Schmidt. *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945. Band 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. S. 63.

Rückgriff auf den Genie-Diskurs mit einer Verschiebung der romantisch-idealistischen Implikationen des (selbst-)schöpferischen Ideals einhergeht, zeigt sich zum Beispiel in Grabbes Verwendung der Prometheus-Figur. Anders als bei Goethe erscheint bei Grabbe ein ‚anderer‘ Prometheus, der nicht mehr auf Grund seiner menschlichen Kraft und Hybris zum passiven Erleiden und Anschauen der Welt verurteilt ist, sondern gerade umgekehrt, auf Grund der gesellschaftlichen Passivität und Mutlosigkeit die ihn umringt, nicht mehr zum Handeln imstande ist: „Hier hingeschmiedet, ein anderer Prometheus, den Geier im Herzen. Hingeschmiedet nicht von der Kraft und Gewalt, sondern von der Überzahl der Schwachen und Elenden.“ (I,4)

Das Bild des vormärzlichen Genies geht mit anderen Worten aus einer Frustration der eigenen Zeit gegenüber hervor und hat daher, im Vergleich zum autonomen romantischen Genie, eine kompensatorische Funktion bekommen. So wird der Genie-Diskurs bei Vormärz-Autoren wie Grabbe in den Dienst ihrer antibürgerlichen Gesinnung gestellt und soll durch Kontrastwirkung die Passivität und Borniertheit des vormärzlichen Bürgertums unterstreichen. Denn obwohl sich im Vormärz unter Führung der Schriftsteller des Jungen Deutschland eine literarisch progressive Tendenz entwickelte, die für politisch engagierte Autoren plädierte, die „keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind“¹², führte dies nicht zu einer tatsächlichen Emanzipation des Bürgertums. Statt sich am ursprünglich angestrebten Ideal der bürgerlichen Freiheit zu orientieren, interessierte sich die Mehrzahl der Bürger mehr für ihr Eigentum und zog sich zurück „in die kleine Gemeinschaft der Großfamilie“, wo sie „sich begnügte mit den Verhältnissen, so wie sie [waren]“, fern von politischen Utopien oder demokratischen Protesten.¹³ In Reaktion auf die beklagte gesellschaftliche Stagnation und mangelnde Tatkraft („statt an Taten, zehrt man jetzt an Erinnerungen!“ (I,4)) wird in Grabbes Drama das Bild des Sinn konstituierenden ‚Taten-Genies‘ eingeführt, das sich selbst ‚setzt‘ und legitimiert, ohne auf die Autorität eines Gedankens, einer Idee oder einer (überpersönlichen) Transzendenz zu verweisen:

12 Heinrich Heine. *Sämtliche Werke*. Band VI. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1861. S. 225.

13 Helmut Koopmann. Zitiert in: Norbert Otto Eke: *Einführung in die Literatur des Vormärz*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 15.

NAPOLEON: [...] Künftig läßt du in jedem offiziellen Schreiben, das ‚Wir‘ und das ‚von Gottes Gnaden‘ aus. Ich bin ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf, während jahrtausendlange erbrechtliche Zeugungen nicht vermochten, aus denen, die sich da scheuen, meine Briefe anzurühren, etwas Tüchtiges zu schaffen. (III,3)

Indem Grabbe seine Napoleon-Figur, vor dem Hintergrund ihres nahenden Untergangs, auf den der Titel des Stücks schon vorausdeutet, sich selbst als selbstschöpferische, gottgleiche Urkraft präsentieren lässt, vermischt er in ihr die romantische Idee des absoluten und autonomen Subjekts, das „sich selbst als seyend setzt“¹⁴, mit einem vormärzlichen Zeitbewusstsein und Relativitätssinn. Die Selbstsetzung von Grabbes Napoleon kann daher in diesem Kontext als genialische Provokation in einer Zeit reiner Passivität gelesen werden. Evoziert wird eine Reminiszenz an die Selbstsetzung des Fichte’schen Ichs, die als eine äußerste Form der Geniekonzeption zu begreifen ist. Wo aber die Genie-Ideologie im autonom schöpferischen Fichte’schen Ich eine letzte Steigerung erreicht, indem es nicht nur „unabhängig von anderen aus sich, sondern sich selbst als ich erschafft“¹⁵, verrät Napoleons Selbstsetzung in Grabbes Drama eine vormärzliche Perspektive, indem der romantische Genie-Kult zwar noch evoziert, zugleich aber unterminiert und verworfen wird. Die Identität von Selbstsetzung und Tathandlung, die Napoleon und Fichte aus vormärzlicher Perspektive miteinander verbindet, wird hier *ad absurdum* geführt und in ein die Realität verneinendes megalomanisches Denken und Wollen verwandelt.

Dass die vormärzliche Wiederaufnahme des Genie-Diskurses eine notwendige, den kontemporären Bedürfnissen und Tendenzen angemessene Rekonzeptualisierung des Genie-Begriffes impliziert, folgt laut Jochen Schmidt nicht zuletzt aus dem sich langsam aufdrängenden sozialen und politischen Engagement, das mit einer dezidierten Absage an die Innerlichkeit und Idealität der Kunstperiode einherging, welche die Vorstellung vom autonomen Genie hervorgebracht hatte.¹⁶ Die Idee des selbstschöpferischen gottgleichen Subjekts, das zeigt, „dass Geschichte von großen Individuen gemacht wird und sich nicht etwa an Machtansprüchen oder an

14 Johann Gottlieb Fichte. *Sämtliche Werke*. Band I. Berlin: Veit und Comp., 1945. S. 97.

15 Jochen Schmidt. *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945* (wie Anm. 11). S. 383.

16 Ebd. S. 64.

Konfessionsstreitereien entzündete“¹⁷, erscheint für Grabbe nur noch als ein überholtes Wunschbild, das aus der Perspektive der liberal-progressiven Intellektuellen wie Heine letztendlich zum Untergang führen soll:

Napoleon und Fichte repräsentiren das große unerbittliche Ich, bey welchem Gedanke und That eins sind, und die kolossalen Gebäude, welche beide zu konstruieren wissen, zeugen von einem kolossalen Willen. Aber durch die Schrankenlosigkeit dieses Willens gehen jene Gebäude gleich wieder zu Grunde, und die Wissenschaftslehre, wie das Kaiserreich, zerfallen und verschwinden eben so schnell, wie sie entstanden.¹⁸

