

Leseprobe

**Grabbe-Jahrbuch 2021**  
**40. Jahrgang**

Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Lothar Ehrlich und Detlev Kopp

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Die Drucklegung des Grabbe-Jahrbuches 2021 förderten:

**LWL**

Für die Menschen.  
Für Westfalen-Lippe.

**DETMOLD**

Kulturstadt  
im Teutoburger Wald

**PHOENIX  
CONTACT**

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.

[www.grabbe.de](http://www.grabbe.de)

Redaktionsschluss: 30. September 2021

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: GGP Media GmbH, Pößneck  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1788-6  
E-Book ISBN 978-3-8498-1789-3  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

## Christian Dietrich Grabbe

Hans-Christian von Herrmann

*Gegen-Geschichte. Zur Wirklichkeit des Krieges  
in Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“* ..... 7

Annette von Boetticher

„*Laß mich schlummern!*“  
*Christian Dietrich Grabbes Barbarossa-Gedicht (1831)* ..... 25

Detlev Hellfaier

*Studenten, Advokaten und Poeten – Grabbe und Köchy* ..... 37

Lothar Ehrlich

*Grabbes Verhältnis zur zeitgenössischen Literatur  
während seiner Düsseldorfer Zeit (1834-1836)* ..... 54

Irene Husser

*Poetische Autonomie wider den (Markt-)Konformismus.  
Konstruktionen literarischer Exzellenz in Christian Dietrich Grabbes  
„Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ und Annette von  
Droste-Hülshoffs „PERDU! Oder Dichter, Verleger, und Blaustrümpfe“* 84

Anna-Sophie Sattler

„*Don Juan und Faust*“. Konzept und Inszenierung Frankfurt a. M. 2019 115

Rolf Schönlau

*Ich Grabbe. Das Werk am Stück* ..... 120

André Hischemöller

*Christian Dietrich Grabbe im gymnasialen Unterricht.  
Drei Beispiele aus der Praxis* ..... 141

## Georg Weerth

François Melis <i>Engels zweifacher Irrtum und Georg Weerth versus Ferdinand Lassalle</i>	156
--	-----

## Allgemeines

Joachim Eberhardt <i>In memoriam Ernst Fleischback</i>	176
Peter Schütze <i>Jahresbericht 2020/21</i>	179
Lothar Ehrlich <i>Alfred Bergmann und der Weimarer Literaturhistoriker Wolfgang Vulpus – eine Gelehrtenfreundschaft im geteilten Deutschland (1949-1972)</i>	185

## Rezension

Lothar Ehrlich zu Alfred Bergmann: <i>Detmold und die Lippische Landesbibliothek um 1945. Chronik und Briefe.</i> Hrsg. und kommentiert von Joachim Eberhardt (unter Verwendung von Vorarbeiten von Maria Kock). Detmold: Lippische Landesbibliothek 2021	210
---	-----

## Bibliographien

Claudia Dahl <i>Grabbe-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	217
<i>Freiligrath-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	223
<i>Weerth-Bibliographie 2020 mit Nachträgen</i>	226
Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter dieses Bandes	229

HANS-CHRISTIAN VON HERRMANN (BERLIN)

## Gegen-Geschichte

Zur Wirklichkeit des Krieges in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*

„Wir haben verdient, mit dem Napoleon eine dramatisch-epische Revolution und Glück zu machen.“

