

„Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!“

Geschichte als Prozeß im Werk Christian Dietrich Grabbes

Es ist eine der Merkwürdigkeiten in der Rezeptionsgeschichte von Grabbes Werken, daß er mit seinen Dramen als Vorläufer sowohl von Vertretern des Naturalismus (G. Hauptmann) als auch des absurden Theaters (A. Jarry) reklamiert werden konnte¹. Daß sein Werk, klammert man sich an je gesonderte Textstellen, für jede der beiden Auslegungen Material zur Rechtfertigung liefert, ist unbestritten. Versucht man jedoch, den Zusammenhang der scheinbar so dissoziativen Ideen durch sein ganzes Werk hindurch zu verfolgen, so erschließt sich eine innere Logik, welche dem auch heute noch oft gepflegten Bild vom chaotischen und inkonsistenten Grabbe wenn nicht das Wasser abgräbt, so doch einen reflektierten, die Dynamik der Geschichte gedanklich wie dramaturgisch durchdringenden Grabbe gegenüberstellt. Dabei soll hier nicht behauptet werden, daß Grabbe als Person und in seinem Werk ohne Widersprüche war.

Grabbe inszeniert, das soll als These im folgenden entwickelt werden, in seinen Dramen den Prozeß der Geschichte selbst. Historisch-realistische Massenszenen (die Belegstellen der Naturalisten) wie grotesk-scurrile Passagen und Deklamationen (von den Vertretern des absurden Theaters reklamiert) bilden lediglich die (freilich nicht ganz zufällige) dramaturgische Staffage für die Inszenierung eines oberflächlich als Fatalismus erscheinenden, bei tieferer Durchdringung den Kern der geschichtlichen Bewegung enthüllenden realistischen Geschichtsbegriffs. Sahen jene nur den Inhalt der Geschichte (von den Dramen und ihren Protagonisten propagiert), so richtet sich unser Interesse auf die Form der Geschichte, welche zur Darstellung zu bringen, Grabbes eigentliches Ziel ist. Wir sehen uns in dieser Auffassung durch Grabbe selbst bestätigt, wenn er schreibt:

„Aber vom Poeten verlange ich, sobald er Historie darstellt, auch eine dramatische, konzentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung.“²

Grabbes Befindlichkeit ist, auf den ersten Blick, eine der Verzweiflung an der Niedrigkeit und Langeweile der alltäglichen, bürgerlich-geordneten Welt. Sie kommt unvermittelt nur in einer sarkastisch-ironischen Brechung in „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und im Verzweiflungspathos des „Herzogs Theodor von Gothland“ zum Ausdruck.

In den historischen Dramen (und im Ansatz auch schon in der Pseudohistorie des „Gothland“) wird diese Verzweiflung auf das Geschichtliche gewandt als Destruktion eines heroischen Individuums, dessen radikale, durch Ideale der Selbstverwirklichung oder der geschichtlichen Erfüllung bestimmte Subjektivität zerbrochen wird. Die Macht der geschichtlichen Realität, die durch Helden immer nur kurzfristig bestimmt werden kann, holt diese regelmäßig auf den Boden der Tatsachen zurück. Diese Tatsachen stellen sich entweder als Ein-

holung – und damit Einebnung – des (heroischen) Einzelnen in die gesellschaftlich bedingten Möglichkeiten seiner Zeit dar (Napoleon, Hannibal, Hermann), oder als Scheitern überhöhter Ideale an einer dem (verkappten) Idealisten notwendig als fatalistisch erscheinenden Geschichte und damit als eine nur dem Anschein nach grundlose und apriorische Verzweiflung (Gothland). Beides, Einebnung wie selbstzerstörerische Verzweiflung, muß die Heroen zerstören.