Indem Grabbes Napoleon-Figur in ihrer Selbst-Definition nur auf sich selbst als Legitimation eigener Autorität verweist, bricht sie radikal mit der Monarchie und dem *Ancien Régime*. Mit diesem Akt festigt sie sich zwar als säkulare Autorität, behält aber zugleich eine religiöse Dimension, indem sie sich als göttlicher Ersatz benimmt und auch so betrachtet wird („Er ist groß und gütig – ist ein Gott.“ (I,4)). Die Vermischung von säkularen und religiösen Assoziationen, aus der Grabbes Napoleon-Figur konstruiert wird, macht aus ihr eine höchst ambivalente und paradoxe Figur, die die Heterogenität des Vormärz widerspiegelt und sich auf Diskurse beruft, die er eigentlich verwirft. Damit illustriert Grabbe die spezifische Ambivalenz des Genie-Kults im 19. Jahrhundert: Der Genie-Kult im 19. Jahrhundert

zeugt von einer Haltung, die noch nicht auf Absolutsetzungen verzichten kann und daher, prinzipiell unterminiert, wie sie besonders deutlich bei Grabbe erscheint, irrationalistisch delirierend Absolutismen neuer Art schafft, nachdem die alten der kritischen Vernunft zum Opfer gefallen sind.¹⁹

Dass in der sich säkularisierenden Gesellschaft des 19. Jahrhunderts der Genie-Kult allerdings mit religiösen Metaphern verbunden bleibt, weist schließlich darauf hin, dass er auch noch im Vormärz als eine Art weltliche Religion und Ersatz der sich lösenden religiösen Bindungen funktioniert.

17 Helmut Koopmann. „Napoleon – Mythos? Legende? Geschichte?“. *Napoleons langer Schatten über Europa*. Hg. Marion George/Andrea Rudolph. Dettelbach: J.H. Röhl, 2008. S. 423-438. Hier: S. 434.

18 Heinrich Heine. *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, zitiert in: Koopmann: Napoleon (wie Anm. 21). S. 433-434.

19 Jochen Schmidt. *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945* (wie Anm. 11). S. 73-74.

Die Welt als Theater

Als Grabbe um 1830 an seinem Napoleon-Drama arbeitet, liegt die Napoleonische Besatzungsherrschaft bereits eine Zeit zurück und läuft die literarische Memoirenflut um den Napoleon-Mythos schon viele Jahre auf höchsten Touren. Im Gegensatz zu den lyrischen und erzählerischen Verarbeitungen des Napoleon-Stoffes ermöglicht das Medium Theater es Grabbe, Napoleon unvermittelt ins Bild zu bringen und agieren zu lassen. Anders als seine dramaturgischen Zeitgenossen tendiert Grabbe dabei nicht zu den populären Josephinendramen oder St.-Helena-Tragödien, sondern fokussiert er auf den Aufstieg und Untergang Napoleons, was damals eine gewagte und abweichende Annäherungsweise an den mythischen Stoff bezeichnete. Außerdem unterscheidet Grabbe sich von seinen Vorgängern, weil er den Stoff nicht aus einer rückblickenden Perspektive behandelt, sondern die Vergangenheit als Gegenwart inszeniert. Grabbes Napoleon-Drama fungiert mit anderen Worten als „ideengeschichtliche Folie“, durch die „eine vergangene Zukunft“²⁰ präsentiert wird. Am Ende des Dramas lässt Grabbe – enttäuscht über den Ablauf der Juli-Revolution 1830 – seinen Napoleon in einem Abschiedsmonolog Europa eine unbedeutende Zukunft prophezeien:

Statt eines großen Tyrannen, wie sie mich zu nennen belieben, werden sie bald tausend kleine besitzen, – statt ihnen ewigen Frieden zu geben, wird man sie in einen ewigen Geistesschlaf einzulullen versuchen, statt der goldenen Zeit, wird eine sehr irdene, zerbröckliche kommen, voll Halbheit, albernem Lugs und Tandes, – von gewaltigen Schlachtthaten und Heroen wird man freilich nichts mehr hören, desto mehr aber von diplomatischen Assembléen, Convenienzbesuchen hoher Häupter, von Comödianten, Geigenspielern und Opernhuren- – bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertums lauern, und sie von ihnen aufbrechen läßt, daß die Lücke gefüllt werde, welche nach meinem Austritt zurückbleibt (V,7).

Obwohl Grabbes Napoleon-Drama keine expliziten Verweise auf die Gegenwart des deutschen Vormärz enthält, wird hier offensichtlich auf die aktuelle Situation des 1815 neu gegründeten Deutschen Bundes um 1830 angespielt.

20 François Genton. „Vom einen Mythos zum anderen. Zu Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* (1831)“. *Napoleons langer Schatten über Europa*. Hg. Marion George/Andrea Rudolph. Dettelbach: Röhl, 2008. S. 279-292. Hier: S. 280.

Das Machtvakuum, das Napoleon zunächst zur titanischen Selbstüberhebung ausnutzte, wird nach seinem Fall zum Streitobjekt reaktionärer, liberaler sowie nationalistischer Kräfte, ohne dass eine von ihnen imstande war, die Lücke wirklich zu füllen.

Die tragische Zeit der großen titanischen Ausnahmesubjekte, die die Geschichte machten und in sie eingreifen konnten, kommt laut Grabbe damit definitiv zu ihrem Ende. Indem Grabbe seine Napoleon-Figur sich am Ende des Stücks darüber beschweren lässt, dass in der sich ankündigenden bürgerlichen Gesellschaft mit ihren „diplomatischen Assembléen“²¹ statt Heroismus Mittelmäßigkeit und „Halbheit“ zur Norm erhoben wird, bringt er seine eigene Frustration über seine Gegenwart zum Ausdruck. Gemessen an der historischen Größe der Napoleon-Epoche erscheint diese Gegenwart ihm „mehr toll als groß“²², da sie heroischer Tatkraft keinen Raum mehr lässt und den Geschichtsverlauf auf den Verlauf eines (theatralen) Spiels zurückzuführen scheint. Die kontingente Welt scheint in diesem Sinne nichts mehr als eine Art Welttheater zu sein, in dem „Comödianten, Geigenspieler und Opernhuren“ ihr momentanes Glück versuchen, bevor sie wieder zwangsläufig im Kreislauf der Geschichte untergehen (General, mein Glück fällt – Ich falle nicht (V,7)).

