

Leseprobe

Sientje Maes

Souveränität – Feindschaft – Masse

Theatralik und Rhetorik des Politischen
in den Dramen Christian Dietrich Grabbes



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1001-6
www.aisthesis.de

Inhalt

KAPITEL 1

CHRISTIAN DIETRICH GRABBE ODER DIE DRAMATURGIE DES VORMÄRZ. MUTMASSUNGEN UND HYPOTHESEN	9
1. Die Welt als ›ausgelesenes‹ Buch: Grabbes ›melancholischer Blick‹ als Klassik-Kritik	9
2. Zwischen Transzendenz und Kontingenz: Der Souverän als ›gespaltene‹ Kreatur	13
3. Grabbes Dramen als ›Spiele vor Traurigen‹?	16
4. Politik als (Massen)Spektakel: Die prekäre Inszeniertheit der Macht	19
5. Pöbelfurcht und Kleinbürgerverachtung	20
6. Ästhetisierung und Mediatisierung der Geschichte	23
7. Grabbe und der deutsche Mythos	25
8. Souveränität – Feindschaft – Masse: ein ambivalenter Themenkomplex	29
9. Fallstudien und Fragestellungen	32
9. 1. Grabbes Position in der Theaterlandschaft des Vormärz	32
9. 2. Theoretische und methodologische Perspektiven	34

KAPITEL 2

›GLEICH DEM MEDUSENHAUPT EINE KOMET‹, THEATRALISCHER EXZESS UND KONTINGENZ IN GRABBES DEBÜT ›HERZOG THEODOR VON GOTHLAND‹	40
1. ›Dramaturgie des Plus Ultra‹ und die Frage der Unspielbarkeit ...	40
1. 1. Grabbes selbst-inszenierte Poetik der Irritation	40
1. 2. Die Frage der Unspielbarkeit als Herausforderung für das postdramatische Theater	46

2.	»Herzog Theodor von Gothland« als ›maskenhafte Neubelebung einer entleerten Welt«	50
2. 1.	Ein Schau-Spiel der end-losen Trauer	50
2. 2.	Der Abgrund als ›Un-Tiefe‹: selbst-destruktiver Zynismus statt der romantischen »Wahrheit unseres Seins«	54
3.	Theatralität und Allegorisierung als Verstellung von ›Vergängnis‹	60
3. 1.	»Und ein geschminkter Tiger ist der Mensch!«: das Politische als entmoralisiertes Maskenspiel	60
3. 2.	Die Kriminalisierung der Kontingenz und Dämonisierung der ›göttlichen‹ Schöpfung	65
3. 3.	»Gleich dem Medusenhaupte ein Komet«: die (meta-)Allegorisierung des unanschaulich Realen	72

KAPITEL 3

DER SOUVERÄN ALS WIEDERGÄNGER.

»NAPOLEON ODER DIE HUNDERT TAGE«	79	
1.	»Was mit den Leuten zu machen, wenn ihre Zeit vorüber war und ihre Anhänger doch trotzdem und rückwirken wollen?«	79
1. 1.	Die Sehnsucht nach erinnelter Größe	79
1. 2.	(R)Evolution des Geschichtskonzepts: der Jahrmarkt als neues Schlachtfeld	84
2.	»Hat das Volk für Kaufleute gestritten, so heißt das noch nicht, daß die Krämer es beherrschen können«	86
2. 1.	Die Ambivalenz des Liberalismus: zwischen Demokratie und Despotismus	86
2. 2.	Der römische Bürgerkrieg als Projektionsfläche zeitgenössischer ›Pöbelfurcht‹	88
3.	Das Theater der Revolution	91
3. 1.	Vom Lustspiel zum Schock-Theater	91
3. 2.	Von äußerer zu innerer Revolution	95
4.	»Neue Regierung, neue Kleider«	97
4. 1.	Die Mode als Spiegel politischer Instabilität	97
4. 2.	Das Ancien Régime als leere Präsenzkultur	101

5.	Grabbes »dramatisch-epische Revolution« als Revolution der modernen Medien	103
5. 1.	Polyperspektivische Konflikt dramaturgie als Spiegel der modernen Großstadt	103
5. 2.	Das Panorama als »Schulungsstätte der modernen Apperzeptionsfähigkeit«	106
5. 3.	Grabbes Napoleon-Figur als karikaturistische Inkarnation der neuen Medien	109
6.	»Ich bin ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf«	111
6. 1.	Grabbes Napoleon als selbst-inszeniertes Vormärz-Genie	111
6. 2.	Die theatralische Zur-Schau-Stellung der Macht	116
7.	»(Aus-)gespielte« Geschichte: Das Glückspiel als späte Allegorisierung der entleerten Zeit	122
7. 1.	Der Kampf als »märchenhaftes Forum von Gemeinsamkeit und Loyalität«	122
7. 2.	Sieg ohne Perspektive	125
7. 3.	Das endlose Trauern um ein nicht-tragisches Ende	128

KAPITEL 4

	»HANNIBAL« ODER DAS ENDSPIEL DES MYTHISCHEN HELDEN	130
1.	Das Theater als letzter Spielraum für das Ausnahmesubjekt	130
2.	»Hannibal« als »Demonstrationsmodell« einer restaurativen Zeit ...	136
3.	»Das kleine Ende im unermesslichen Chaos des Gemeinen«	141
3. 1.	Der isolierte Einzelgänger im kollektiven Machtkampf	141
3. 2.	»Was tragisch ist, ist auch lustig, und umgekehrt«: Hannibals tragikomische Lage	145
4.	Die Theatralität des politischen Machtspiels	148
4. 1.	Der Markt als Spiegel des sozio-politischen Lebens	148
4. 2.	Die noble Maske der Römer	155
5.	Die Gesellschaft in Krise: zwischen Rationalisierung und Sakralisierung des Politischen	162

6.	Die gesellschaftliche Wirkungslosigkeit des Aufstands	166
7.	»Was Tapferkeit des Einzelnen, wenn das Ganze verrottet ist?«	172

KAPITEL 5

»DIE HERMANNSSCHLACHT«: DIE »GEBURT« DES THEATERKÖNIGS AUS DEM POLITISCHEN MYTHOS DES NATIONALHELDEN	177
---	-----

1.	»Der Cid« als groteske Präfiguration von Grabbes »Hermannsschlacht«	177
2.	Grabbes »Hermannsschlacht« im Spiegel von Kleists »Nationaldrama«: Theater der Propaganda statt Propaganda-Theater	185
2. 1.	»Die Hermannsschlacht« als irritierendes Nationaldrama	185
2. 2.	Die (Ohn)Macht der Sprache	189
2. 3.	Theatralität statt Brutalität	190
3.	»Die Hermannsschlacht« als Maskenspiel: Kleist und Grabbe im Vergleich	195
3. 1.	Kleists und Grabbes Dramen als Neubelebung der »entleerten« Welt	195
3. 2.	Kleists Hermann als Meister der Verstellung und Manipulation	199
3. 3.	Grabbes zum Theater gewordenen Nationaldrama	211

ZUM SCHLUSS: GRABBES ZAUBERnde MODERNITÄT	225
---	-----

LITERATURVERZEICHNIS	230
----------------------------	-----

1.	Quellen	230
1. 1.	Werkausgaben von C.D. Grabbe und Heinrich von Kleist	230
1. 2.	Weitere Quellen	230
2.	Forschungsliteratur	232
2. 1.	Forschungsliteratur zu C.D. Grabbe und Heinrich von Kleist	232
2. 2.	Weiterführende Forschungsliteratur	236

Danksagung	240
------------------	-----

Kapitel 1

Christian Dietrich Grabbe oder Die Dramaturgie des Vormärz. Mutmaßungen und Hypothesen

1. Die Welt als ›ausgelesenes‹ Buch:

Grabbes ›melancholischer Blick‹ als Klassik-Kritik

Die Guillotine der Revolution steht still und ihr Beil rostet, – mit ihm verrostet vielleicht auch manches Große, und das Gemeine, in der Sicherheit, daß ihm nicht mehr der Kopf abgeschlagen werden kann, erhebt gleich dem Unkraut sein Haupt. Napoleons Schlachtendonner sind gleichfalls verschollen. Seine Feinde denken seiner nicht mehr, weil sie ihn nicht mehr sehen noch hören, – Freunde, die ihn kannten, sterben allmählig aus, – jugendliche Enthusiasten bewundern wohl seinen Kriegesglanz, von dem ihnen noch einige Augenzeugen zu erzählen wissen, begreifen aber schwerlich seinen Character, seine Sendung und seine Zeit.