Den Heroen gelingt es nur in einzelnen kurzen Momenten der heroischen Erfüllung Geschichte zu machen (von daher die zentrale Rolle der Schlachten-Szenen); ansonsten macht die Geschichte die Heroen. Die Geschichte selbst ist dabei Kreislauf; das Bewußtsein der sie machenden Menschen ist geschichtslos. Dabei erkennen die einfachen Menschen noch eher als die Heroen die gleichmachende Wirkung des geschichtlichen Kreislaufs (z. B. Jouve in Napoleon IV, 1), während jene an ihrem Unvermögen, ihm zu entgehen, verzweifeln. Nur als *Idee* läßt Grabbe die Möglichkeit geschichtlicher Größe zu, welche an der geschichtlichen Wirklichkeit scheitern muß. Zwar kann der Heros – als radikal verwirklichte Subjektivität – ideales Gegenbild einer als öde empfundenen Wirklichkeit sein, doch bewirken die Ideale nichts angesichts der destruktiven Macht der Geschichte.

„Der Mensch trägt Adler in dem Haupte, und steckt mit seinen Füßen in dem Kothle.“
(Gothland III, 1)

Grabbes Anti-Idealismus ist weniger zum Prinzip erhobener Fatalismus, als Resultat der als Allmacht empfundenen „niederen“ Wirklichkeit. Nicht Fatalismus ist deshalb das Ziel seiner Darstellung, sondern die (rationale) Einsicht in das Wirken geschichtlicher Kräfte, deren Unbeherrschbarkeit jedem Idealismus den Boden entziehen muß. Seine Stücke enthalten deshalb allenfalls die *Möglichkeit* von Idealen, deren Wirklichkeit er in seinem aus Einsicht geborenen Skeptizismus nicht formulieren kann. Utopie ist bei ihm daher (wenn überhaupt) nur noch eingebettet in einen destruktiven Rahmen darstellbar. Unter allem vordergründigen Desillusionismus und Verzweiflungs-Pathos (vor allem der früheren Dramen) ist Grabbe doch (was in seinen späteren Stücken deutlicher wird) ein *Analytiker* der Geschichte, der als Zyniker nur deshalb erscheint, weil er aus der Spannung zwischen (hohen) Idealen und einebnender Wirklichkeit keinen positiven Ausweg weist. Gerade in dieser Haltung, welche auf die historisch erst später entstandene Figur des Intellektuellen vorgreift, liegt Grabbes Modernität.

Weil die Konkreta der Geschichte in seinem Geschichtskonzept nur Staffage sind, muß es Grabbe auf die Darstellung des Wesentlichen in der Geschichte ankommen; die dramaturgische Inszenierung des Prozesses der Geschichte an sich. In seinen Dramen kann die Entwicklung und zunehmende Verfestigung dieses Gedankens nachvollzogen werden.

Im „Gothland“ entfaltet Grabbe, ausgesprochen durch die Hauptfigur, zunächst noch unvermittelt den alles durchdringenden Fatalismus gegenüber der Geschichte:

„Der Mensch erklärt das Gute sich hinein, wenn er die Weltgeschichte liest, weil er zu feig ist, ihre grause Wahrheit kühn sich selber zu gestehn.“ (III, 1)

Dieser Fatalismus ist hier nur Teil der allgemeinen Desillusionierung gegenüber sämtlichen Werten und Idealen, wie sie in dem Bild von den „Adlern im Haupt und den Füßen im Kot“ angesprochen wird. Hinter der Verzweiflung Gothlands steckt die Verzweiflung desjenigen, der das Scheitern seiner einstmaligen, von tiefer Moral durchdrungenen Ideale erleben mußte. Man kann hier unschwer entdecken, daß es sich im Grunde um die Werte einer humanistischen, den Zielen der französischen Revolution gerecht werdenden bürgerlichen Gesellschaft handelt, die Grabbe seinem Protagonisten in den Mund legt.

Der einstige Glaube an die Ideale schlägt, getreu der manichäischen Dialektik von „höchster Glaube – tiefster Haß“, um in das Gegenteil vollkommener Desillusionierung.