*Christian Dietrich Grabbe*

Die Frage, für welches Theater Grabbes Dramen geschrieben sind, ist wiederholt aufgeworfen worden<sup>1</sup>, denn es ist ganz offensichtlich, dass sich insbesondere die Schlachtszenen im *Napoleon* und der *Hermannsschlacht* der Realisierung auf einer Theaterbühne weitgehend entziehen. So hat schon Benno von Wiese in einem 1964 gehaltenen Vortrag unter Hinweis auf die „rasanten, oft filmischen Darstellungsmittel, noch vor dem Zeitalter des Films“, festgestellt, dass „Grabbes Bühnenanweisungen“ mehrfach „auf die Sprengung des Bühnenraums hinaus[laufen]“.<sup>2</sup> Es liegt daher nahe, hier von Lesedramen zu sprechen, die sich bewusst und polemisch von der Theaterpraxis ihrer Zeit abkehren. Allerdings bedürfen die unspielbaren Szenen, wie Manfred Schneider betont hat, einer Analyse, die in der Lage ist, „die künstlerische Gesamtgestalt des Dramas zu erfassen“, und das heißt, es als „ästhetisches Objekt“ zu behandeln und nicht allein „als Bühnenwerk“.<sup>3</sup> Dann wird auch deutlich, dass „die Schlacht“ im *Napoleon* nicht allein „unter dem Blickwinkel eines in dramatische Aktion umgesetzten historischen Ereignisses betrachtet“ werden darf, denn sie stellt „die Gegenwirklichkeit als verwandelte Bürgerwelt“<sup>4</sup> dar. Entsprechend wird zu zeigen sein,

---

Der vorliegende Text greift Überlegungen aus meinem Aufsatz „Staatstheater, Kriegstheater (Corneille, Schiller, Clausewitz, Grabbe)“, erschienen in: Michael Auer, Claude Haas (Hrsg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart 2018, S. 83-95, auf und führt sie im Blick auf Grabbe weiter aus.

- 1 Vgl. etwa: Maria Porrmann: Für welche Bühne, gegen welches Theater hat Grabbe seine Stücke geschrieben? In: *Grabbe-Jahrbuch 12* (1993), S. 13-25; sowie: Bernd Vogelsang: Das Theater Grabbes und das Problem der ‚Unspielbarkeit‘. In: *Grabbe-Jahrbuch 12* (1993), S. 26-48.
- 2 Benno von Wiese: *Die Deutung der Geschichte durch den Dramatiker Grabbe*. Detmold 1966, S. 6.
- 3 Manfred Schneider: *Destruktion und utopische Gemeinschaft. Zur Thematik und Dramaturgie des Heroischen im Werk Christian Dietrich Grabbes*. Frankfurt a.M. 1973, S. 100.
- 4 Ebd., S. 101f.

dass sich in Grabbes *Napoleon* der historiographische Anspruch als ‚Gegen-Geschichte‘ (M. Foucault) artikuliert, die die rechtlich-politische Ordnung von Restauration und Biedermeier radikal in Frage stellt. Den Ausgangspunkt bildet im Folgenden zunächst der erwähnte Befund, man stoße bei Grabbe (vor allem im *Napoleon*) auf protokinematographische Effekte. Diese Antizipation von Bildwirkungen eines künftigen Massenmediums soll auf Veränderungen der visuellen Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts bezogen werden, die in Grabbes Dramen – so eine weitere These – ihre deutlichen Spuren hinterlassen haben und die spezifische Modernität dieses Theaters mitbegründen.

### *Transparentbilder*

Grabbes fünftaktiges Drama *Napoleon oder die hundert Tage* erschien 1831 im Druck, wurde aber erst 1869 in einer stark gekürzten Fassung im Theater an der Wien uraufgeführt, 1895 dann zum ersten Mal mit vollständigem Text im Opernhaus Frankfurt. Es handelt sich um einen Dramentext, der das Theater und seinen Bühnen- und Beleuchtungsapparat bezüglich dessen, was sichtbar (und hörbar) werden soll, gezielt überfordert. In einem Brief an Wolfgang Menzel vom 15. Januar 1831 schreibt Grabbe:

Ich glaube, unser Theater muß dem Poeten mehr entgegenkommen. [...] Übrigens ist auch (natürlich nach meiner Einzelmeinung) das Drama nicht an die Bretter gebunden, – der geniale Schauspieler wirkt durch etwas ganz Anderes [...] als der Dichter, und das rechte Theater des Dichters ist doch – die Phantasie des Lesers. (V, 318)