Die barocke Idee der Welt/der Politik als theatrales Glücks- und Lustspiel ist für alle Dramen Grabbes konstitutiv und wird auch im Napoleon-Drama mehrmals aufgegriffen. Indem Grabbe in seinem „aktuellen“ Napoleon-Drama auf Metaphern und Themen aus dem vor-aufklärerischen Barock zurückgreift, kritisiert er zugleich die Kontingenz und Transparenzlosigkeit der eigenen Zeit. Grabbe verwendet mit anderen Worten das „Bildarsenal der barocken Emblematik“, „um aus ihrem Geiste eine Allegorie der zertrümmerten, doch unerlösten Wirklichkeit zu entwerfen.“²³ Das Zurückgreifen auf Elemente aus vergangenen Epochen funktioniert somit

21 Ebd.

22 Christian Dietrich Grabbe. „Grabbe an Louise Christiane Clostermeier (25. Juni 1831)“. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden*. Band V. Hg. Akademie der Wissenschaften in Göttingen Bearbeitet von Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte, 1970. S. 341-342. Hier: S. 342.

23 Ralf Schnell. „Zur Tradition des barocken Trauerspiels bei Grabbe und Hebbel“. *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989*. Hg. Detlev Kopp/Michael Vogt. Tübingen: Niemeyer, 1990. S. 11-25. Hier: S. 24.

zugleich als Illustrations- und Kompensationsstrategie der vormärzlichen ‚Lücken‘-Zeit.

So lässt sich Grabbes Napoleon-Drama, auf Grund des Transzendenzverlustes (und des daraus hervorgehenden Hangs zur Übertheatralisierung der Figuren), der das Dramenkonzept grundsätzlich bestimmt, mit der Gattung des barocken Trauerspiels verbinden:

Die Vorstellung einer schicksalhaften Transzendenz, die allein Tragik noch verbürgen könnte, ist bei Grabbe – wie zuvor schon beim barocken Trauerspiel – abgelöst durch die Immanenz menschlicher – und das bedeutet: ebenso planvoller wie intriganter – Ratio.²⁴

Da die transzendente Basis ihrer Macht fehlt, sind Grabbes politische Protagonisten Napoleon und Ludwig XVIII. auf säkulare Legitimationsstrategien angewiesen, um ihre (schwankende) Autorität geltend zu machen. Um den Mangel an einer Art innerlichen Verbundenheit zwischen der göttlichen Transzendenz und dem weltlichen Souverän zu kompensieren, haben sie das Bedürfnis, ihre Macht in spektakelhaften Demonstrationen explizit veräußerlicht und bestätigt zu sehen. In diesen gezielt inszenierten Legitimationsakten werden die Bereiche des Politischen und des Ästhetischen miteinander vermischt, um auf diese Weise das Verlorene zu maskieren und im Theatralischen wiederzugewinnen. Sowohl die bourbonische Königsfamilie (I,2) als auch Napoleon (IV,1) selbst verbinden die Legitimation ihrer politischen Autorität mit deren Theatralität, indem sie ihre politische Macht in einem theatralischen Spektakel performativ zu bestätigen versuchen.

Indem Grabbe in seinem Napoleon-Drama das Wechselverhältnis zwischen Theatralität und (politischer) Legitimität ins Zentrum stellt und damit nicht nur über die Theatralität der Welt, sondern auch über die Theatralität des eigenen Stücks reflektiert, stellt das Trauerspiel nicht nur als dramatische Gattung eine Verbindung zu Grabbes Metaphorik des Welttheaters her; als dramaturgisches Konzept, als Form des Theaters, das sich „als Spiel [reflektiert], indem es die eigene theatrale Rahmung thematisiert, ausstellt und ausspielt“²⁵, ermöglicht es überdies neue Lesarten und Einsichten in

24 Ebd. S. 16.

25 Bettine und Christoph Menke. „Tragödie-Trauerspiel-Spektakel. Drei Weisen des Theatralen“. *Tragödie-Trauerspiel-Spektakel*. Hg. Bettine Menke/Christoph Menke. Berlin: Theater der Zeit, 2007. S. 6-15. Hier: S. 7.

das Wechselverhältnis zwischen Fiktionalität bzw. Theatralität und Politik. Diese Einsichten werden nicht nur in aktuellen Theorien²⁶ behandelt und diskutiert, sondern sind auch für einen innovativen Blick auf Grabbes heterogenes Vormärz-Drama, das sich auf der Grenze von religiös-absolutistischen und modern-transzendenzlosen Machtfigurationen und Selbstinszenierungen entwickelte, konstitutiv und erhellend. Der Fokus auf Theatralität als politische Legitimationsstrategie zeigt nämlich, wie in einer transzendenzlosen kontingenten Zeit mit bedeutungslosen Akteuren, wie seine Zeit von Grabbe erlebt wird, Theatralität als Surrogat für eine heroische Welt funktioniert, die es nicht mehr gibt.

Zerfall traditioneller Herrschaftsformen

Das Ancien Régime als leere Präsenzkultur

Im ersten Akt seines Napoleon-Dramas schildert Grabbe, wie die sozialpolitische Situation Frankreichs um 1814, während Metternich auf dem Wiener Kongress die Stabilität Europas nach den Napoleonischen Kriegen zu gewährleisten versucht, sich zum idealen Nährboden eines zweiten Napoleonischen Griffes nach der Macht entwickelt. Enttäuscht über die Banalität und Ereignislosigkeit der eigenen Zeit, die vom königlichen Bourbonen-Geschlecht exemplarisch verkörpert wird, herrscht ein nostalgisches Verlangen nach Heroismus, das nur noch in ausgehöhlten höfischen Zeremonien evoziert werden kann. Statt ihre Macht performativ zu bestätigen und zu verstärken, wird die bourbonische Präsenzkultur nämlich zum Sinnbild der eigenen Machtlosigkeit. Die gegenseitige Abhängigkeit von Theatralität und Legitimität der politischen Herrschaft, die im absolutistischen Ritual der ästhetischen Selbstinszenierung traditionell zum Ausdruck kam, gerät jetzt ins Ungleichgewicht und führt so zu einer komischen Brechung der evozierten Machtdemonstration:

26 Vgl. u. a.: Uwe Hebekus (Hg.). *Das Politische. Figurenleben des sozialen Körpers nach der Romantik*. München: Fink, 2003. Albrecht Koschorke (Hg.). *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2007. Bettine und Christoph Menke (Hg.). *Tragödie-Trauerspiel-Spektakel* (wie Anm. 31). Bettine Menke. *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld: transcript, 2010.

ERSTER BÜRGER: Still! Still! Die hagere Dame auf der rechten Seite ist Frau des Bockgesichts, – sie selbst steht unter der Jesuitenkutte, er steht unter ihrem Pantoffel, der König steht unter ihm, und Frankreich unter allen zusammen.