Gothland zu Berdoa: „Du bist bös, doch dreifach bös bin ich, denn vorher war ich gut.“ (III, 1)

Der Fatalismus des „Gothland“ wird zur Steigerung des Pathos des Furchtbaren, Abstoßenden, zunächst noch durch die Predigt des Glaubens an das Böse übertrumpft (später wird der Fatalismus in gewandelter Form als Geschichtsbe-griff wiederkehren):

„Allmächtige Bosheit also ist es, die den Weltkreis lenkt und ihn zerstört.“ – „Ja, Gott ist boshaft und Verzweiflung ist der wahre Gottesdienst.“ (III, 1)

Das an der Unmöglichkeit der Verwirklichung seiner Ideale leidende Individuum rechnet sein Scheitern der bösen Macht des Schicksals zu. Schmerz, Trauer, Wut und Enttäuschung stehen im „Gothland“ *pur* da, sind noch nicht eingebunden in die Dialektik von Einzelnem (Heros) und geschichtlicher Bewegung. Heroische Tat ist noch pure Destruktion, hat kein Ziel und keinen geschichtlichen Zusammenhang. Der geschichtslose Machtwille Gothlands ist Ausdruck von reinem Selbsthaß.

Die in Gothlands Pathos der Destruktion nur scheinbar zum Prinzip des Bösen erhobene Allmacht des Schicksals trägt indes den Kern einer geschichtlicheren Sehweise schon in sich. Dem Schicksal wird jede teleologische Ausrichtung abgesprochen.

„Das Geschick ist grausam und entsetzlich, doch planvoll, tückisch listig ist es nicht.“ (III, 1)

Das geschichtliche Denken deutet sich im „Gothland“ schon in der Allmacht der Zeit an, die alles, was sich bewegt und erhebt, aufrißt:

„Weil es verderben soll, ist das Erschaffene erschaffen.“ (III, 1)

Ist diese Stelle noch fatalistisch deutbar (das notwendige Verderben als böser Fluch, der auf allem Erschaffenen lastet), so ist der Bezug auf den Lauf der Geschichte als Kreislauf, welcher unter der Herrschaft der Zeit als höchstem Prinzip notwendig das einmal Geschaffene auch wieder zerstört, im nächsten Akt direkt angesprochen.

„Ich glaube (an) die Allmacht und Allgegenwart der Zeit! Die Zeit erschafft, vollendet und zerstört die Welt, und Alles was darin ist.“ (IV, 1)

Die Zeit ist das eigentlich treibende Prinzip der Geschichte; nicht ein allmächtiges oder böses Schicksal hindert den Menschen an der Verwirklichung seiner Ideale, sondern die Tatsache, daß nichts auf Erden ewig ist, außer der Zeit. Vor der Zeit (und damit vor der Geschichte) hat nichts von Menschen Geschaffenes Bestand. Im Focus des Historikers und daher Skeptikers Grabbe schrumpft die geschichtliche Bewegung von Aufbauen und Vergehen auf den Kern zusammen: daß alles was besteht, den Keim des Untergangs schon in sich trägt. Dramaturgisch versucht Grabbe diese Einsicht umzusetzen, indem er den Punkt der Geschichte, als dialektischer Einheit von ewig einebnendem Kreislauf und einmaligem historischen Ereignis auf die Bühne zu bringen sucht.

Nicht der Heros, der Einzelne also schafft die Geschichte, und wenn er noch so mächtig ist, sondern nur der zeitliche Fortlauf, die Aneinanderreihung von Geschehnissen, die, als Ganzes betrachtet, ein stetes Auf und Ab sind, in dem der Einzelne (der Heros) im geschichtlichen Augenblick zwar Selbstverwirklichung finden, aber am gesamten Ablauf letztlich nichts ändern kann. Nur das zufällige Zusammentreffen von willensstarkem Einzelnen und günstiger geschichtlicher Konstellation kann zur momentanen Erfüllung des Heroischen führen:

„Lob nicht den Edlen, lob den *Zufall* der ihn edel macht.“ (IV, 1)

Die Geschichte selbst kennt keine Ziele; was als geschichtliches Ziel angesehen werden könnte (und zu Grabbes Zeit auch angesehen wurde), sind pure Ideale, die mit der Wirklichkeit nie auf Dauer, sondern höchstens gelegentlich im geschichtlichen Augenblick kongruieren („Und Völkergröße – das sind Ideale!“).