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. In succum et sanguinem haben wir es indeß noch nicht vertirt, selbst die historischen Compendien-Fabrikanten und Guckkastenzeiger, wozu insbesondere die deutschen Geschichtschreiber mehr oder weniger gehören, nicht ausgeschlossen. Und was soll man da hoffen? Was wenigstens bei unsren Landsleuten? Eine Recension, von irgend einem Laffen zusammengeschrieben, ist ihnen oft mehr werth als das recensirte Buch, denn – es ist eine Recension, – eine Pflanze lernen sie eher aus Linnés System kennen, als in der Natur selbst, denn – sie steht in einem System. Analogisch geht's ihnen grade so bei den Weltbegebenheiten.¹

Wenn Grabbe in der Einführung zu seinem Essay »Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe« (1830) den eigenen gesellschaftlichen Kontext als ereignislose und sinnentleerte, einer blutlosen Mediatisierung ergebene Übergangszeit vorführt, zeigt er, wie sich sein Zeitalter unter seinem

1 Christian Dietrich Grabbe: Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Band IV. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte 1966, S. 93-110. Hier 93-94.

melancholischen Blick allegorisch ›auftut‹.² Grabbes Melancholie ergibt sich dabei nicht aus einer Pathologie³, sondern gründet in seiner Perzeption der Welt als »ausgelesene[s] Buch«. Indem Grabbe die post-Napoleonische Zeit mit dem Bild eines ausgelesenen Buches vergleicht, oder genauer: mit einer Leserschaft, die aus einem solchen Buch »hinausgeworfen« sei, greift er die ›alte‹ Metapher der Welt als Buch wieder auf, um sie in variiert Form als Allegorie der eigenen Zeit einzusetzen. Als aus-gelesen erscheint die Welt(-Geschichte) mit Napoleons Ende für Grabbe aus doppelter Perspektive: Einerseits ist sie ›abgeschlossen‹ und scheint in sich vollendet zu sein, andererseits wird sie dadurch für diejenigen, die wie Grabbe und seine Zeitgenossen ›nach‹ ihr leben bzw. einer Nach-Zeit angehören, als Erlebnis ›unverfügbar‹ und von jeder weiteren Entwicklung abgeschnitten. Sie wird dadurch auch allmählich ›unlesbar‹, denn von der ursprünglich erlebten Einheit von Geschichte und Sinn, Zeichen und Bedeutung, deren hervorstechendstes Symbol aus Grabbes Sicht scheinbar Napoleon war, bleiben nur noch materielle ›verrostete‹ Ruinen übrig, unverbundene Spuren und Fragmente einer »verschollen[en]« sinnlichen Präsenz.

Auf diesem Schauplatz geistern, so Grabbe, seine Zeitgenossen als nachkommende Generation nunmehr wie auf einem verlassenen Schlachtfeld herum und versuchen vergeblich, die Überreste der großen Geschichte zu einem imaginären *re-enactment* zusammenzufügen. Gegen dieses für ihn unzeitgemäße Verhalten setzt Grabbe seine ›moderne‹ Erfahrung der völlig zerstörten Beziehung zwischen Welt und Sinn bzw. Objekt und Subjekt der Geschichte nicht nur in Verbindung mit der barocken Problematisierung der Lesbarkeit der Welt, sondern er kritisiert in dem ›barocken‹ Bild der

-
- 2 Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I,1. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 204-430. Hier 359: »Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch, sondern ontologisch hier der Sachverhalt.«
- 3 Vgl. Torsten Halling: Melancholie im Werk Christian Dietrich Grabbes. Bielefeld: Aisthesis 2010. In seiner Studie zur Melancholie im Werk Grabbes, bezeichnet auch Torsten Halling, im Gegensatz zu den älteren Kritikern, Grabbes Melancholie nicht länger als eine körperliche oder seelische ›Krankheit‹, sondern viel mehr als ein zwar ambivalent inszeniertes, aber hauptsächlich ›reaktives‹ Phänomen, das sowohl in seiner Individualgeschichte als in den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen und deren Mangel an Sinnstiftung gründet.

entleerten Welt auch die Idealisierung und Harmonisierung dieses zerstörten Verhältnisses, wie sie von Klassikern wie Goethe und Schiller anvisiert wurde. Mit ihren Idealen von Harmonie, Totalität und Humanität verkörpert die deutsche Klassik somit durchaus das Gegenbild zu Grabbes eigenem Zeiterleben, das unmittelbar an das vergangene barocke Krisenbewusstsein anzuknüpfen scheint, freilich so wie Walter Benjamin es im ›Trauerspielbuch‹ beschrieben hat. Die deutsche Klassik präsentiert sich aus dieser Perspektive als Unterbrechung eines Sinnentleerungsprozesses, der bei all seiner ›Modernität‹ an das durchaus gebrochene barocke Weltverständnis erinnert.

Dass die deutsche Klassik aus Grabbes Sicht diesen Sinnentleerungsprozess jedoch nicht völlig aufhalten kann, zeigt sich in seiner kritischen Rezeption des 1828/1829 veröffentlichten Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe (1794-1805), zu dem das hier obenstehende Zitat die Einführung bildet. Wenn Grabbe den veröffentlichten Briefwechsel als »eine Sammlung billettmäßiger Lappalien« aburteilt und dabei behauptet, dass »etwas Unbedeutenderes seit langem nicht [mehr] gedruckt« worden war, kritisiert er nicht nur die auf reinen Geldgewinn und Publikumsbefriedigung gerichtete ›Genialisierung der alltäglichen Banalität‹, die der Borniertheit des biedermeierlichen Bürgertums entgegenkam. Mit seiner Kritik an der dem Briefwechsel unterliegenden Tendenz, die »Erbärmlichkeiten [ihres] Privatlebens« als bedeutungsvolle Ereignisse zu stilisieren⁴, zielt Grabbe ebenfalls auf das Herz der klassischen Ästhetik, welche die Kontingenz der Welt auszugrenzen bzw. ins Allgemeine und Universelle aufzuheben versuchte.⁵

-
- 4 Grabbe: Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (s. Anm. 1), S. 98. Siehe auch ebd., S. 99: »Schmutz ist Schmutz und kommt er auch aus dem Palaste eines sogenannten Dichturfürsten. Beschenkt dieser die Welt mit Sächelchen, die wie die qu. Briefsammlung oft nichts enthalten, als Einladungen zum gemeinsamen Ausfahren, Grüße an die liebe Frau, an Carlchen bisweilen dazu, so schütze uns Gott, wenn etwa Napoleon, der an Kraft, Geist, Character und Wirksamkeit etwas mehr als Goethe und Schiller bedeutet, ja, auf ihre Dichtungen (Schillers Wallenstein, Goethe's Werke seit 1813) sichtbaren Einfluß gehabt hat, alle seine Tagsbefehle, freundschaftlichen Billets, Lizenzzettel pp edirt hätte.«
- 5 Vgl. Dieter Heimböckel: Wie vom Zufall geführt. Kleists Griffel. In: Ders. (Hg.): Kleist. Vom Schreiben in der Moderne. Moderne-Studien 14. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 23-47. Hier 32ff.: »Im Kontext ihrer historischen Verortung erweist sich Kontingenz um 1800 insofern als eine Denkfigur, die im Vergleich zu ihrem frühneuzeitlichen Verständnis einer beachtlichen Umwertung unterzogen wird. Hobbes und Spinoza etwa weisen den Zufall noch ›als objektive Kategorie kausaler Determinationsbeziehungen innerhalb der Welt‹ zurück, während sich Locke und Hume in der Ablehnung des Zufalls ›als Negation des Wissens‹ einig sind. Ein solch kritisches Kontingenz-Denken hält sich über die Aufklärung hinaus bis zur Klassik