ZWEITER BÜRGER: Mönchskutte als unsere Krone, Weiberpantoffel unser Szepter, und Schwächlinge, die sich davon beherrschen lassen, unsere Tyrannen! – – Diese Prozession mit ihren Pfaffen, – und der Kaiser mitten unter dem Generalstabe zu Pferde an den Linien der Sieger dahinfliegend – Vergleiche!²⁷

Die gescheiterte Zeremonie, die die Form einer Bourbonen-Satire annimmt, verrät hinter den Fassaden geregelter Ordnung Störungen und Risse, die zentrale Bedeutung für das kulturelle Selbstverständnis einer neuen Zeit gewinnen. Die höfische Zeremonie, in der die Herrschaftsgegenwart mit symbolischen Mitteln vor Augen geführt werden soll, wird zur Kontrafaktur des Rituals, wobei der König, Ludwig XVIII., den Verfall jener Autorität verkörpert, die der Souverän gerade in Momenten der Krise an den Tag zu legen hat. Indem die bourbonische Königsfamilie in den Kommentaren einiger Zuschauer auf reine Körperlichkeit und Materialität reduziert wird, verliert sie jede Beziehung zur Transzendenz, die sie noch zu evozieren versucht. Die traditionellen Machtsymbole wie Krone und Zepter werden durch unbedeutende Alltagsgegenstände ersetzt, so dass die ganze Zeremonie einen ironischen Unterton erhält und ins Lächerliche und ins Banale versinkt. Dieser Gestus der Distanz und der komischen Brechung, den Grabbe in der Beschreibung der Bourbonen-Familie anwendet, gibt dieser Szene laut Lothar Ehrlich „einen ausgesprochenen Spiel-Charakter“: „Reale Geschichte erscheint als eine Möglichkeit unter anderen, die historischen Figuren spielen insofern eine auch austauschbare Rolle. Geschichte als Spiel, Geschichte als Theater, vor allem als Komödie.“²⁸

Mit dem Verschwinden der Bourbonen-Monarchie eröffnet sich erneut ein Machtvakuum, in dem verschiedene gesellschaftliche Gruppierungen aufeinanderstoßen. Die schnelle Aufeinanderfolge von Herrschaftsformen zwischen 1789 und 1815, die die politische Instabilität Frankreichs seit dem

27 Grabbe. *Napoleon oder die hundert Tage* (wie Anm. 2). S. 339.

28 Lothar Ehrlich. „Grabbe und Büchner. Dramaturgische Tradition und Innovation“. *Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit* (wie Anm. 23). S. 169-186. Hier: S. 182.

Beginn der Revolution widerspiegelt, wird an Hand der Figur der naiven Nichte des alten Gärtners kritisiert:

DIE NICHTE: Vor einem Jahre muß' ich ja das erste Kapitel des kaiserlichen Katechismus auswendig lernen, und Napoleon anbeten. Weißt du, wie du mir drohstest, als ich bei dem Aufsagen stotterte?

DER ALTE GÄRTNER: Vor einem Jahre, Kind! – Jetzt schreiben wir 1815.

DIE NICHTE: So – 1814 und 1815, das ist der Unterschied. – Es geht wohl mit den Herrschern, wie mit den Blumen – jedes Jahr neue. – Ach, sieh da meine wieder grünende Ulme! (II,1)

Die „Nicht-Zeit des Gartens“²⁹, der die Naturgeschichte der Aristokratie widerspiegelt, steht dabei im scharfen Kontrast zur großen Geschwindigkeit, mit der sich alles, auf politischer sowie technischer Ebene, im Drama bewegt.

Das Machtvakuum des Ausnahmezustands

Die Zeit nach dem definitiven Fall der Bourbonen-Dynastie stellt sich als Ausnahmezustand heraus, in dem nicht nur die Rechtsstaatlichkeit, sondern die Existenz des Staates selbst bedroht ist. Bevor Napoleon seinen Eroberungsmarsch zum zweiten Mal angefangen hat, versuchen ultrarevolutionäre und radikale Gruppierungen das Machtvakuum und den rechtsfreien Raum auszunützen, um sich als neue Souveräne aufzuwerfen, ihre eigenen Gesetze zu schaffen und ihren politischen Willen auf diese Weise durchzusetzen.

Der Souverän, sei es ein Monarch, Despot oder Tyrann, Herrscher, Diktator oder Autokrat, sei es die Nation, das Volk oder die Masse, autorisiert sich selbst legitimer- oder illegitimerweise dazu, die existierende Rechtsordnung teils oder ganz außer Kraft zu setzen, geltende Gesetze zu brechen und unrechtlche oder außerrechtliche Maßnahmen zu ergreifen, um Notstandsgesetze in Kraft zu setzen.³⁰

29 Jürgen Fohrmann. „Die Ellipse des Helden“. *Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag*. Hg. Detlev Kopp/Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis, 2001. S. 119-136. Hier: S. 121.

30 Tomislav Zelic. „Ausnahmezustände in frühmodernen Geschichtsdramen von Kleist, Grabbe und Büchner“. *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 17 (März 2010). Unter: <http://www.inst.at/trans/> [URL: http://www.inst.at/trans/17Nr/6-8/6-8_zelic17.htm; Stand: 19.08.2010].

In der ersten Szene des dritten Aufzugs zeigt Grabbe an den Beispielen des materialistischen und opportunistischen Schneidermeisters und des Radikalrevolutionärs Jouve, wie sich dieser Ausnahmezustand sehr schnell in die Terrorherrschaft der letzten Revolutionsjahre verwandelt. Während der Schneidermeister unter dem Schlagwort „neue Regierung, neue Kleider“³¹ die Instabilität und den andauernden Wandel der Machtpositionen aus opportunistischen Gründen anfeuert, wird er wegen seiner politischen Hypokrisie, mit der er „die Fahne auf der einen Seite weiß, auf der anderen dreifärbig trägt und sie nach dem Winde schwingt“³², von Jouve eigenhändig ermordet. Das gleiche Schicksal wird einige Momente später auch einem Krämer zuteil, da auch er die politische Instabilität zu seinem persönlichen Vorteil zu nutzen versucht:

EIN KRÄMER: (tritt mit seiner Frau aus dem Gewölbe) Liebe Frau, laß die weißen Kokarden, die sie wegwerfen, morgen mit dem Frühesten aufsuchen, und sorgfältig in einen Koffer packen – Vor einem Jahre macht' ich es ebenso mit den dreifarbigigen, habe drei Koffer davon voll und pass' auf, ich setze sie jetzt reißend ab. (*Ruft.*) Hier dreifarbigigen Kokarden, das Stück zu einem Sous!