Grabbe ist, seiner Zeit gemäß, zwar historisch orientiert, teilt aber den im 19. Jahrhundert gepflegten geschichtsphilosophischen Fortschrittsbegriff nicht. Geschichte ist für ihn reine Bewegung, gleichmachender Fortlauf der Zeit, sonst nichts. Was, historistisch gefaßt, zur Weltgeschichte hypostasiert wird, sind ihm allenfalls „Weltbegebenheiten“ (Don Juan und Faust I,2), einzelne, aus dem gleichförmigen Trott des Alltags herausragende geschichtliche Ereignisse. Geschichte als heroisches Ereignis existiert für ihn nur im Augenblick. Ein Ziel der Geschichte kennt er nicht, wie im „Don Juan und Faust“, dem philosophischsten von Grabbes Dramen, deutlich wird:

„Haben denn die Schlachten, hat der Ruin der Völker nur den Zweck von Märchen, die erfunden zur Belehrung? Sind *Weltbegebenheiten* weniger als *Weltgeschichte*? Jammer über uns! Denn die Geschichte hat die Menschheit nie gebessert.“ (I,2)

Die Suche nach einem Ziel der menschlichen Rastlosigkeit (Faust: „Ziel, ein Endziel muß ich haben!“ I,2) endet, da Ewiges nicht geschaffen werden kann, notwendig in der Zerstörung und im Untergang. Grabbe wählt also für seine Geschichtsbetrachtung aus dem Kreislauf der geschichtlichen Begebenheiten nicht, wie die Historiker seiner Zeit, den Punkt des Aufbaus, des großen Werkes, sondern, Skeptiker der er ist, den Punkt des Scheiterns, der Zerstörung.

Für Grabbe vollendet sich in jeder geschichtlichen Tat (heroische Schlacht, Sieg) der geschichtliche Kreislauf. Der Mensch baut seine Welt aus den zerschlagenen Stücken der jeweils vorhergehenden alten Welt.

„Zertrümmern, mit den Trümmern ein Trümmerwerk erbaun, das kann der Mensch. Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen.“ (I,2)

Auf dem Bestand des so Errichteten baut er sich dann seine Ideenwelt, seine Ideale von Größe und Vollendung auf. Er sucht ein Ziel, das er nicht finden kann. Die einzige Möglichkeit der geschichtlichen Verwirklichung für den Einzelnen sowie für die Völker ist die Verbindung von Heros, Masse und (geschichtlicher) Idee in der Schlacht, dem für Grabbe zentralen Moment geschichtlicher Begebenheiten. Geschichte kann immer nur als Ereignis groß sein, als Fortgang in der Zeit ist sie eingeebnet in die ewig Wiederkehr des Gleichen.

Im *Augenblick* der Geschichte, der Schlacht, ist aber immer Zerstörung enthalten, mitgedacht. Diese Paradoxie, daß das Bauende letzten Endes immer auch das Zerstörende ist (Höllerer)³, entpuppt sich unter Grabbes höherem geschichtlichen Blick als die eigentliche Teleologie der Geschichte. Das Streben nach Verwirklichung des Ideals, nach Selbst-Verwirklichung des Heros, dessen Ziel es ist, in radikaler Subjektivität sich und sein Wirken zur Wirklichkeit der Geschichte zu erheben, bewirkt in Wahrheit nur das ewige Vorwärtstreiben des geschichtlichen Kreislaufs. Im historischen Überblick, nachträglich gesehen, gibt es nur die Augenblicke, keinen teleologisch erfüllten Prozeß der Geschichte. Der Prozeß der Geschichte ist nur als Kreislauf, als Bewegung beständig. Nicht der Inhalt, nur die *Form* der Geschichte ist ewig!

Diese Kreisbewegung kommt im „Napoleon“-Drama zur dramaturgischen Vollendung. In immer wiederkehrenden Anspielungen wird der Kreis als Symbol des Laufs der Geschichte ins Bewußtsein gebracht. Kein anderes Thema ist so geeignet, den geschichtlichen Kreislauf anschaulich zu machen wie die Rückkehr Napoleon Bonapartes. Das geschichtlich Einmalige, die zweimalige Chance Napoleons, symbolisiert den Kreislauf von Aufstieg, Ruhm und Fall exzeptionell an *einem* Heros. Nicht aus Zufall wirkt der „Napoleon“ daher als Grabbes reifstes Drama. Schon vom ersten Aufzug an durchzieht mit dem Lied des Savoyardenknaben der Kreislauf der Welt leitmotivisch das ganze Stück, wie Manfred Schneider angemerkt hat:

„Es kommentiert nicht nur die Wirklichkeit der Geschichte selbst, sondern zugleich auch die Zeitqualität der Wirklichkeit außerhalb der Geschichte.“⁴

Aus dem ereignislosen Winter des Murmeltiers Geschichte bricht ein neuer Sommer heran: das geschichtliche Ereignis der Wiederkehr des heroischen Augenblicks, verkörpert durch Napoleons Rückkehr von Elba. Anspielungen auf die Natur, mit ihrem Wechselspiel von Werden und Vergehen finden sich öfter, so in der Gartenszene, wo die Nichte des alten Gärtners (welche vorher das Ça ira angestimmt hatte) bemerkt:

„Es geht wohl mit den Herrschern, wie mit den Blumen, – jedes Jahr neue“. (II,1)

Im Thema der Wiederholung ist die Crux des geschichtsbewußten Menschen der Moderne angeschnitten, gerade aus seinem historischen Überblick heraus den geschichtlichen Augenblick nicht mehr als besonders, einmaliges Ereignis wahrnehmen zu können. Vor dem geschichtlichen Blick verschwimmt die Singularität des historischen Moments, der sich als Kopie von immer schon Dagewesenem erweist:

„Vitry: Das Neue ist heutzutage was Altes“. (II,2)

In ihrem umwälzenden Charakter ist die Geschichte zugleich die größte Gleichmacherin. Als Kontinuität, als Zeit erlebt sie das Große klein und das Kleine groß, wie es die „Vorstädter von St. Antoine“ als eigentliche Träger der Revolution (sic!) mit einem Vers des Ça ira zum Ausdruck bringen:

»Celui qui s'élève, on l'abaissera,
Celui qui s'abaisse, on l'élèvera.« (III,1)

Es ist kein Zufall, daß es Grabbe gerade im Bezug auf die französische Revolution (hier nur in ihren Folgen dargestellt) am besten gelingt, den Kreisprozeß von Aufbauen und Zerstören in der Geschichte am eindringlichsten darzustellen. Im Mikrokosmos des Paris der Restauration ist es nur eine Frage winziger Zeitsprünge, wer als ehemaliger, derzeitiger oder zukünftiger Herrscher auftritt. Doch auch im „Hannibal“ wird die geschichtliche Bewegung ausgedrückt: in Hannibals Fall scheint schon der Aufstieg Scipios auf. Die Helden kommen und gehen, nur die Zeit bleibt.

Ehemals für gültig angesehene Zeitbegriffe geraten durcheinander:

„Louise: Ach Philipp, unter den Fahnen der großen Armee schwurst du mir die Treue
– Vitry: Auf wie lange? – Louise: Auf ewig. – Vitry: Das bedeutet seit dreißig Jahren soviel als gar nichts.“ (II,2)

Wo die als dauerhaftesten Einrichtungen empfundenen Institutionen (wie die Erbmonarchie) durch die Umwälzung der Geschichte hinweggefegt werden, verliert der Begriff der Ewigkeit seinen Wert. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschwimmen vor dem Auge der Geschichte im Tanz der Verhältnisse, werden ununterscheidbar. Nur der „sacro egoismo“, die radikale Subjektivität des Ego bleibt als allein gültiger Bezugspunkt für Hier und Heute, Gestern und Morgen bestehen. Doch er kann in den Wirbel der Geschichte immer nur kurzfristig Orientierung bringen und auch nur für den handelnden Heros selbst. Darin liegt die Bedeutung der (heroischen) Aktion für Grabbes Protagonisten: im ziellosen Kreislauf der Geschichte ein Ziel zu verfolgen, und sei es auch nur kurzfristig, sei es auch nur für die eigene Person. Das einzig mögliche Ziel ist die Selbsterfüllung des Einzelnen und auch sie kann immer nur für *Momente* entstehen, im Individuum und Masse integrierenden Glücksmoment der heroischen Schlacht.