Obwohl die Allegorisierung des sinnentleerten biedermeierlichen Zustands als Einführung auf die Besprechung des Briefwechsels zwischen »beiden Heroen am deutschen Dichterhimmel« auf den ersten Blick etwas fremd anmutet⁶, bildet die Brücke von Grabbes melancholischem Blick zu seiner Klassik-Kritik meines Erachtens den Kern seiner komplexen Dramen sowie seiner ›maßlosen‹ Dramaturgie. In dieser Studie wird der Versuch unternommen, einige Hypothesen über diese Dramaturgie zu überprüfen. Eine erste Hypothese bezieht sich eben auf Grabbes Auseinandersetzung mit der modernen Erfahrung der Kontingenz. Statt die prinzipielle Offenheit der weltlichen und menschlichen Existenz in ›bedeutungsvollen‹ Harmonisierungsprozessen aufzuheben oder als negative Elemente auszugrenzen, wie es das ›kritische Kontingenz-Denken‹ von der Frühen Neuzeit über die Aufklärung bis zur Klassik praktiziert hat, verfolgt Grabbe, so meine Hypothese, in seinen Dramen den umgekehrten Weg. Ostentativ stellt er in all ihrer Komplexität die unauflösbare Spannung dar, die sich aus dem wesentlichen Unvermögen der Figuren ergibt, mit dieser Offenheit umzugehen, und ihren immer problematischeren Versuchen, diese Verlusterfahrung zu allegorisieren. Durch Verzicht auf jede Versöhnung oder Aufhebung daraus resultierender Paradoxe oder Widersprüchlichkeiten sind seine Dramen durch Ambivalenzen und Spannungen gekennzeichnet, die den Dramen und ihren Protagonisten – wie auch dem Dichter – ihre ›Modernität‹ geben.

und dient hier wie dort der Zurückdrängung und/oder ›Domestizierung des Zufalls zugunsten einer im gesetzmäßigen Kausalnexus verorteten Geschehenslinie‹. Ein auf den gegenseitigen Zusammenhang aufgerichtetes Streben nach Vernunft müsse sich, so Wilhelm von Humboldt, darum bemühen, überall ›den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daß in dem Gebiete des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen scheine, im Gebiete des Handelns nicht herrsche‹. Entsprechend wertet Goethe das ›Zufällig-Wirkliche‹ als ›das Gemeine‹ ab und sieht es dort allenfalls ästhetisch integrierbar, wo der Mensch ›dem Zufall eine Form zu geben‹ sucht.« In Bezug auf den Kontingenzbegriff vgl. auch Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992; David E. Wellberg: Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne. Stuttgart: Franz steiner 1992, S. 161-169.

6 Grabbe: Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (s. Anm. 1), S. 98.

2. Zwischen Transzendenz und Kontingenz: Der Souverän als ›gespaltene‹ Kreatur

Grabbes ›große Subjekte‹ stellen wesentlich ›gespaltene‹ Figuren dar. Sie sind gespalten zwischen, einerseits, dem Verlangen nach Größe, Sinn und Macht und, andererseits, ihrer eigenen natürlichen Todverfallenheit in Verbindung mit dem Bewusstsein der Unmöglichkeit, Geschichte zu machen oder über sie zu entscheiden. Ein zweiter Hypothesenkomplex bezieht sich auf diese Problematik des (gespaltenen) ›großen Subjektes‹, die in dieser Studie mit einer Souveränitätsproblematik verknüpfen wird. Obwohl diese Subjekte noch nach Souveränität im Sinne Carl Schmitts streben und über den ›Ausnahmezustand‹ entscheiden wollen⁷, fehlt ihnen m.E. doch letztlich die Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit, um ihren Willen auch durchsetzen zu können. Im Gegensatz zu beispielsweise der historischen Napoleon-Figur, deren Tatkraft und Größe, so Grabbes Überzeugung, der Entgleisung der Revolution ein Ende setzte und der bedrohlichen, weil nicht-fassbaren »Ungestalt«⁸

7 Vgl. Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. 3. Auflage (unveränderter Nachdruck der zweiten Auflage von 1934). Berlin: Duncker & Humblot 1979, S. 11: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«

8 Vgl. Joseph Vogl: Politische Ungestalt. In: Arne De Winde/Sientje Maes/Bart Philipsen (Hgg.): StaatsSachen/Matters of State. Fiktionen der Gemeinschaft im langen 19. Jahrhundert. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2014, S. 35-45 [im Druck]. Vogl definiert zunächst die zwei sich seit der Neuzeit profilierenden und divergierenden Bestimmungsversuche eines kohärenten Staatskonzeptes, erstens jene Auffassung, nach der »Staat ist, was den Bedürfnissen eines *summum* oder *superior*, was den Erfordernissen einer souveränen Instanz entspricht«, zweitens die Konzeption, die staatliche oder politische Macht nicht in der souveränen Instanz des Einen, sondern in den Potentialen sozialer Mannigfaltigkeiten – der *multitudo* – verortet. Laut Vogl überkreuzen sich beide Modelle dort, »wo sie die Frage der Politik und des Staates als Frage politischer und sozialer Formgebung begreifen«; und diese sei nach Vogl »beherrscht von einer strukturellen Phobie, die sich auf das Formlose, das Monströse, die Ungestalt bezieht.« Sowohl der souveräne Formgeber als die sich formierende Menge sind inhärent mit ihrem formlosen Anderen verbunden, ihre Gestaltung ist immer der Folie einer radikalen Gestaltlosigkeit – der puren Irrationalität – abgerungen.

»Damit legt diese Masse eine Spur, die zu einer der modernen Urszenen politischer Monstrosität zurückführt. Denn die Figur der Masse verweist nicht nur auf die älteren Formen von ›Gesindel‹ oder ›Pöbel‹, sondern erhält eine eigentümliche Gestalt in den Auseinandersetzungen um die Französische Revolution. Von Edmund Burke über Hippolyte Taine bis hin zu Gustave Le Bon zementiert sich eine politische Figur, die die ›Umdrehung‹ der Revolution mit der ›Verdrehung‹ des Perversen

der ›Masse‹, bezwingen konnte, tragen die Grabbe'schen Protagonisten zwar noch bestimmte Spuren einer verlorengegangenen idealistischen Subjektkonzeption. Ihre ›moderne‹, ›gespaltene‹ Konditionierung macht es ihnen aber unmöglich, das Phantasma des großen Subjektes noch länger auf glaubwürdige Weise zu repräsentieren. Infolge der zerstörten Beziehung zwischen Physis und Bedeutung, die auf dem Verschwinden einer transzendenten Perspektive gründet, wird sogar die historische Napoleon-Figur, die für Grabbe als letzte, idealisierte Verkörperung der unverfügbar gewordenen Einheit von Person und Sinnstiftung gelten könnte, im biedermeierlichen Kontext auf ihren ›Kriegesglanz‹ reduziert bzw. als stilisierte Guckkastenszene dargestellt.

Der »Ausfall aller Eschatologie«⁹, mit dem Grabbes Protagonisten konfrontiert werden, führt letztendlich dazu, dass die von ihnen angestrebte Souveränität, über den Ausnahmezustand entscheiden zu können, immer schon und von vornherein ihr Scheitern in sich trägt. Für dieses strukturell angelegte Scheitern berufen wir uns im Folgenden auf Walter Benjamins kritische Umdeutung von Schmitts Souveränitätskonzept. Die Souveränität, wie Schmitt sie definiert, ist laut Benjamin aus reziproken Gründen unmöglich geworden. Während bei Schmitt die Souveränität gerade darin besteht, darüber zu entscheiden, dass es einen Ausnahmezustand gibt sowie darüber, wann dieser aufgehoben wird (denn der Ausnahmezustand wird von Schmitt als Unterbrechung verstanden, die letztendlich immer auf die Wiederherstellung einer Ordnung gerichtet ist), wird das Verhältnis zwischen Souverän und Ausnahmezustand bei Benjamin umgekehrt. Nach Benjamins Lektüre des deutschen Trauerspiels entfällt die Entscheidung über den Ausnahmezustand, da dieser als permanenter Zustand bereits gegeben oder vorausgesetzt sei, d.h.

verknüpft und beides in der Bewegung der revoltierenden ›Masse‹ versenkt. Hier prägt sich die entsprechende Topik von ›Pöbelscharen‹, ›Zusammenrottungen‹ und einem kopflosen ›amorphen Wesen‹, das alle Merkmale von ›Raserei‹, ›Wahnsinn‹, ›Animalität‹ und ›Triebhaftigkeit‹ assoziiert. Die ›konvulsivischen Zuckungen‹ der Menge verkörpern eine Monstrosität, die eine Entfesselung, d.h. eine Deformation des politischen Wesens anzeigt und von einer sozialen wie politischen Ungestalt zeugt. In der Kritik der Französischen Revolution wird damit ein Spektrum lasziver Bildlichkeit aufgerufen, die das fehlende Haupt des Königs durch die exzessive Gewalt der kopflosen Menge ersetzt. In der Masse ist der Gesellschaftskörper nicht nur aufgelöst und anarchisch, sondern selbst gleichsam souverän und zum ›eigentlichen König‹ geworden; dies motiviert einen politischen Diskurs, für den im 19. Jahrhundert der Kopf des Königs weder gerollt noch nicht gerollt ist, sondern immer von Neuem zu rollen beginnt.«(ebd., S. 41-42)

Vgl. auch Eva Horn: Die Ungestalt des Feindes: Nomaden, Schwärme. In: MLN, 123.3 (2008): 656-675.