JOUVE: Hund, du wagst die Farben der Nation zu verkaufen? – Du kommst meiner Laune gelegen! (*Zu seinen Leuten.*) Nehmt ihm die Kokarden! (*Wieder zu dem Krämer.*) Dir schaff' ich dafür das Trikolor umsonst: sieh, diese Faust ballt sich unter deiner Nase, und du wirst weiß, – jetzt erwürgt sie dich und du wirst blau wie der heitere Himmel, – nunmehr zerstampf' ich deinen Kopf, und du wirst rot vor Blut. (III,1)

Mit dieser „Allegorisierung der Revolution“³³ zeigt Grabbe, wie die momentane Rechtlosigkeit es für Individuen wie Jouve ermöglicht, die Masse zu manipulieren und ihre eigenen Gesetze zu schaffen. Die Volksmasse, die Grabbe als neue dramatische Figur auf die Bühne bringt, erscheint dabei als „politische Ungestalt“³⁴, unvorhersehbar und gewalttätig, und hat sich offensichtlich noch nicht zu einer geschichtsbildenden Kraft entwickeln können:

31 Grabbe. *Napoleon oder die hundert Tage* (wie Anm. 2). S. 379.

32 Ebd.

33 Barbara Beßlich. *Der deutsche Napoleon-Mythos* (wie. Anm. 5). S. 254.

34 Vgl. Joseph Vogl. „Politische Ungestalt“. *StaatsSachen/Matters of State: Fiktionen der Gemeinschaft im langen 19. Jahrhundert*. Hg. Arne De Winde/Sientje Maes/Bart Philipsen. Heidelberg: Synchron, [erscheint im Frühjahr 2012].

Die kollektiv formierte Menge ist anarchistisch, putschistisch, gewalttätig. Sie ist instabil, hilflos, momentanen Suggestionen und Blendungen ausgeliefert, ohne Identitätsprofil, stets zu nicht berechenbaren sadistisch-destruktiven Akten fähig und auf voyeuristischen Lustgewinn erpicht.³⁵

Zugleich aber setzt die tragi-komische Allegorisierung der Revolution den barocken Diskurs weiter durch, indem sie in dem ausgesprochen theatralen und unvorhersehbaren Charakter des inszenierten Machtkampfes die Idee der Geschichte als ‚Glücksspiel‘, das sich jederzeit in die eine oder andere Richtung entfalten kann, wieder aufgreift. Grabbes Rückgriff auf die voraufklärerische Metaphorik dient dazu, die Auswüchse der Aufklärung, die sich in dieser Terrorherrschaft vollziehen, zu kritisieren. Innerhalb dieser politischen Ausnahmesituationen scheint der Zufall über Leben und Tod zu entscheiden, so dass dem Verlauf des Geschehens keine Logik mehr zu Grunde liegt. Wie im tragischen Schicksal des Schneiders und des Krämers gezeigt wird, bilden Glück und Unglück die zwei Seiten derselben Medaille, die als ‚Ersatz-Entscheidungsinstanz‘ in die Luft geworfen wird.

Wie der Streit um das von den Bourbonen hinterlassene Machtvakuum illustriert, versteht Grabbe die Geschichte in erster Linie als ein sich selbst generierendes Machtspiel, als ein andauerndes (gewalttätiges) Zerstören und Herstellen unterschiedlicher Machtverhältnisse auf dem Felde der Politik. Innerhalb dieses diskontinuierlichen Prozesses, dessen Verlauf von momentanen, nicht kausal erklärbaren Aktionen und Reaktionen bestimmt wird, ist es laut Grabbe die Aufgabe der großen Geschichtsheroen, neue Sinn-Perspektiven zu kreieren:

Sie stellen eine Formierungsenergie dar, welche destruktiv auflösend und konstruktiv-ordnend verfährt. Sie sind stets Teilnehmer des Glücksspiels ‚Geschichte‘, vermögen aber auf Grund von Machtkalkül, Regelwissen und nicht regelhaft faßbarer kairosartiger Situationspragmatik eine Zeitlang erfolgreich zu agieren, ehe diese durch sie geschaffene Ausnahmesituation wieder durch den Regelfall mit seiner starken Betonung der repetitiven – mediokrinen Bewegungen abgelöst wird.³⁶

35 Harro Müller. „Subjekt und Geschichte. Reflexionen zu Grabbes Napoleon-Drama“. *Christian Dietrich Grabbe 1801-1836. Beiträge zum Symposium 1986 der Grabbe-Gesellschaft*. Hg. Werner Broer/Detlev Kopp. Tübingen: Niemeyer, 1987. S. 96-113. Hier: S. 102.

36 Ebd. S. 101.

Der heroische Moment, in dem die großen Individuen im Geschichtsspiel aktiv sind und eingreifen können, ist jedoch immer in der Zeit beschränkt und zum Vergehen verurteilt. Die Geschichte nimmt damit in Grabbes Augen die Form eines im Grunde zyklischen Verlaufs an, der zu unterschiedlichen Zeitpunkten durch das momentane persönliche Eingreifen von Ausnahmesubjekten zeitweilig unterbrochen wird. Die Geschichtsheroen können mit anderen Worten ihr Glück im Geschichtsspiel zwar versuchen, sie bestimmen aber dessen Spielregeln nicht. Im Gegensatz zum idealistisch-humanistischen Geschichtsprojekt enthält die Geschichte Grabbe zufolge keinen durchgängigen Sinn und sie lässt sich weder kausalanalytisch noch intentional erklären. Da Grabbes Geschichtskonzeption sowohl zyklische Züge wie Zufälligkeiten miteinander vereinigt, kreierte er laut Harro Müller ein äußerst ambivalentes und paradoxes Geschichtsbild, das das nicht aufhebbare Dilemma zwischen Kontingenz, Macht, Funktion und Sinn darstellt, ohne eine Synthese zu bieten:

Zwei sich begrifflich wechselseitig ausschließende Geschichtskonzeptionen – Geschichte als qualitativer, interaktiver Prozeß mit Eingriffsmöglichkeiten für große Einzelne und Geschichte als quantitativer subjektloser Prozeß – werden ästhetisch so präsentiert, daß die Paradoxie sichtbar bleibt. Dem Rezipienten wird keine Chance etwa für – ironisch angelegte – Entparadoxierungsspiele gelassen.³⁷

Für eine heroische Ausnahmefigur wie Napoleon kommt es also darauf an, den (vorübergehenden) heroischen Moment zu schaffen und zu nutzen und „ganz Frankreich seine unbestrittene Autorität aufzuerlegen und ein Loyalitätsgefühl in seinen Untergebenen zu erwecken, das scheinbar völlig selbstlos und von Dauer ist“.³⁸ Als selbsterklärter Souverän nutzt er dazu den Ausnahmezustand aus, indem er sich paradoxerweise über die Rechtsordnung setzt, zu der er zugleich gehört, um die Absolutheit und Legitimität seiner politischen Autorität gewährleisten zu können.