Grabbe stellt in seinen Dramen seinen Geschichtsbegriff in der ihm eigenen „geschichtlichen Synopse“ (Steffens)⁴ dar: Prozeß der Geschichte und geschichtliche Grenzerfahrung werden in einer Szene kulminiert. Geschichte vollzieht sich dabei als Dialektik von Dauer und Ereignis. Nur das einzelne (heroische) Ereignis ermöglicht es dem handelnden Subjekt, Geschichte zu erleben, sei es

nun ein herausragendes Individuum (Heros) oder ein ganzes Volk (wie es im „Napoleon“ und wohl auch in der „Hermannsschlacht“ zunehmend als Agens der Geschichte auf die Bühne tritt). Was im geschichtlichen Moment geschaffen wird, ist nur das Ereignis, der Augenblick des Handelns selbst. Das Handeln hat kein Ergebnis, das die Geschichte überdauert. Man könnte diese Betonung der Aktion als Grabbes Versuch werten, den winzigen Punkt zu beschreiben, an dem es Menschen (ob Einzelnen oder Völkern) für weltgeschichtliche Sekunden gelingen kann, vom Objekt der Geschichte zu ihrem Subjekt zu werden. Doch letztlich ist sein historischer Skeptizismus stärker, hat der Glaube an die geschichtliche Wirkungsmacht menschlichen Handelns vor der Einsicht in den naturhaften Ablauf von Werden und Vergehen keinen Bestand.

In der Perspektive der Zeit wird jedes geschichtliche Ereignis eingeebnet in das ewige Auf und Ab, in den Kreislauf von Aufbau und Zerstörung, Erfolg und Niederlage, Aufstieg und Fall, Wertbildung und Desillusionierung. Vor der Geschichte sind alle herausragenden Ereignisse und Menschen gleich, verschwinden in der Nacht des Vergessens, in der alle Heroen grau sind. Nicht weil er einzig war, ist der Heros Heros, sondern weil die Umstände, der historische Zufall es ihm erlaubten:

„Napoleon: Weil sie (die Welt, D. B.) so niedrig war, ward ich so riesenhaft“. (I,4) – „Nicht ER (Napoleon, D. B.), seine Geschichte ist groß. . . . Er hatte nie einen großen Gegner. . . . Er ist groß, weil die Natur ihn groß machte und groß stellte, gleich der Riesenschlange, wenn sie den Tiger packt.“⁶

So lachen wir auch, wie Cowen anmerkt, in der Schlußszene des „Hannibal“ nicht über das Komische von Hannibals Umgebung, „sondern über sein fehlerhaftes Erscheinen in ihr“.⁷ Das obige Zitat macht auch deutlich, daß Grabbes Geschichte letztlich als naturhaften Prozeß begreift. Jegliche metaphysische Überhöhung der Geschichte wird zurückverwiesen auf das allein überdauernde physische Substrat: den Prozeß von Werden und Vergehen (Geburt, Leben und Tod beim Menschen) und damit den Prozeß der Natur an sich, der das einzig Ewige ist.

Das Drama hat bei Grabbe die geschichtliche Dialektik von heroischem Augenblick und einebnender Zeit darzustellen. Daher die breiten Massenszenen (z. B. „Napoleon“ I,1; III,1), weil sie die Zeitumstände entfalten welche allein das zeitlich befristete Herausragen (von Heros und Masse) ermöglichen, und damit die Bedingungen der Möglichkeit des geschichtlichen Augenblicks aufzeigen. In diesen großangelegten Szenen wird, wie Höllerer angemerkt hat, der „Raum des Geschehens, der geschichtliche Raum“ inszeniert.⁸ Das Geschehen rückt ins Zentrum des Dramas, weil allein die „Welt-Begebenheiten“, die einzelnen Ereignisse heroischer Momente, die sich aus dem Einerlei des dumpfen Alltags herausheben, noch annähernd etwas vom emphatischen Begriff der Geschichte vermitteln können. Doch diese Ereignisse und ihre Auswirkungen sind, da sie der alles gleichmachenden Zeit unterworfen sind, vergänglich. Was sie heraushebt, ist das subjektive Empfinden der Beteiligten, das Gefühl, einmal und wenn auch ohne nachhaltiges Ergebnis, in die „Weltge-

schichte“ eingegriffen zu haben. Mit dem Ereignis (der Schlacht, der Revolution etc.) heben sich die handelnden Personen aus der Ödnis des Alltags heraus, seien es nun der Einzelne, der willensstarke Heros (Hannibal, Napoleon) oder Volksmassen, wie die „Vorstädter von St. Antoine“, über die Grabbe sagen läßt:

„Vitry: Still – den Kaiser und uns hat die Revolution gemacht, diese aber machten den Kaiser und die Revolution“. (III,1)

Daß hiermit als Subjekt der Geschichte das Volk auf die dramatische Bühne tritt, darin ist Grabbe der Literatur seiner Zeit voraus. Man könnte die These wagen, daß gerade aus dem Konzept des (vor dem Auge der Geschichte notwendigen) Scheiterns der Heroen, welche sich die Zeit und die Umstände ihres Wirkens nicht aussuchen können, das Volk diese zentrale Stellung bekommt. Sind zunächst auch für Grabbe die den Heros umgebenden Menschen eher Hinderungsgründe für das Erlangen von Größe, für die heroische Tat (so z. T. noch im „Hannibal“), so werden sie im „Napoleon“ aktiv (und nicht nur passiv) als Bedingung der Möglichkeit von Geschichte eingeführt. Die Schlachtszenen haben dabei auch die Funktion, gerade das Zusammenwirken von herausragendem Einzelnen und Volk als notwendiger Voraussetzung geschichtlicher Tat (und damit Größe) zu entfalten. Vielleicht sieht Grabbe allein in diesem Zusammenwirken eine winzige Möglichkeit, in der Geschichte wirklich Großes zu schaffen. Ein solcher Idealismus, sollte er denn bei Grabbe vorhanden sein, muß jedoch vor seinem höheren geschichtsphilosophischen Skeptizismus verblasen. Ein nachhaltiges Wirken kann er in dem Kreislauf von Aufbauen und Zerstören, als den er die Geschichte sieht, nicht zugestehen. Allein die Erinnerung an die immer nur kurzfristige Möglichkeit von geschichtlicher Größe bleibt, verkörpert in seinen historischen Dramen.

Da der geschichtliche Moment nur im Ereignis aufscheint, kann der Heros, dessen Auftreten dieses Ereignis verkörpert, im Drama folgerichtig nur im heroischen Augenblick, im Exzeptionellen auftreten und wirken. In der Normalität muß er untergehen. Darin liegt z. B. das Fehlerhafte des Auftretens Hannibals am Hofe von Prusias. Das Exzeptionelle muß als Ereignis aus dem alltäglichen Leben heraustreten. Nicht das erfolgreiche Wirken eines Herrschers im Frieden also wird im Geschichtsdrama dargestellt, sondern der „Ausnahmезustand“ schlechthin, der Krieg. Im historischen Augenblick der Schlacht entfaltet sich für Grabbe die höchste Wirklichkeit der Geschichte. Wenn er also mit dem Versuch der breit angelegten Darstellung von Schlachten-Szenen die Möglichkeit des Theaters seiner Zeit sprengt (und wohl auch jedes Theaters, der „Napoleon“ beispielsweise ließe sich am ehesten noch als Film realisieren), so beruht das nicht auf seiner Unfähigkeit zu dramaturgischer Bearbeitung seines Stoffes, wie ihm zu Unrecht vorgeworfen wurde, sondern ist notwendiges Ergebnis seines Konzepts von Geschichte. In der Darstellung der Gegenbewegung der zwei geschichtsbildenden Faktoren von zeitlicher Dauer und heroischem Augenblick stellt Grabbe die Geschichte selbst dar. Mit dieser Konzeption versucht er, seiner Maxime gerecht zu werden:

„Der Dichter ist vorzugsweise verpflichtet, den wahren Geist der Geschichte zu enträthseln“. (Anm. zu „Marius und Sulla“)⁹

Das Darstellen von Geschichte kann sich deshalb nicht auf die pure Wiedergabe von Faktizität beschränken, sondern muß in der Darstellung ihrer Wechselverhältnisse den Prozeß der Geschichte selbst zur Darstellung bringen.