Nicht die Adressierung des dichterischen Dramas an die Lektüre ist das Bemerkenswerte an dieser Äußerung, sondern die Tatsache, dass Grabbe eine enge Verbindung von Dichter und Theater fordert, ohne dabei der Schauspielkunst eine Schlüsselrolle zuzuweisen. Zieht man etwa Friedrich Hildebrand von Einsiedel *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst* von 1797 zum Vergleich heran, treten Gemeinsamkeit und Differenz deutlich zutage. „Der Dichter“, so Einsiedel, „vollendet allein, ohne Beystand des Spielers, sein Kunstwerk, die Fantasie des Lesers macht alle Rollen darin so rein und so vollständig, wie die schwierigern des Heldengedichtes und des längern Romans.“<sup>5</sup> Das den gedruckten Text verlebendigende Lesen als innere Theaterinszenierung bildet demzufolge den ästhetischen Kern des literarischen Theaters um 1800, und es dient auch als Leitfaden für die

5 Friedrich Wilhelm von Einsiedel: *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*. Nebst der Analyse einer komischen und tragischen Rolle Falstaf und Hamlet von Shakespeare. Leipzig 1797, S. 19f.

Kunst des Schauspielers. Der „Dichter giebt den Umriß des Gemäldes, und der Schauspieler theilt durch seine Darstellung dem Zuschauer alles dasjenige mit, was die Fantasie des Lesers gern und auf eine ihr wohlgefällige Weise darein gelegt haben würde.“<sup>6</sup> Zuvor hatte schon Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die „Kunst des Schauspielers“ als „zwischen den bildenden Künsten und der Poesie“ stehend bestimmt, und das heißt zwischen anschaulicher Verräumlichung und lebendiger Verzeitlichung. Seine Leistung bestand entsprechend in der „Herstellung“ eines mimischen und gestischen „Bewegungsbildes“<sup>7</sup>, weshalb Lessing sie auch als „transitorische Malerei“<sup>8</sup> bezeichnet. Wenn Grabbe nun in seinem Brief an Menzel eine Kluft zwischen dramatischer Dichtung und Theaterbühne beklagt, ist es nicht mehr vorrangig der Schauspieler, der hier als Mittler zu fungieren vermag.<sup>9</sup> Um die Frage, für welches Theater Grabbe seine Dramen aber geschrieben hat, beantworten zu können, ist es notwendig, sich zunächst dem Wandel der visuellen Kultur in seiner Zeit zuzuwenden, an dem auch die dichterische Einbildungskraft partizipiert. „An das Theater“, schreibt er am 20. Oktober 1831 seinem Verleger Georg Ferdinand Kettembeil,

denke ich [...] auch, aber verwünscht, wenn dieser hölzerne Lumpenkram, der total verändert werden, weit einfacher und doch weit großartiger werden muß, mich durch seine jetzige Äußerlichkeit gänzlich im freien Gebrauch meiner Phantasie stören sollte. (V, 358)<sup>10</sup>

6 Ebd., S. 24.

7 Claudia Jeschke: Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Wolfgang F. Bender (Hrsg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart 1992, S. 85-111, hier S. 101.

8 Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. von Wilfried Barner. Frankfurt a. M. 1985-2003, Bd. 6, S. 210f.

9 Grabbes Dramentexte bieten auch kaum Gelegenheit zur schauspielerischen Gestaltung individueller Charaktere. Darauf weist David Horton: Grabbe und sein Verhältnis zur Tradition. Detmold 1980, mit großem Nachdruck hin: „Es wäre abwegig anzunehmen, daß die Beschäftigung mit großen historischen Persönlichkeiten gleichzeitig ein intensiveres Bemühen um Individualisation bedeuten müßte [...]“ (S. 111). „[...] Grabbe legt offensichtlich [...] sehr wenig Wert auf die Erfassung lebendiger, realistisch-psychologisch umrissener Persönlichkeiten in seinen Dramen.“ (Ebd., S. 112) „Mehr als die übrigen Stücke des Dichters zeigt *Napoleon* die große Distanz, die die detaillierte Kunst vom ‚Charakterdrama‘ trennt [...]. Es geht Grabbe [...] nicht um ein detailliertes psychologisches Porträt des Kaisers, sondern um breitere Kräfte.“ (Ebd.).