9 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (s. Anm. 2), S. 259.

dem idealen Entscheidungsmoment immer schon vorangehe. Der Souverän hinkt ihm m. a. W. nur hinterher und verstrickt sich in die unendliche, in räumliche Simultaneität zerfallene, hoffnungslose Immanenz der Welt. Das vermeintlich souveräne Subjekt wirft sich zwar zum »Herrn der Kreaturen« auf, bleibt aber durch seine eigene natürliche Todverfallenheit zugleich immer selber »Kreatur unter den Kreaturen«. ¹⁰ Dieses auf das nackte, irdische Leben Zurückgeworfen-Sein zieht nach sich, dass die von der Säkularisation angeblich vollbrachte Übersetzung von theologisch fundierter in rein politische Souveränität, die Schmitt seiner These unterstellt – »[a]lle prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre [...] [seien] säkularisierte theologische Begriffe« ¹¹ –, nicht als gelungene *translatio*, sondern als nicht-aufzuhebende Differenz zu denken ist, die die Figur des Souveräns grundsätzlich spaltet. Trotz aller Versuche, ihre irdische Existenz in theatralischen Selbst-Inszenierungen überhöhen zu wollen, sind Grabbes Protagonisten vor allem Nicht-Gott; sie

10 Vgl. ebd., S. 264: »Die Ebene des Schöpfungsstands, der Boden, auf dem das Trauerspiel sich abrollt, bestimmt ganz unverkennbar auch den Souverän. So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur«.

11 Schmitt: Politische Theologie (s. Anm. 7), S. 49. Zu Benjamins Umdeutung von Schmitts Souveränitätskonzept, die meiner Lektüre zu Grunde liegt, vgl. Samuel Weber: Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt. In: *Diacritics*, 22.3/4 (1992): 5-18. Siehe auch sehr ausführlich und aufschlussreich dazu Daniel Weidner: Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Ders. (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 120-138. Dort 128 und 129: »Die Kreatürlichkeit des Souveräns steht dabei für seine melancholische Ambivalenz, die seine Entscheidungsgewalt mit seiner Entschlusslosigkeit kompensiert, seine Herrschaft mit der Verfallenheit an seine Affekte. Der Herrscher steht über den Menschen, aber zugleich unterhalb des Menschlichen, denn jederzeit kann ›im Herrscher, der hocharhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften auferstehen‹ (Benjamin, S. 265). Zur Kreatürlichkeit des Herrschers gehört sein Gefallen-sein dazu, das er niemals vollständig überwinden kann und in dem sich eigentlich der dramatische Fall im Trauerspiel vollzieht: Der Souverän ›fällt als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens‹ (250). Die Säkularisierung religiöser Allmacht in politische Souveränität ist also insofern gerade *nicht* erfolgreich gewesen: Wie es dem Höfling nicht gelingt, das reine Wissen zu verkörpern, so stellt der Herrscher auch nicht die reine Macht dar, die sich unter der Hand in das Oszillieren von Macht und Ohnmacht verwandelt. Das zeigt, dass die Kreatürlichkeit oder Schöpfungswelt also in gewissem Sinne Horizont des politischen Denkens bleibt und damit auch deren religiöse Dimension nicht vollkommen verschwunden ist.«

trauern diesem Verlust aber nach. Sogar ein ›geheiliger‹ Tod im Märtyrertum ist ihnen nicht gegönnt. Die materiellen Überreste, die Grabbes Protagonisten bei ihrem Abtreten hinterlassen, werden nicht als Reliquien zur Schau gestellt, als Zeichen einer »Zugehörigkeit zu einer höheren, gleichsam übermenschlichen Gattung«. ¹² Sie erscheinen vielmehr als theatrale Reste, die deren irdische Verfasstheit nur noch stärker betonen.

3. Grabbes Dramen als ›Spiele vor Traurigen‹?

Dass Grabbes durchaus gespaltene Protagonisten nicht länger als Inkarnation einer sinnstiftenden Einheit von Physis und Bedeutung funktionieren und deshalb keinen tragischen, in der Transzendenz stehenden Tod erleiden können, dürfte nun sowohl zu einer Zerstörung der klassischen Dramenstruktur als auch zu einer Absage an die aristotelische Privilegierung des Dramas über das Theater führen. Die Verbindung zwischen der Souveränitätsproblematik und deren dramaturgischen Konsequenzen bildet einen wesentlichen Aspekt der folgenden Lektüren. Das Dramatische tritt bei Grabbe hinter das Theatrale zurück. Dies entspricht, laut Benjamin, den Zielen der (gegen-reformatorischen) barocken Trauerspiele, die als ›Theater der Krise‹ die Beziehung zwischen den menschlichen Handlungen und deren Sinn, die infolge der protestantischen Doktrin ›sola fide‹ zerstört wurden, mit exzessiver Theatralität ›maskenhaft neu zu beleben‹ versuchten. Weil es vor dem Hintergrund des Souveränitätsverfalls und der radikalen Sinnentleerung unmöglich geworden ist, im dramatischen ›Gehalt‹ noch eine ›bedeutungsvolle‹ Handlung zu kreieren¹³, reflektieren Grabbes Dramen diesen Mangel an einem ausgearbeiteten dramatischen Rahmen durch ein Übermaß an Theatralität.¹⁴

Anders als klassische ›Symbolfiguren‹, in denen Größe und Sinn zu einer Einheit verschmelzen, erscheinen in Grabbes Dramen deshalb gebrochene

12 Sigrud Weigel: Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen. In: Dies. (Hg.): Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegern. München: Fink 2007, S. 11-37. Hier 14.

13 Vgl. Weber: Taking Exception to Decision (s. Anm. 11), S. 16: »[...] since neither plot nor character is sufficiently unified or consistent to provide a comprehensive framework for the play, this framework must be sought elsewhere. That elsewhere turns out to be the theatre itself, as stage, as artifice and as apparatus«.

14 Vgl. ebd., S. 8: »What is modern, topical, *aktuell*, about the baroque in general, and about the German baroque in particular, is thus tied on the one hand to a certain lack of sovereignty, to a certain incapacity of producing consummate artistic forms, and on the other to an effort of the will that strives to compensate for this lack but instead threatens to overwhelm all those who seek to interpret it«.

allegorische ›Ungestalten‹, deren Übermaß an Theatralität gegen die nur noch reduktionistischen Sinnstiftungsversuche auf der dramatischen Ebene rebelliert.¹⁵ Die Analysen der Theaterstücke soll zeigen, dass es in Grabbes Dramen eine deutliche Spannung gibt zwischen dem Übermaß, mit dem geredet und gestikuliert wird, und der Tatsache, dass auf der dramatischen Ebene nur noch sehr wenig ›gehandelt‹ wird. Indem die exzessive Theatralität die dramatische Entwicklung der Dramen dauernd stört und auch verzögert, wirkt sie aus der Perspektive des Lesers nicht nur irritierend, sondern sie präsentiert das Drama als Aufschub sich niemals wirklich vollziehender Ereignisse. Diese Privilegierung des Theatralen über das Dramatische spiegelt die gestörte Beziehung zwischen Physis und Bedeutung, die die Etablierung eines sinnvollen dramatischen Rahmens unmöglich macht.