Grabbe setzt damit dem Historismus der personenbezogenen Historiographie seiner Zeit eine „entindividualisierte Geschichte“ (Horton)¹⁰ entgegen. Da die Dialektik der Geschichte, als Wechselverhältnis von herausragendem historischem Ereignis und gleichmachender Zeit, von ihm zwar dargestellt, nicht aber explizit begrifflich gefaßt worden ist, folgt daraus eine latente Widersprüchlichkeit in der dramatischen Anlage seiner Stücke. Heroischer Einzelner und entindividualisierte Geschichte treten häufig dramaturgisch miteinander in Konflikt. Da der unauflösbare Gegensatz zwischen versteckter Idealisierung des heroischen Einzelnen (welche für die latente Hoffnung auf die Möglichkeit der Selbstverwirklichung in der Geschichte steht) und der geschichtlichen Erfahrung der ewigen Zerstörung des heroischen Erfolgs (Kreislauf, Einebnung in der Zeit) nicht offen ausgetragen wird (und wohl auch nicht ausgetragen werden kann), endet dieser Widerspruch notwendig in der brutalen Desillusionierung der Individuen. Die Zerstörung der Ideale, Hoffnungen, Träume und Weltbilder der Menschen symbolisiert dabei die Zertrümmerung des (humanistisch gefaßten) Menschen schlechthin.

Grabbes Schaffen zielt, und dies ist neben der rationalen Durchdringung des geschichtlichen Prozesses das zweite konstitutive Moment seines Werkes, unablässig auf die Selbstzerstörung, den (wenn auch nur literarisch dargestellten) Selbstmord. Da dieser latenten Intention, symbolisiert im Zerstörungspathos seiner Dramen, keine Handlung folgt (sieht man einmal von Grabbes Selbstzerstörung im Alkoholismus ab) ist das Leben Leiden: Leiden an den nicht vorhandenen Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung, welches Grabbe aus seiner eigenen Lebenserfahrung in seinen Dramen transponiert. Es wäre allerdings verkürzt, im Topos des Scheiterns nur eine Allusion auf das Leben des Dichters selbst zu sehen. Er ist vielmehr Resultat tiefer Einsichten in den Prozeß der Geschichte selbst, welche Grabbe, im Gegensatz zum Idealismus seiner Zeit, leidenschaftslos und darum skeptisch beurteilt. Doch die rationale Einsicht kann das Leiden an der Unzulänglichkeit der Welt, und am „fehlerhaften Erscheinen in ihr“ (ob zur falschen Zeit oder am falschen Ort), was Grabbes eigenes Schicksal war, nicht auslöschen. Dieses Leiden äußert sich in stärkster Verdichtung im Schmerz darüber, auf der Welt zu sein:

„Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.“

Ein Schmerz über das falsche Befinden in der Welt, welchen zumindest Hannibal nach diesen Worten durch freiwilliges Verlassen der Welt löst (V,4).

Anmerkungen:

1. Jener Irrtum der Nationalsozialisten, Grabbe als Verfechter heroischer deutscher Geschichte mißzuverstehen (vgl. Hanns Johsts Grabbe-Drama), sei hier außer Betracht gelassen.

2. Aus „Über die Shakespearo-Manie“. In: Christian Dietrich Grabbe: Werke. München 1975 f. Hier: Bd. II, S. 430. Im folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe.
3. Walter Höllerer: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart 1958. Höllerer, der die Idee des Kreislaufs bei Grabbe aufdeckt, kann die Konsequenzen für dessen Geschichtsverständnis daraus nicht ziehen, da er zu sehr an seinem Thema der Komödie orientiert ist.
4. Manfred Schneider: Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt am Main 1973, S. 247. Allerdings würde ich Schneider nicht zustimmen, wo er den Kreislauf der geschichtslosen Welt anspricht. Die Ziellolosigkeit, die Schneider hiermit wohl meint, ist, wie ich zu zeigen versuche, bei Grabbe gerade der einzige wirkliche Inhalt der Geschichte. Nur ein teleologischer Geschichtsbegriff kann diesen Kreislauf als „geschichtslos“ begreifen.
5. Wilhelm Steffens: Grabbe. Velber 1972, S. 61.
6. Brief an Kettembeil vom 14. 7. 1830. In: Werke Bd. III, S. 176.
7. Roy C. Cowen: Nachwort. In: Werke Bd. III, S. 448.
8. Walter Höllerer, a. a. O.
9. Werke Bd. I, S. 406.
10. David Horton: Grabbe und sein Verhältnis zur Tradition. Detmold 1980.