10 Die Äußerung bezieht sich auf die Vorarbeiten zum Drama über den polnischen Freiheitskämpfer Tadeusz Kosciuszko.

Grabbes Dramen sind immer wieder mit optischen Medien und ihren Illusionseffekten in Verbindung gebracht worden, ohne dass man dieser Frage ausführlicher nachgegangen wäre.<sup>11</sup> So spricht Benno von Wiese vom „Kaleidoskopartigen der Szenenwirkung“ und einer „kreisenden Karussellbewegung“<sup>12</sup>, Manfred Schneider von „panoramatischen Geschichtsvisionen“<sup>13</sup>, Carl Wiemer von „filmische[r] Phantasie“<sup>14</sup>. Im Folgenden soll die spezifische Visualität von Grabbes Dramen in ihren historischen Konturen ausgehend von dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris erfundenen Bühnentyp des Dioramas erschlossen werden:

Beim Diorama handelt es sich um die Darstellung eines Großbildes, das nicht [wie das Panorama] in Rundum-Sicht, sondern richtungsbezogen wie ein Tafelbild von einem Zuschauerraum aus betrachtet wird. Durch Farb- und Lichtänderungen werden Bildstimmung und – im Rahmen des Themas – sogar der Bildinhalt verändert. [...] Die Veränderung des Bildes erfolgte ausschließlich durch die Variierung der Lichtwerte. Man konnte nicht nur flackernde Kerzen und gewaltige Stadtbrände darstellen, sondern auch figürliche Bewegung vortäuschen.<sup>15</sup>

Das erste Raumbild dieser Art war 1822 vom Theatermaler und späteren Pionier der Photographie, Louis Daguerre, gemeinsam mit dem Architekturmaler Charles-Marie Bouton als „von den technischen Zwängen des Theaters losgelöste Veranstaltungsform“<sup>16</sup> entwickelt und in einem eigens dafür in Paris errichteten Gebäude gezeigt worden. Die Verwandlungs- und Bewegungseffekte entstanden durch das beidseitige Bemalen einer transparenten Leinwand, die dann auf wechselnde Weise von vorn und hinten beleuchtet wurde:

- 
- 11 Ansätze dazu finden sich bei Robert Pfeffer: „...beneidenswerte Chocks...“ – die dynamische Dramatik von Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“, in: Grabbe-Jahrbuch 23 (2004), S. 62-75. Pfeffer verweist vor allem auf das Panorama als maßgebliches optisches Medium der Zeit Grabbes (Vgl. S. 66f.).
- 12 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 6.
- 13 Schneider: Destruktion (Anm. 3), S. 99.
- 14 Carl Wiemer: Palimpsest des Posthistoire. Grabbes Seismographie der neuen Medien in *Napoleon oder die hundert Tage* und *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Detlev Kopp (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe – Ein Dramatiker der Moderne. Bielefeld 1996, S. 21-46, hier S. 32.
- 15 Carl-Friedrich Baumann: Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer. Stuttgart 1988, S. 243.
- 16 Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Basel, Frankfurt a. M. 1993, S. 38.



Im Saal selbst saß der Beschauer, damit sich die Augen adaptieren konnten, eine Weile im Dunkeln. Dann hob sich der Vorhang und gab durch eine bühnenartige Öffnung von 7,5 m x 6,5 m den Blick auf das ca. 13 m entfernte Transparentbild frei. Der ‚Tunnel‘ zwischen Bild und Beschauer, dessen Tiefe der Besucher nicht ahnen konnte, hatte mehrere Funktionen: zum einen verbarg er die Ränder des Bildes und entzog die komplizierte Beleuchtungsapparatur den neugierigen Blicken, zum anderen gab es dem Bild eine größere räumliche Tiefe. [...] Durch den Wechsel von Auflicht und Durchlicht, bewirkt durch eine große Anzahl einzeln zu bedienender Jalousien, durch Zuhilfenahme von Blenden und farbigen Filtern, wurde die Illusion eines zeitlichen Ablaufs, Veränderungen von Licht und Schatten erreicht. Den Ablauf eines Tages von der Dämmerung bis zum Sonnenuntergang, 12 ganze Stunden raffte man in 15 Minuten [...]. Dann ertönte ein Glockenzeichen, der Vorhang fiel, und die Zuschauerrotunde drehte sich, kaum wahrnehmbar für die 310 Besucher, die sie faßte, um die eigene Achse weiter zum nächsten Tunnel. Hier begann an einem Transparent mit anderem Motiv das Schauspiel von vorn.<sup>17</sup>