Vor diesem Hintergrund kann Grabbes theatralisch inszenierter, auf den ersten Blick ›forciert‹ erscheinender allegorischer Vergleich zwischen der angeklagten Bedeutungslosigkeit der eigenen Zeit und den unverfügbar gewordenen Phantomen der Vergangenheit als exemplarische Vorführung von Grabbes komplexen dramaturgischen Strategien gelesen werden. Auf Grund des Ausmaßes der Theatralität, das aus der von Grabbe angeklagten Sinnentleerung in seiner Gegenwart hervorgeht, können Grabbes Dramen als ›zum Theater gewordene Tragödien‹ bezeichnet werden. Was Grabbes Dramen, anders als deren Gattungsbezeichnungen als ›Tragödien‹ vermuten lassen, im Wesen inszenieren, sind vielleicht keine Geschichten vom ›tragischen‹ Untergang des sinnstiftenden großen Subjektes, sondern vielmehr ›melancholische‹ Geschichten über den Verlust des Tragischen, d.h. der transzendenten, sinnstiftenden Dimension an sich, die dabei sogar ›das Lustspiel in sich anklingen‹ lassen.¹⁶ Diesen Verlust setzt Grabbe in seinem melancholischen Blick auf die

15 Vgl. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press 2004, S. x. ›Theatricality resists the reduction to a meaningful narrative by virtue of its ability to signify. This ability associates it with what is called ›language‹. As the most ubiquitous of signifying media [...] language demonstrates the priority of the signifying function over that of representation. In so doing, far from reducing the materiality and corporeality of theater, it marks their irreducibility. This is what Walter Benjamin interprets as baroque ›allegory‹, and it is why he links it to theater in the form of the German ›mourning play‹. In its allegorical dimension the process of signifying always leaves something *out* and something *over*: an excess that is also a deficit, or, as Derrida has formulated it, a ›remainder‹ – *un reste*. It is the irreducibility of this remainder that, ultimately, renders language *theatrical* and theatricality *significant*.‹

16 Vgl. Bettine Menke: *Reflexion des Trauer-Spiels*. Pedro Calderon de la Barcas *El major monstro, los cellos nach Walter Benjamin*. In: Eva Horn/Bettine Menke (Hgg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. München: Fink 2006,

vormärzliche Realität z.B. mit der physischen Abwesenheit der historischen Napoleon-Figur gleich: In der Stilisierung als fast messianischer, mit einer ›Sendung‹ belasteter Figur wird dessen sinnstiftende Rolle zum letzten Mal evoziert. Die Tatsache, dass Grabbes Dramen die Trauer um die entleerte Welt in einem theatralen Exzess neu zu beleben versuchen, um ein ›rätselhaftes Genügen‹ an dem Anblick dieses Trauerns generieren zu können¹⁷, könnte dazu führen, dass Grabbes Dramen nach Benjamins Trauerspiel-Definition nicht nur traurige Spiele, sondern, vielleicht in erster Linie, ›Spiele vor Traurigen‹ darstellen.¹⁸

Hinausgeworfen aus dem Buch der Weltgeschichte und zurückgeworfen auf seine irdische Existenz arrangiert vielleicht auch Grabbe, genau wie die von ihm angeklagten »Compendien-Fabrikanten« und »Guckkastenzeiger«, sein dramatisches Material. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie seine Geschichten, sogar wenn sie sich auf ›historische‹ Geschichte beziehen, nur noch als ›gespielte‹ Geschichten dargestellt werden. Grabbes melancholischer Blick auf die verrostete Guillotine und auf die Napoleon-Figur macht den Schauplatz der Geschichte für seine Nach-Welt unvermeidlich zur theatraлиisierten Geschichte; sie ist, so wäre meine Hypothese (mit Benjamin) zu formulieren, »in den Schauplatz hinein gewandert«.¹⁹ Was Grabbe in der allegorischen Evokation der Revolution und deren Bezwinger Napoleon wie in seinen Dramen selbst inszeniert, wäre dann folglich nicht ›Geschichte‹ an sich, sondern »das geschichtliche Leben, wie es jene Epoche sich darstellt.«²⁰ Als ›Exponenten‹ einer solchen theatraлиisierten Geschichte müssen Grabbes Protagonisten dann zu Wiedergänger-Gestalten werden, die – nicht anders als die Napoleon-Figur – als theatraler Rest in ihrer eigenen unverfügbar gewordenen Geschichte stehen. In ihrem gespaltenen Status als ›Herren der Kreaturen‹ und zugleich ›Kreatur unter Kreaturen‹ können Grabbes Protagonisten aus dieser Sicht nicht länger als sinnstiftende, harmonisierende Figuren erscheinen. Sie sind dann vielmehr die Inkarnation einer nicht

S. 253-280. Hier 271: »Das Trauerspiel erreicht ja seine Höhe nicht in den regelrechten Exemplaren, sondern dort wo mit spielhaften Übergängen es das Lustspiel in sich anklagen macht.«

17 Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (s. Anm. 2), S. 318: »Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt *maskenhaft* neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.«

18 Ebd., S. 298: »[...] dürfte weit eher schon besagen, daß viel besser als der Zustand der Betrübniß diese Spiele einer Beschreibung der Trauer zu dienen vermöchten. Denn sie sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen.«

19 Ebd., S. 271.

20 Ebd., S. 242.

aufzuhebenden Ambivalenz zwischen ihren heroischen, souveränen Ansprüchen, resultierend aus der Perception der Vergangenheit und dem prekären Status ihres gesellschaftlichen und persönlichen Daseins, der sie letztendlich handlungsunfähig macht.

4. Politik als (Massen)Spektakel:

Die prekäre Inszeniertheit der Macht

Die Vulnerabilität der Macht, mit der Grabbes Protagonisten konfrontiert werden, wird nicht zuletzt in dem Bild der verrosteten Guillotine evoziert. Zusammen mit dem Ende der alteuropäischen Monarchie, das sich in der Enthauptung ihres obersten Repräsentanten manifestiert, geht auch die Idee der personellen Verkörperung von Staat und Geschichte zu Grunde. Zugleich verschwindet die Vorstellung eines aus genealogischen oder religiösen Gründen legitimierten Souveräns hinter der Vorstellung einer veränderlichen sozio-politischen Ordnung. Mit dem Fall des Ancien Régimes wird die prekäre *Inszeniertheit* bzw. Performativität der politischen Autorität exponiert und in ihrer Endlichkeit und Schwäche zur Schau gestellt. Im Hinblick auf den Ausfall aller Eschatologie hat der Souverän die Beziehung zum Transzendenten und Göttlichen verloren. Stattdessen wurde deutlich, dass Macht nicht das repräsentiert, was es schon gibt, sondern dass sie sich in einer konkreten, in der historisch-empirischen Situation konstruierten dramaturgischen Szene zu (re-)produzieren, zu machen/schaffen habe.²¹ Die folgenden Lektüren werden der Frage nachgehen, inwiefern es gerade das Scheitern dieser Selbstinszenierung der Macht ist, das an Hand von Grabbes ostentativer, undramatischer Theatralität vorgeführt wird.

Mit der ›Ent-Seelung‹ des politischen Körpers, also dem Verlust der Transzendenz, trat tatsächlich die Theatralität (des Politischen), die in ihrer Selbstinszenierung immer Teil der Souveränität ist²², in den Vordergrund. Diese Theatralität wurde außerdem mit der ›Masse‹ als neu in die Öffentlichkeit

21 Vgl. dazu Ernst Kantorowicz' Anschauungen zur »Metamorphose vom Realismus zum Nominalismus«: In: Ders.: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters. München: dtv 1990, S. 47ff. Vgl. dazu auch Thomas Frank u.a.: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt a.M.: Fischer 2002.

22 Vgl. Bettine Menke/Christoph Menke: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen. In: Dies. (Hgg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 6-15. Hier 11: »Die theatrale Auffassung ist bereits Teil der staatsrechtlichen Begründungen selbst. Theatralität gehört als deren Selbstinszenierung der Souveränität an.«

getretener politischer ›Ungestalt‹ in Verbindung gesetzt. In den öffentlichen Prozessen der Französischen Revolution, die als Massenspektakel inszeniert wurden, wurde der politische Entscheidungsprozess sichtbar vor Augen geführt; die Arkanpolitik verwandelte sich in eine ›zur Schau gestellte Politik‹. Zu gleicher Zeit erinnert das Bild des verrosteten Beils der Guillotine aber unmittelbar an die von vielen Zeitgenossen Grabbes als destruktiv und unkontrollierbar empfundene Gewalt der revolutionären ›Masse‹, die letztlich für die Entgleisung der Französischen Revolution in eine Terrorherrschaft verantwortlich gemacht wurde. Als nicht klar umgrenzte Ungestalt verkörpert die Masse auch für Grabbe das bedrohlich Unkontrollierbare²³, die eben auf Grund ihrer Unkontrollierbarkeit zum Feind der Ordnung wird und deshalb ›beherrscht‹ werden muss. Dieser zeitgenössisch weitverbreiteten konservativ-reaktionären Logik folgend geht Grabbe in seiner allegorischen Darstellung der eigenen Zeit auf nicht unproblematische Weise vom Bild der Guillotine unmittelbar zu Napoleon über, der seiner Meinung nach als Bezwinger der revolutionären Gewalt gewürdigt wird. Wenn Grabbe, damit der Kontrast mit Napoleon scharf gestellt wird, auf das »Gemeine« verweist, das »gleich dem Unkraut« sein Haupt erhebt, bezieht sich dieses »Gemeine« aber nicht nur auf die ›Masse‹. Das »Gemeine« verweist im konkreten Vergleich mit der historischen Napoleon-Figur eher auf die als ›bedeutungslos‹ bezeichnete vormärzliche Gesellschaft als Ganzes, d.h. auf alles, was nicht ›groß‹ ist, und umfasst somit zum Beispiel auch das Wirtschaftsbürgertum.