37 Ebd. S. 110.

38 Edward McInnes. „Grabbe und das Geschichtsdrama“. *„Fechte der Satan, wo Kaufleute rechnen!“* Hg. Winfried Freund/Karl-Alexander Hellfaier. *Grabbe-Jahrbuch* 1 (1982): S. 17-24. Hier: S. 20.

Das Spektakel als Legitimierung absoluter Autorität

In der dritten Szene des dritten Aufzugs, wenn die Bourbonen geflüchtet sind und er die Macht ergriffen hat, verkündet Grabbes Napoleon seinen Anspruch auf absolutistische Selbstbestimmung mit dem Schlagwort: „Ich bin ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf“ (III,3). Die Überlegenheit und Genialität, die Grabbe seiner Napoleon-Figur mit dieser selbstvergötternden Aussage zuschreibt, gründet, wie gesagt, an erster Stelle in Napoleons Tatkraft, die ihn von seinen handlungsunfähigen Vorgängern unterscheidet. Dass sich seine Genialität gerade im Dezisionismus vollzieht, wird von Grabbes Napoleon selber suggeriert („Käm' es auf das bloße Talent, und nicht auf die Tatkraft an, durch welche es in Bewegung gesetzt wird, so wäre Berthier statt meiner Kaiser der Franzosen“ (IV,2)) und kann zweifelsohne als kritischer Hinweis auf die ereignislose Aktualität seiner Zeit betrachtet werden. Indem das entscheidende Kriterium von Napoleons politischer Legitimität in seiner Entschlusskraft situiert wird, arbeitet das Drama Carl Schmitts Definition von Souveränität vor, wonach derjenige souverän ist, „der über den Ausnahmezustand entscheidet“.³⁹

Obwohl Napoleon sich als „politischer und historischer Selbsterschaffer“ von seinen handlungsunfähigen absolutistischen Vorgängern, „deren traditionelle Herrschaftsform auf der von Gottes Gnade gegebenen Majestät des Königs gründet“⁴⁰, absetzen will, greift auch er, im Moment der offiziellen Bestätigung seiner politischen Souveränität, auf die absolutistische Ästhetisierung des Politischen zurück. In der ersten Szene des vierten Aufzugs, in der Napoleon eine zusätzliche Charte beschwören lässt, wird die ganze Szene als ein großes theatrales Spektakel eingerahmt:

Paris. Das Marsfeld. Eine große, mit rotem Sammet überzogene Bühne ist im Hintergrunde errichtet. Mitten auf derselben der Thronszitz des Kaisers, – ringsum, amphitheatralisch geordnet, die Sitze der Pairs und der Deputierten. Kanonen donnern, Truppen und Nationalgarden ziehen auf. Volk überall. Jouve im blauen Frack darunter.

[...]

DIE DAME. Sehen, sehen Sie! Pairs, Deputierte, Senatoren setzen sich auf ihre Plätze! – Welche prächtige Mäntel sie tragen!

39 Carl Schmitt. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 1985. S. 11.

40 Zelic. Ausnahmezustände (wie Anm. 30).

JOUVE. Und da steigt Bonaparte auf das Gerüst mit seinen gleichfalls aufgeputzten Ministern.

DONNERNDES GESCHREI DER TRUPPEN UND DES VOLKES. Hoch lebe der Kaiser!

DIE DAME. Er ist wahrlich ein großer Mann.

JOUVE. Er verstand, auf unsren Nacken sich zu erheben.

DIE DAME. Wie Sie sagen? – Wie ernst-majestätisch er blickt.

JOUVE. Solang er weiß, daß ihn die Menge anblickt. Zu Hause ist er nach den Umständen mürrisch, lustig, schwatzhaft, wie jeder andere. Geht er aus, so überlegt er, wenn er in Zweifel ist, erst mit dem Komödianten Talma Miensspiel und Faltenwurf.

Für sich.

's ist ja doch alles Komödie – Es wird nächstens schwer halten Theaterprinzessinnen von echten zu unterscheiden.

[...]

DIE DAME. Der Kaiser hebt die Hand in die Höhe und beschwört die Akte!

JOUVE. Und die Pairs und Deputierten der Wahlkollegien äffen ihm nach.

DIE DAME. Das Volk erhebt sich – Wir müssen auch schwören –

[...]

DAS VOLK. Wir beschwören die Konstitution und die additionelle Charte!

JOUVE. Madame, Madame, – wir schwören mit!

DIE DAME. Ist's Zeit? – Was die Dienstmagd da prächtige Straußfedern trägt
– (IV,1)

Die Bestätigung und Verstärkung seiner politischen Autorität und Legitimität, auf die Napoleon mit der theatralen Inszenierung seines politischen Handelns zielt, scheint sich selbst zu untergraben. Auf Grund der Übertheatralisierung des Geschehens wird Napoleons politische Selbstlegitimierung von Jouve als „Komödie“ entlarvt, wobei es schwer wird, „Theaterprinzessinnen von echten zu unterscheiden.“ (IV,1)

Die Verschränkung von Theaterrolle und Realrolle, auf die Jouve hier hinweist, war schon für die frühromantische Komödie Tiecks konstitutiv. Wo bei Tieck aber die Rolle über sich selbst als Rolle spricht und sich dabei ihrer fiktionalen Existenz bewusst ist, wird die fiktionale Bedingtheit der Existenz der Protagonisten bei Grabbe aus einer externen Perspektive kommentiert und kritisiert. Im Gegensatz zu Tiecks romantischer Komödie, in der das sprechende Ich durch Übersetzung des Selbstbewusstseins ins Ästhetische potenziert wird, wird die inszenierte Selbsterhebung von Grabbes Protagonisten durch die kritische externe Perspektive als Fiktion entlarvt. Wo der Frühromantiker in der dramatischen Selbst-Reflexion „sein ironisches

Weltverhältnis, das in der Wirklichkeit immer nur angestrebt werden kann: die Verbindung des In-der-Welt-Seins mit dem Über-der-Welt-Stehen⁴¹ realisiert und so die Souveränität des romantischen Ichs bestätigt, distanziert Grabbe sich von einem solchen Gebrauch der Ironie, indem er durch ironische Brechung die (fingierte) Souveränität seiner Protagonisten nicht bestätigen, sondern untergraben will. Die ironische Parekbase – das Aus-der-Rolle-Fallen – präfiguriert hier den Einbruch realer Geschichte, der dem Spiel wirklich ein Ende setzt und die politischen Fiktionen von der ‚politischen Ungestalt‘ (Vogl) des Machtvakuumms auflösen lassen wird.