1827 wurde das erste Diorama in Berlin von dem Dekorationsmaler Carl-Wilhelm Gropius eröffnet. „Die Themen der Dioramen wurden“ auch hier „vor allem von den Möglichkeiten bestimmt, Veränderungen durch Lichteffekte darzustellen. Sonnenauf- und untergang, Mondlicht, flackerndes Herd- und Wachfeuer, Seeschlacht, Brand einer Stadt, Prozession waren beliebte Motive.“<sup>18</sup> 1830 entwarf auch Friedrich Schinkel eine Dioramadekoration: einen gotischen Dom bei Sonnenaufgang, nachdem er zuvor schon im 1821 eröffneten Schauspielhaus am Gendarmenmarkt die barocke Kulissenbühne mit ihrer strengen perspektivischen Ausrichtung durch eine Anordnung ersetzt hatte, die die Wirkung des Dioramas in entscheidenden Punkten vorwegnahm. Das Zuschauerauge bewegte sich hier zwischen einem architektonisch gestalteten Vordergrund und einem panoramaartigen Prospekt im Hintergrund, so dass der Eindruck eines „Sehschachtes“<sup>19</sup> entstand. Statt als gerahmtes, die Tiefe geometrisch erschließendes Bild erschien die Bühne damit als ein illusionistischer Ausblick in einen grenzenlosen Raum. Ohne Hilfe eines Rasters von Fluchtlinien tastete sich das Auge vor ins Offene, wo es keinen Halt mehr finden konnte. Damit war der Betrachter auch im Theater zum „Bestandteil der“ technischen „Produktion“ des Bildes geworden. „[D]as Diorama [beruht] auf der Integration eines *bewegungslosen* Betrachters in einen mechanischen Apparat und auf der Unterwerfung unter eine zeitlich bereits im vorhinein festgelegte Entfaltung der optischen

---

17 Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980, S. 62f.

18 Baumann: Licht im Theater (Anm. 15), S. 246.

19 Ebd., S. 244.

Erfahrung.<sup>20</sup> Hatten in der Frühen Neuzeit Linearperspektive und Camera obscura das Wissen vom Sehen und zugleich die Produktion von naturgetreuen Bildern bestimmt, sind es in der Moderne das lichtempfindliche, in eine Umgebung reflektierender Oberflächen eingetauchte Auge und die mit ihm rechnenden Techniken der Illudierung. Deutlich weist das Diorama in dieser Beschreibung von Crary bereits auf das Kino voraus, das dann auf dem Zusammenspiel von Filmstreifen, Projektor und menschlichem Sensorium eine ganze Industrie errichten sollte. Zwar werden im Diorama noch die handwerklichen Mittel der Bühnenmalerei eingesetzt, seine Wirkung aber orientiert sich bereits, wie später auch das Kino, ganz an den Gegebenheiten des lebendigen Auges. Entsprechend war hier von Anfang an der Zuschauerraum deutlich gegenüber der Bühne abgedunkelt, während man sich im Theater zunächst noch nicht von der Saal und Szene gleichermaßen erhellenden (Fest-)Beleuchtung zu trennen vermochte.<sup>21</sup> Zudem war die Natur, wie sie die Dioramen vorführten, bereits eine verzeitlichte – „die maschinelle Kunst der Theater-Technik“ ließ „die Bilder sich in der selben Weise vor den Augen der Zuschauer verwandeln, wie auch in der Natur die dargestellten Phänomene vorüberziehen würden“.<sup>22</sup> Daguerre gelang es in seinem Pariser Diorama schließlich auch, durch Beleuchtungseffekte nicht nur Naturereignisse, sondern auch Körperbewegungen im Raum darzustellen, und zwar durch die Erfindung des „Diorama-Doppeleffekts“.<sup>23</sup> Das „erstaunlichste und erfolgreichste“ dieser Bilder war die Darstellung einer Mitternachtsmesse in der Kirche Saint-Étienne-du-Mont. Man sah in das Innere des Gebäudes,