5. Pöbelfurcht und Kleinbürgerverachtung

Obwohl sowohl die ›Masse‹ als auch das Wirtschaftsbürgertum von Grabbe als das ›Gemeine‹ bezeichnet werden, wird der Vormärz durch eine wesentliche Spannung zwischen den bürgerlichen und unterbürgerlichen Schichten in der Form einer weitverbreiteten ›Pöbelfurcht‹ gekennzeichnet. Diese Spannungen sind nicht neu, denn schon während der Französischen Revolution selbst gab es nur eine scheinbare ›Gleichheit‹ zwischen den besitzenden Ständen und dem besitzlosen ›Volk‹.

23 Vgl. Eva Horn: Die Ungestalt des Feindes (s. Anm. 8), S. 658: »Die Ungestalten des Feindes, die die Moderne entwirft, beleuchten gleichsam die dunklen Seiten von Selbst-Organisation, ihre Dynamik des formlosen ›Zerfließens‹: ihre komplexe Unüberschaubarkeit, ihre Gestaltlosigkeit und nicht zuletzt ihre Tendenz zur Unkontrollierbarkeit.«

Sie [die besitzenden Stände] liehen dem Volk Gehör, sie achteten seine Mitarbeit, aber sie dachten nicht daran, es aus ihrer Vormundschaft zu entlassen. Sie akzeptierten Forderungen, weil das Volk sie wünschte, aber sie selbst identifizierten sich damit allenfalls deklamatorisch. Sie hielten die Bindung der Regierung an das Volk für wertvoll, rechtschaffen, notwendig und einiges dazu, aber sie waren nicht das Volk selbst.²⁴

Obwohl die liberale Bewegung im Vormärz theoretisch die Postulate von 1789 aufnahm und für bürgerliche Freiheit plädierte, war sie in der Praxis – zum Ärger beispielsweise des liberalen Schriftstellers Arnold Ruge, der 1843 eine »Selbstkritik des Liberalismus« verfasste²⁵ – beim geringsten Anlass bereit, »den politischen Freiheitswillen vorerst wieder in eine bloß gesinnungsethische Haltung zurück zu verwandeln.«²⁶ Infolge dieser bürgerlichen Selbstbeschränkung blieb der im Vormärz »vielberufene Ausgleich zwischen überkommener Monarchie und Volksvertretung« laut Sidonia Blättler »kaum mehr als eine wohlklingende Formel«.²⁷ Auch Heinrich Heine übte scharfe Kritik an dem vormärzlichen Liberalismus, der auf Grund seines sozial-konservativen Profils offensichtlich nicht an einer wirklichen Emanzipation der unterbürgerlichen Schichten interessiert sei.

Es ist eine schon ältliche Geschichte. Nicht für sich, seit undenklicher Zeit, nicht für sich hat das Volk geblutet und gelitten, sondern für andere. Im Juli 1830 erfocht es den Sieg für jene Bourgeoisie, die ebenso wenig taugt wie die Noblesse, an deren Stelle sie trat, mit demselben Egoismus. Das Volk hat nichts gewonnen durch seinen Sieg als Reue und größere Not.²⁸

Heines These, dass die vormärzliche Bourgeoisie in ihrem Verhältnis zur ›Masse‹ mit der Noblesse der Französischen Revolution verwandt sei, wird auch von Grabbe in einer Fußnote am Anfang seines Essays zum Briefwechsel

24 Walter M. Markov: Volksbewegungen der Französischen Revolution. Campus-Studium 502: Sozialgeschichte. Hg. v. Manfred Hahn. Frankfurt a.M./New York: Campus-Verlag 1976, S. 35.

25 Vgl. Arnold Ruge: Selbstkritik des Liberalismus. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 4. 2. Auflage. Mannheim: Verlag von J.P. Grohe 1847, S. 76-116.

26 Sidonia Blättler: Der Pöbel, die Frauen etc. Die Massen in der politischen Philosophie des 19. Jahrhunderts. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 88.

27 Ebd., S. 98.

28 Heinrich Heine: Ludwig Börne. Eine politische Denkschrift. In: Ders.: Heines Werke und Briefe in zehn Bänden. Band 6. Hg. v. Hans Kaufmann. 2. Auflage. Weimar/Berlin: Aufbau-Verlag 1972, S. 114-141. Hier 140.

zwischen Schiller und Goethe geteilt, wenn er behauptet, dass »auch der wohlhabende Mittelstand in seinen Geld- und Erwerbs-Systemen ebenso befangen seyn sollte, als 1789 die adligen und geistlichen Kasten«. ²⁹ Obwohl Grabbe mit dem vormärzlichen Kleinbürgertum die Angst vor der Masse gemein hat, ist doch dasselbe Kleinbürgertum wegen dessen merkantilistischer Lebenshaltung Zielscheibe seiner nicht ablassenden Kritik. Dass Grabbe das Kleinbürgertum verachtet, aber zugleich manche von dessen Auffassungen teilt, deutet bereits auf seine nicht-festzulegende Position im ambivalenten vormärzlichen Gesellschaftsdiskurs hin. ³⁰ Indem er das Besitz- und Bilderbürgertum ebenso verachtet wie den jungdeutschen Liberalismus ³¹ oder den Konservatismus der Burschenschaften, stellt sich Grabbe letztlich in Opposition zur ganzen Gesellschaft und verzichtet auf einen konstruktiven Beitrag in den öffentlichen Debatten.

In seiner ambivalenten gesellschaftlichen Haltung bildet die Kritik am Geld- und Erwerbsstreben sowie an der Weltfremdheit des deutschen Kleinbürgertums eine Konstante in Grabbes Anklagen gegen bzw. Klagen über die eigene Zeit. Auf die Niederlage Napoleons folgte laut Grabbe eine Zeit der »Lücke«, in der sich progressive und reaktionäre Kräfte gegenseitig bekämpften, um das von Napoleon hinterlassene Machtvakuum auszufüllen. Beiden Seiten habe es aber an Autorität und Entscheidungskraft gefehlt, die dem

29 Grabbe: Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (s. Anm. 1), S. 93.

30 Vgl. in Bezug auf Grabbes ambivalentes Verhältnis zum Liberalismus sein Brief an Georg Kettembeil vom 20. Juli 1831. In: Grabbe: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Band V. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte 1970, S. 344-345. Hier 345: »Ich bin sehr liberal, aber das jetzige Revolutionsrasen ist weiter nichts als ein nothwendiges Übel, welches die Menschheit durch Leiden dahin führen wird, daß Jeder einsieht, es gibt nur ein Glück, und das ist sich selbst zu reformiren und klug zu seyn, um völlig edel zu seyn.« Im Folgenden wird auf Zitate aus Grabbes Briefwechsel mit der Sigle WuB, Bandnummer und Seitenangabe verwiesen.

31 Vgl. Brief an Georg Kettembeil vom 20. Oktober 1831. In: Grabbe: WuB, V, S. 357-359. Hier 358: »Was ich kann, will ich Dir zu Gefallen bei dem Kosciuszko tun, um nicht nur ein zeitgemäßes, sondern auch in die Zeit sich fügendes Werk daraus zu schaffen. Das letztere hält bei mir freilich schwer, denn so ganz kann ich mich nicht überwinden, bloß um ein paar Groschen schneller zu verdienen, geniale Flugblättchen zu Bänden zu füllen, und weiter sind z.B. Börnes und Heines neuere Schriften doch nichts; etwas muß ich doch auch selbst an meinen Sachen lieb haben. Ich glaube, wir stehen auf dauerhafteren Füßen als diese Sommervögel.« Vgl. dazu auch Grabbes Brief an Moritz Petri vom 21. Juni 1836. In: Grabbe: WuB, VI, S. 340-341. Hier 340: »Gutzkow und das Junge Deutschland sind in Verachtung gerathen, werden sich auch nicht herausretten, weil sie kein Talent haben.«

biedermeierlichen Hang zum Status quo wie auch der Borniertheit, mit der dieses Kleinbürgertum »die eigene eingeschränkte Existenz unter absolutistischem Szepter« ebenso gedankenlos wie unkritisch verklärte³², hätten ein Ende setzen können. Als exemplarischen Ort dieser biedermeierlichen Borniertheit erfuhr Grabbe seine Heimstadt Detmold,

wo der bürgerliche Kleingeist, der beengte Horizont der Spießier, wie gewöhnlich, den Sieg davonträgt über die großen politischen Ziele der Freiheit und Gleichheit, wo man nach dem revolutionären Aufbruch behaglich zurückkehrt zur Tagesordnung der Geschäftemacherei, der fürstlichen Kabinettsordre und provinzieller Lustbarkeiten.³³