Der Radikalrevolutionär durchschaut, wie Napoleons scheinbar traditionsdurchbrechende Politik dem „Tausch und der Wiederholung“⁴² unterliegt und sich als der „alte Brei in neuen Schüsseln“ (IV,1) und Wiederkehr des Immergleichen präsentiert, wobei auf jedes Ende wieder ein Anfang folgt. Napoleons Entscheidung, seine Macht vom französischen ‚Volk‘ mit der Beschwörung einer Charta vollziehen zu lassen, spiegelt tatsächlich Napoleons Janusköpfigkeit wider, denn das ganze Spektakel stellt sich als doppeldeutig und widersprüchlich heraus. Einerseits untergräbt er in dem Beschwörungsakt der Charta seine eigene Behauptung, dass „Charten und Konstitutionen zerreibarer sind als das Papier, auf welches man sie druckt“ (IV,1), andererseits „schafft er damit zwar die bourbonische Monarchie, samt Feudalismus und Klerikalismus ab, richtet aber zugleich sein von ihm bereits einmal wiedererrichtetes französisches Kaisertum ein weiteres Mal in der Tradition des fränkischen Kaisers Karl dem[!] Großen wieder ein.“⁴³

Napoleons apokalyptischer Fall

In diesem Beschwörungsakt wird mit anderen Worten gezeigt, wie die Relativität des in den Geschichtslauf eingreifenden selbstschöpferischen Genies, für das Napoleon sich selbst ausgibt, nicht nur auf der Handlungsebene,

41 Peter Szondi. „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“. Ders. *Schriften II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978. S. 11-31. Hier: S. 29.

42 Sieglinde Grimm. „Das Allgemeine im Subjektiven: Revolution des Bewußtseins im Theater des Vormärz“. *Literatur und Politik in der Heine-Zeit. Die 48'er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz*. Hg. Hartmut Kircher/Maria Klanska. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1998. S. 83-98. Hier: S. 88.

43 Zelic. Ausnahmezustände (wie Anm. 30).

sondern ebenfalls in der dramaturgischen Gestaltung des Dramas impliziert wird. Durch ästhetische Verfahren wie das Spiel im Spiel oder das Theater auf dem Theater werden historische und politische Ansprüche auf absolute Souveränität ebenfalls relativiert.⁴⁴ Diese innerästhetische Relativierung des absoluten Machtanspruchs kennzeichnet schon den Titel des Stücks, in dem auf Napoleons Untergang vorausgedeutet wird.

Der Titel relativiert so die Zentralperspektive auf das historische Subjekt, er zitiert den Mythos des omnipotenten Herrschers und spannt ihn auf sein Ende hin; die Rückkehr des heroischen Ausnahme-Helden aus dem geschichtlichen Exil und seine endgültige Niederlage auf dem Schlachtfeld bei Belle Alliance sind in diesem Titel zusammengedacht [...].⁴⁵

Indem Grabbes Napoleon in seinem Beschwörungsakt auf den absolutistischen Diskurs zurückgreift, entpuppt schließlich auch er sich, genau wie Ludwig XVIII., als eine Art Widergänger und Wiederholungstäter, der von Zitaten und Erinnerungen lebt. Schon bei seinem ersten Auftritt fragt er sich, ob der Zeitgeist titanische Ausnahmesubjekte überhaupt noch zulässt, ob „die Canaille nicht zu klein ist, um Größe zu fassen“, oder ob er nicht nur so riesenhaft erscheint, „weil sie so niedrig war“ (I,4). In einer Welt der „Schwachen und Elenden“ (I,4) scheint sogar die Macht eines „anderen Prometheus“ (I,4) „nicht mehr absolut, sondern nur noch relativ erklärbar“.⁴⁶

Die Relativierung von Napoleons absolutistischem Machtanspruch wird außerdem im dramaturgischen Aufbau des Stücks widergespiegelt. Obwohl das Stück nach ihm benannt ist, wird der Dramenverlauf, im Vergleich zu Grabbes früheren Werken, bedeutend weniger von der Figur des Titelhelden bestimmt. Das Stück beginnt zum Beispiel nicht mit dem Auftritt Napoleons (er tritt erst in der letzten Szene des ersten Aktes auf), sondern mit einem panoramatischen Blick auf eine Massenszene aus dem Pariser Alltagsleben:

Vieles Volk treibt sich durcheinander, darunter Bürger, Offiziere, Soldaten, Marktschreier, Savoyardenknaben und andere. Die sprechenden Personen halten sich im Vordergrund auf. Vitry und Chassecoeur sind zwei abgedankte Kaisergardisten. (I,1)

44 Ebd.

45 Norbert Otto Eke. „Alle Ehre deiner Narbe: Die Spur des Körpers im Werk Grabbes“. *Grabbes Welttheater* (wie Anm. 29). S. 71-102. Hier: S. 94.

46 Barbara Beßlich. *Der deutsche Napoleon-Mythos* (wie Anm. 5). S. 251.

Die dramaturgische Technik der Panorama-Perspektive, bei der die Szene zunächst in ihrer Totalität gezeigt und danach auf einzelne Figuren oder Elemente fokussiert wird, wird von Grabbe häufig angewendet, um die unterschiedlichen Massenszenen ins Bild zu bringen oder individuelle Handlungen in einem größeren Rahmen zu situieren. Massenszenen wie die Marktszenen (I,1), die Konflikte auf der Straße (III,1), die politischen Machtdemonstrationen (I,2; IV,1) oder die fragmentarischen Schlachten-szenen (V,1-V,6) machen insgesamt ungefähr siebzig Prozent des Dramenverlaufs aus, während nur dreißig Prozent Mono- oder Dialogszenen enthalten. Dieses Ungleichgewicht zeigt schon, wie der Held langsam in den Hintergrund verschoben wird, da er nicht länger als Einziger die absolute Macht beanspruchen kann, sondern unter Einfluss der sich entwickelnden Interessen der unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen (wie der der Revolutionäre und der der Liberalen) Mitspieler in seinem Machtspiel dulden muss.