6. Ästhetisierung und Mediatisierung der Geschichte

Neben dem Mangel am gesellschaftlich-politischen Engagement, das paradoxerweise nicht zuletzt seine eigene ›Außenseiterposition‹ zeugte, warf Grabbe dem merkantilen Bürgertum auch vor, das Gefühl zu kultivieren, ›aus dem Buch der Welt hinausgeworfen zu sein‹, und die damit einhergehende Materialisierung und Mediatisierung der Geschichte im Dienst ihres Geld- und Erwerbstrebens einzusetzen. In der Form von literarischen Memoirenfluten oder populären Guckkastenbildern wird die unverfügbar gewordene Geschichte zur verkäuflichen Ware reduziert. Diese Transformation vom ›erlebten‹ Heroismus, dem noch die Idee einer Einheit von Physis und Bedeutung zu Grunde lag, ins Materiell-Wirtschaftliche weist nicht nur auf die Ausgrenzung und Ignorierung von ›großen‹ Subjekten in der sich entwickelnden bürgerlichen Gesellschaft hin, sondern impliziert auch zugleich deren (nachträgliche) Banalisierung. Wenn Napoleons ›heroische‹ Taten nur noch im betrügerischen Spektakel des Guckkastens sichtbar sind und von dessen Besuchern sehnsüchtig angeschaut werden können, wird der Heroismus nicht nur auf eine Miniaturversion eingeschränkt und räumlich begrenzt, sondern zugleich dem Massenpublikum als Illusion vorgestellt. Der Erfolg des Guckkastens als erstem ›Massenmedium‹ gründete zum Teil darauf, dass es Grabbes Zeitgenossen mit ästhetisierten ›moments de gloire‹ eine theatraalisierte Scheinrealität anbot, die die unverfügbar gewordene Geschichte in einer idealisierter Form noch einmal vorführen konnte.

32 Winfried Freund: Grabbes Gegenentwürfe – Ein Aspekt seines Lebens und seiner Kunst. In: Ders. (Hg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. München: Fink 1986, S. 7-16. Hier 7.

33 Ebd., S. 8.

Wenn Grabbe die deutschen Geschichtsschreiber als »Compendien-Fabrikanten« oder »Guckkastenzeiger« bezeichnet, die mit ihren mediatisierten und ästhetisierten Geschichten die Kopie dem Original vorzogen, dann kritisiert er die Entwicklung der zeitgenössischen Gesellschaft zur »Spektakelgesellschaft«, die eine »zugleich anwesende und abwesende Welt [...] zur Schau stellt«, aber in ihrer »abgesonderte[n] Pseudo-Welt« niemals die zerstörte Einheit des Lebens wiederherstellen kann.³⁴ Paradoxe Weise weisen die innerhalb der Spektakelgesellschaft angewendeten Ästhetisierungs- und Verfremdungsprozesse eine deutliche Verwandtschaft mit Grabbes eigenen dramaturgischen Darstellungstechniken auf. Im Gegensatz zu den von ihm angeklagten Geschichtsschreibern versucht Grabbe freilich nicht, das inszenierte Geschichtsspiel als Realität erscheinen zu lassen; im Gegenteil, die exzessive Theatralität seiner Drama dient gerade dazu, den Zuschauern explizit vor Augen zu führen, wie der dramatische Gehalt theatral arrangiert bzw. mediatisiert worden ist.³⁵ Wenn Grabbes Protagonisten während ihrer theatralischen Selbst-Inszenierungen »aus der Rolle fallen«, ist dieses aus-der-Rolle-Fallen demzufolge nicht im Sinne von Tiecks »romantischer Ironie« als Zeichen der absoluten Souveränität des Subjekts, das zugleich in und über der Welt stehen kann³⁶, zu verstehen. Vielmehr setzt es als Einbruch realer

34 Vgl. Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Vom Autor gebilligte Übersetzung aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Hamburg: Edition Nautilus 1978, S. 7 bzw. S. 3. Dass Debords Idee der Spektakelgesellschaft deutliche Verwandtschaften mit dem vormärzlichen Zeitgeist aufweist, zeigt sich darin, dass Debord für das einführende Zitat zum ersten Kapitel »Die vollendete Trennung« auf Ludwig Feuerbachs Vorrede zur zweiten Auflage seines Werks »Das Wesen des Christentums« (1841) zurückgreift, die übrigens Grabbes Blick auf den Vormärz sehr ähnelt: »Aber freilich, diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht; denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit. Ja die Heiligkeit steigt in ihren Augen in demselben Maße, als die Wahrheit ab- und die Illusion zunimmt, so daß der höchste Grad der Illusion für sie auch der höchste Grad der Heiligkeit ist.« (ebd., S. 3.)

Für eine Analyse von Debords »Gesellschaft des Spektakels« aus der Perspektive von Benjamins Trauerspiel-Lektüre vgl. u.a. Jörn Etzold: Melancholie des Spektakels: Guy Debord. In: Menke/Menke (Hgg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel (s. Anm. 22), S. 230-257.

35 Vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels (s. Anm. 2), S. 298: »[den barocken deutschen Trauerspielen] eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden wollen.«

36 Vgl. Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien. In: Ders.: Schriften II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978,

Geschichte ins Spiel den inszenierten Souveränitätsansprüchen ein Ende, so dass gerade die irdische Existenz von Grabbes Figuren betont wird.

7. Grabbe und der deutsche Mythos

Die dramaturgischen Ent- und Verstellungen, die Grabbe in seinen Dramen anwendet, sind letztlich auch Abbild seiner eigenen Biographie, indem er diese als provokatorisches ›Rollenspiel‹ inszeniert. Grabbes Neigung zur theatralen Selbst-Inszenierung reflektiert sich sogar in seinem eigenen Werk, da er sich selbst als *dramatis persona* zum Beispiel in der Schlusszene seiner Komödie »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung«³⁷ auftreten lässt. So wird das satirische Spiel mit den literarischen Klischees am Ende des Stücks auf die Figur von Grabbe selbst übertragen, wenn dieser als »Verfasser dieses Stücks« in der theatralen Welt des Dramas erscheint.

RATTENGIFT. *am Fenster.* Aber wer kommt dort noch mit der Laterne durch den Wald? Es scheint, daß er seinen Weg hierher richtet!

SCHULMEISTER. *ebenfalls am Fenster.* O so schlage der Donner darein! Kommt mir der Kerl mit seiner Laterne noch spät in der Nacht durch den Wald, um uns den Punsch aussaufen zu helfen! Das ist der vermaledeite Grabbe, oder wie man ihn eigentlich nennen sollte, die zwergige Krabbe, der Verfasser dieses Stücks! Er ist so dumm wie'n

S. 11-31. Hier 29: »Darin kommt das besondere Verhältnis des Romantikers zur Gattung des Dramas zum Ausdruck. Sie ist keine Aussageform, die ihm gleichsam von Natur eigen wäre. Was ihn zur dramatischen Gestaltung verführt, ist der Reiz der dramatischen Welt, absolut und, als hervorgebrachte, doch auch transzendierbar zu sein. In der dramatischen Form realisiert der Frühromantiker sein ironisches Weltverhältnis, das in der Wirklichkeit immer nur angestrebt werden kann: die Verbindung des In-der-Welt-Seins mit dem Über-der-Welt-Stehen.«

37 Vgl. Christian Dietrich Grabbe: Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Band I. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred Bergmann. Emsdetten: Lechte 1960, S. 209-273. »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« ist eine Parodie der Vormärz-Gesellschaft, in der sowohl das realitätsverblendende wissenschaftliche System-Denken und die zeitgenössische literarische Kritik als auch der idealistische Genie-Gedanke und die romantische Liebe als leere Formeln entlarvt werden. Die Hauptfiguren des Stücks führen als Karikaturen der bürgerlichen Gesellschaftsrollen des Schulmeisters, des Barons, des Naturhistorikers oder des Dichters dem Bildungsbürgertum dessen eigene Unzulänglichkeiten und Verblendungen vor.

Kuhfuß, schimpft auf alle Schriftsteller und taugt selber nichts, hat verrenkte Beine, schielende Augen und ein fades Affengesicht! Schließen Sie vor ihm die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie vor ihm die Tür zu!

GRABBE. *draußen vor der Tür.* O du verdammter Schulmeister! Du unermeßlicher Lügenbeutel!

SCHULMEISTER. Schließen Sie die Tür zu, Herr Baron, schließen Sie die Tür zu!