Das angewendete Panoramabild ermöglicht es Grabbe außerdem, „eine widersprüchliche, chaotische Welt, die nicht eindeutig beschreibbar oder analysierbar ist“⁴⁷, dramaturgisch zu reflektieren. Diese Technik, die schon von Anfang an im Drama verwendet wird, wird beim Schauplatzwechsel zum Schlachtfeld von Waterloo Ende des vierten Aktes noch intensiviert, um die sich chaotisch hin- und her bewegenden kämpfenden Armeen aus der Vogelperspektive beschreiben zu können:

Die preußische Armee auf dem Rückzug. Blücher, eine lange irdene Pfeife rauchend, Gneisenau neben ihm, im Hintergrund zu Pferde auf einem Hügel. Linie und Landwehr, hin und wieder in Schwadronen oder Kompanien geordnet, meistens aber aufgelöst, reiten und marschieren durcheinander. Artilleriezüge und Fuhrwerke jeder Art darunter. Auf den Kanonen und Wagen liegen und sitzen Verwundete und Gesunde. Jeden Augenblick stürzen Marode. Aus der Ferne unterbrochener Kanonendonner. Alles eilt vorwärts.(V,2)

Grabbes dramaturgische Verwendung des Panoramas, die den Leser dazu auffordert, eine „immer größere Menge von Dingen in immer kürzeren Zeiträumen zu synthetisieren“⁴⁸, geht aus der Entwicklung des Panoramas

47 Edward McInnes: Grabbe und das Geschichtsdrama (wie Anm. 38). S. 20.

48 Albrecht Koschorke. „Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensorik um 1800“. Zitiert in: Robert Pfeffer. „...beneidenswerte Chocks...“ – die dynamische Dramatik von Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. *Grabbe-Jahrbuch* 23 (2004): S. 62-75. Hier: S. 66.

als neuer Kunstform im 19. Jahrhundert hervor. Das Panorama, das als Medium mit dem historischen Napoleon verbunden war, da er dessen propagandistischen Wert erkannte und seine Schlachtszenen zu den populärsten Panorama-Motiven der Zeit gehörten, leistete eine innovative Entgrenzung des abgebildeten Objekts, indem es im Gegensatz zu „der kleinräumigen Rahmenoptik der Aufklärung für eine simultan erfassbare Großräumigkeit optierte.“⁴⁹ Somit spiegelt das Medium des Panoramas die modernen Weltverhältnisse wider und fordert den modernen Betrachter dazu auf, Synthesisierungsfähigkeiten beim Wahrnehmen zu entwickeln. Das neue Medium ersetzt damit als Wahrnehmungsdispositiv den Guckkasten, der am Anfang von Grabbes Napoleon-Drama symbolisch zerschlagen wird:

DER AUFRUFER BEI DEM GUCKKASTEN: Und hier, meine Damen und Herren, die große Völkerschlacht bei Leipzig – Schauen Sie: da die bemoeseten grauen Türme der alten Stadt, – da die alte Garde zu Fuß, voran der Tambourmajor, mit dem großen Stab, wie er ihn todverhöhrend lustig in die Luft wirft, – hier die alte Garde zu Pferde, im gelben Kornfelde haltend, wie ein Pfeil, der abgeschossen werden soll. – Dort die braven Linientruppen schon im Gefechte. Hier die preußischen Jäger mit den kurzen Flügelhörnern –

VITRY UND CHASSECOEUR: O Preußen und Patronen!

DER AUFRUFER BEI DEM GUCKKASTEN: – und da im Regen, unter dem Galgen, den er verdient, der Blutsauger, der jämmerliche korsische Edelmann, jetzt entflohen vor dem gerechten Zorne seines rechtmäßigen Fürsten, Ludwigs des Achtzehnten, der meuchelmördrische Bonaparte –

VITRY: Wer sagt das?

CHASSECOEUR: Schurke, mehr wert war Er, als alle deine Ludwigs, – wenigstens zahlte er den vollen Sold.

VITRY: Den Kaiser laß ich nicht beschimpfen! Entzwei den Guckkasten! (I,1)

Der Übergang von Napoleons Auftritt in Paris zu den Schlachtszenen bei Waterloo geschieht übrigens äußerst abrupt. Dieser diskontinuierliche Szenenwechsel kennzeichnet die ganze Beschreibung der Schlacht und reflektiert Grabbes ambivalente Geschichtskonzeption, in der Zufall und momentane Eingriffe den Geschichtsverlauf zeitweilig bestimmen. Die Schlacht stellt für Napoleon den heroischen Moment dar, in dem er sein Glück versuchen kann und, dem „imperialen Führer-Gefolgschafts-Prinzip“ folgend,

49 Pfeffer, „...beneidenswerte Chocks...“ (wie Anm. 48). S. 66.

„das destruktive Potential des Volkes benutzt, um daraus für sich Machteffekte zu erzielen.“⁵⁰

Am Anfang des Schlachtendramas wirft der französische Kaiser sich daher laut Zelic nicht nur als absolut souveräner, sondern auch als autochthoner Autokrat auf. Um seine führende Rolle zu unterstreichen, wird die Kette von ‚Licht-Metaphern‘ (Blitz, Glanz, Sonne, Strahlung), mit denen Napoleon vom Dramenanfang an assoziiert wird, im apokalyptischen Schlussstück intensiviert. Napoleon erscheint als das führende, energiegeliche Licht, das die dunklen Köpfe der Masse aufklären soll. Die Sonne, die den Helden bei Austerlitz noch strahlen ließ, ist aber jetzt die Sonne, die verblendet und zum Untergang führt. Am Ende des Stücks, wenn Napoleons ‚Spiel‘ definitiv ausgespielt ist, muss er das Schlachtfeld unter Drohung der preußischen und englischen Truppen verlassen. Obwohl Napoleon mit seiner Flucht letztlich durch die Mittelmäßigkeit der Verhältnisse eingeholt wird, während das soldatische Kollektiv sich noch einmal für das Heroentum des imperialen Führers opfert, weigert er sich, das Scheitern seines Absolutheitsanspruchs einzusehen:

CAMBRONNE: Gegenüber nahen die Engländer, seitwärts die Preußen – Es ist
Zeit, daß du fliehst, oder daß –

NAPOLEON: Oder?

CAMBRONNE: Imperator, falle!

NAPOLEON: General, mein Glück fällt – Ich falle nicht (V,7)

Mit diesem letzten Rückgriff auf die Metapher der politischen Herrschaft als ‚Glücksspiel‘ hat sich nicht nur der sinnlose Lauf der Geschichte als Wiederkehr des Immergleichen, sondern zugleich auch der Dramenverlauf zyklisch geschlossen. Genau wie sich Vitry in der ersten Szene des ersten Aufzugs nostalgisch erinnert, wie „Vater Veilchen um die Welt spielte, und sie seine Croupiers waren“, hat Napoleon in der Schlacht mit den Preußen und Engländern gewettet und verloren. Jetzt sind andere Spieler an der Reihe, um ihr momentanes Glück auf dem Roulette des Lebens zu versuchen.

50 Eke. „Alle Ehre deiner Narbe“ (wie. Anm. 45). S. 91.