LIDDY. Schulmeister, Schulmeister, wie erbittert sind Sie gegen einen Mann, der Sie geschrieben hat!

Es klopft.

Herein!

Grabbe tritt herein mit einer brennenden Laterne.

*Der Vorhang fällt.*³⁸

Mit seinem Auftritt am Ende des Stücks durchbricht Grabbe nicht nur den fiktionalen Rahmen seines Dramas, was aus der Perspektive des Zuschauers einen komischen Verfremdungseffekt generiert, sondern er hebt das satirische Rollenspiel der Dramenfiguren über die Grenzen des Dramas hinaus. Indem Grabbe sich selbst als Schauspieler inszeniert, wird die von ihm angewendete dramaturgische Technik der Ent- und Verstellung auf ihn als Autor übertragen. Als provokativer Autor konfrontiert Grabbe das bürgerliche Publikum nicht nur mit dessen eigenen literarisch deformierten Sichtweisen und Erwartungen, sondern führt ein Selbstinszenierungsspiel auf, das die zeitgenössische Stigmatisierung seiner eigenen Person verspottet. Infolge Grabbes extremer Neigung zur Selbst-Inszenierung wird sein Leben laut Winfried Freud zur »Biographie einer Rolle«³⁹, die genau wie seine »Scherz«-Komödie einen »parodistisch zersetzenden Gegenentwurf zu den Existenz- und Bewußtseinsformen des höheren, tonangebenden Erwerbs- und Bildungsbürgertums seiner Zeit« bilden soll.⁴⁰ Auf Grund von Grabbes parodistischem Lebensplan hat sogar sein Biograph Karl Ziegler behauptet⁴¹, dass bei Grabbe die Dinge oft anders gemeint sind, als sie erscheinen, da Grabbe sein Leben als Verstellungsspiel inszenierte und seine Worte und Gedanken nicht unbedingt übereinstimmen.

38 Ebd., S. 273.

39 Freund: Grabbes Gegenentwürfe (s. Anm. 32), S. 9.

40 Ebd., S. 10.

41 Vgl. Karl Ziegler: Grabbes Leben und Charakter. Faksimiledruck der Erstausgabe von 1855. Hg. v. und mit einem Nachwort von Detlev Kopp und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 2009.

Das zeitgenössische Bild von Grabbe als Autor, »der auf alle Schriftsteller schimpft aber selber nichts taugt« und sich niemals auf eine eindeutige Position festlegen lässt, wird von Grabbe selber durch sein provokatives Verhalten inszeniert und ausgenutzt. Seine Selbst-Inszenierungen als verkanntes Genie, das letztendlich dem Alkoholismus und der unglücklichen Liebe zum Opfer fiel, bewirkten in der Rezeptionsgeschichte eine gewisse Faszination an seiner Person, jedenfalls mehr als für sein Oeuvre. Statt Grabbes Spiel mit der eigenen literarischen Identität und Positionierung kritisch zu untersuchen, übernimmt der Großteil der älteren Rezeptionsgeschichte den von Grabbe selbst inszenierten Hauptfokus auf seinem tragischen Lebenslauf. Abhängig von der ideologischen Perspektive des Rezensenten wurde Grabbe als Sympathisant des norddeutschen Menschentums⁴² sowie als Pseudo-Marxist⁴³ eingestuft. Jedes Mal haben die Kritiker dazu geneigt, die Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten in Grabbes Dramen und Weltauffassungen aufzuheben oder zu verneinen, so dass sich Grabbe in ihre jeweiligen Interpretationen einpassen ließ. Diese Tendenz, die Ambivalenzen in Grabbes Werk auszugleichen und dessen Interpretationen an Grabbes pathetischen Selbst-Inszenierungen oder ideologischen Perspektiven zu knüpfen, hat dazu geführt, dass Grabbes Rezeptionsgeschichte durch einen auffallenden Mangel an eingehender Textanalyse gekennzeichnet ist. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive präsentiert sich somit nicht nur Grabbes Leben, sondern auch seine Rezeption als eine ›traurige Geschichte‹.

›Traurig‹ stimmen einen Literaturwissenschaftler, dem es um die Werke geht, weniger Mitleid oder Abscheu erregende Versatzstücke aus Grabbes Biographie, als vielmehr die unermüdlichen Versuche, Leben und Werk dieses Autors zu vermischen: gleichsam informationstheoretisch für jeden lebensgeschichtlichen Input einen literarhistorischen Output zu behaupten.⁴⁴

Aus der zentralen Position von Grabbes Leben und Persönlichkeit in der Rezeptionsgeschichte seines Werks hat sich ein bestimmter ›Mythos‹ um den Autor und sein Werk entwickelt, welcher ab Anfang des 20. Jahrhunderts von

42 Vgl. Ferdinand Josef Schneider: Christian Dietrich Grabbe. Persönlichkeit und Werk. München: Beck 1934; Heinz Kindermann (Hg.): Was ist mir näher als das Vaterland? Berlin: Büchergilde Gutenberg 1939.

43 Vgl. Paul Reimann: Christian Dietrich Grabbe. In: Ders: Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1848. Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik. Berlin: Dietz 1956, S. 667-673; Fritz Böttger: Grabbe. Glanz und Elend eines Dichters. Berlin: Verlag der Nation 1963.

44 Olaf Kutzmutz: Grabbe. Klassiker ex negativo. Bielefeld: Aisthesis 1995, S. 12.

den jeweils aktuellen ideologischen Mythen vereinnahmt und instrumentalisiert worden ist. Obwohl erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, fast ein Jahrhundert nach Grabbes Tod, einige von Grabbes Dramen auf die Bühne gebracht wurden⁴⁵, bedeutete das gesteigerte Interesse an seinem Werk allerdings noch nicht, dass dieses Interesse seinem Werk auch gerecht wurde. Die Bühnenbearbeitungen waren alle dadurch gekennzeichnet, dass sie den irritierenden, selbstzerstörenden Charakter von Grabbes Dramen in den Dienst ihrer eigenen ideologischen Auffassungen zu stellen versuchten, ohne in deren dramaturgischem ›Mangel‹ das Innovative und das ›Moderne‹ seines Werkes zu erkennen.

Geleitet wurde ihre Rezeption ausschließlich vom Interesse am jeweiligen historischen Stoff. Man spielte ein bestimmtes Stück, weil es aktuelle Bezüge zur eigenen Gegenwart zu bergen schien. [...] Seine Stücke sind immer nur Hohlformen gewesen für das gerade gültige Interesse an ihrem Stoff.⁴⁶

Exemplarisch für die ideologischen Umdeutung von Grabbes Dramen ist die nationalsozialistische Faszination für Grabbes Werk, die sich nach 1933 insbesondere auf den Hohenstaufen-Zyklus und seine ›Hermannsschlacht‹ richtete.⁴⁷ Aus nationalsozialistischer Perspektive bekam Grabbes ›flammendes Nationalgefühl‹ »nicht mehr, wie das [Nationalgefühl] so mancher Dichter des 18. Jahrhunderts, eine bloß kulturelle, sondern auch schon politisch-soziale Färbung«. ⁴⁸ Somit wurde Grabbe zum germanischen Patrioten, dessen heißester Wunsch es war, wie es sich laut Ferdinand Schneider beispielhaft in Grabbes ›Hermannsschlacht‹ erweise, einen »unter dem Zepter eines Fürsten stehende Nationalstaat« zu stiften, der in einen »alle Stammesgrenzen übergreifenden politischen Zusammenschluß der deutschen Volkstämme zu einer starken, mächtigen Einheit« zum Ausdruck gebracht werden solle.⁴⁹

Nach dem Fall des nationalsozialistischen Régimes verschiebt sich die ideologische Vereinnahmung von der rechten auf die linke Seite des politischen

45 Zu Grabbes Lebzeiten wurde nur ›Don Juan und Faust‹ aufgeführt.

46 Maria Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland. Die Geschichtsdramen auf deutschen Bühnen im 19. und 20. Jahrhundert. Lemgo: Verlag F. L. Wagener 1982, S. 311.

47 Mehr zur allgemeinen Rezeption von Grabbes Oeuvre im Dritten Reich: Vgl. Werner Broer/Detlev Kopp (Hgg.): Grabbe im Dritten Reich. Bielefeld: Aisthesis 1986. Für die konkrete theatrale Rezeption von Grabbes Geschichtsdramen vgl. Porrmann: Grabbe – Dichter für das Vaterland (s. Anm. 46).

48 Schneider: Christian Dietrich Grabbe (s. Anm. 42), S. 366.

49 Ebd.