erhellt von dem Licht, das durch die bunten Fenster bricht. Langsam beginnt es draußen zu dämmern; gleichzeitig werden in der Kirche die Lichter entzündet. Das bis dahin leere Gestühl füllt sich mit Gläubigen, nach und nach, und dabei schnell genug, um zu erstaunen, aber doch so langsam, daß es nicht unnatürlich wirkt. Die Mitternachtsmesse beginnt. Die Klänge einer Orgel (gespielt wurde Haydn, Messe Nr. 1) scheinen sich in den Gewölben zu brechen. Das Spiel bricht ab, die Lichter verlöschen nach und nach; die Kirche liegt dunkel und leer wie am Anfang. Langsam bricht der Tag an.<sup>24</sup>

20 Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhunderts*. Dresden, Basel 1996, S. 116f.

21 Vgl. Baumann: *Licht im Theater* (Anm. 15), S. 247.

22 Max Wilhelm Meyer: *Was soll die ‚Urania‘ dem Publikum bieten, und was darf sie von der Beteiligung desselben erwarten?* Berlin 1888, zit. nach: Gerhard Ebel, Otto Lührs: *URANIA – eine Idee, eine Bewegung, eine Institution wird 100 Jahre alt!* In: *100 Jahre Urania Berlin*. Festschrift. Wissenschaft heute für morgen. Berlin 1988, S. 15-70, hier S. 24.

23 Oettermann: *Das Panorama* (Anm. 17), S. 64.

24 Ebd., S. 65.

In Grabbes *Napoleon* erscheint gleich in der Eröffnungsszene – *Unter den Arkaden des Palais Royal* in Paris zu Beginn des Jahres 1815 – ein zeittypischer Guckkasten auf der Bühne, in dem in Vorwegnahme der Schlachtszenen im vierten und fünften Aufzug verschiedene Momente aus den napoleonischen Feldzügen der zurückliegenden Jahre gezeigt werden. Ludwig XVIII. herrscht zwar als König über Frankreich, aber der nach Elba verbannte Kaiser ist trotzdem auch als Abwesender unüberhörbar in der Volksmenge gegenwärtig. In einer Bildergalerie, die ein Ausrufer präsentiert, rücken Porträts des Königs und der königlichen Familie neben die Darstellung einer Dronte, jenes flugunfähigen Vogels auf der Insel Mauritius, der schon Ende des 17. Jahrhunderts als Folge der europäischen Kolonisierung der Insel ausgerottet worden war. Und so wie auch Linnés *Systema naturae* den Menschen neben den Affen rückt, geschieht dies hier durch eine Menagerie mit Orang-Utang, Pavian und Meerkatze. Der Ausrufer bei dem Guckkasten nimmt in seinen Bildbeschreibungen allerdings eine offen antinapartistische und königstreue Haltung ein, weshalb zwei abgedankte Kaisergardisten seinen Apparat kurzerhand zerschlagen, nachdem dieser zuvor schon vor ihrer leibhaftigen Erinnerung nicht bestehen konnte.

DER AUSRUFER BEI DEM GUCKKASTEN Und hier schauen Sie den Übergang über die Beresina!

VITRY Eh, da schlug ich ja die Pontons mit auf!

CHASSECOEUR Beresina! Eis und Todesschauer! – Da war ich auch – Laß doch sehen! *Er tritt an ein Glas des Guckkastens* Mein Gott, wie erbärmlich! – Vitry, guck' einmal!

VITRY Ich gucke. Dummes Zeug! Ich hatte damals nichts im Leibe und stand drei Fuß tief im Wasser, unter herüberfliegendem feindlichem Kanonenhagel. Du gabst mir einen Schnaps –

CHASSECOEUR Er war mein vorletzter –

VITRY Wie albern hier – weder Pioniere, Gardisten, Linie sind zu unterscheiden – Und wie wenig Leichen und Verwundete!

CHASSECOEUR *zum Ausrufer* Mann, kannst du Frost, Hunger, Durst und Geschrei malen?

DER AUSRUFER BEI DEM GUCKKASTEN Nein, mein Herr.

CHASSECOEUR So ist das Malerhandwerk Lumperei. (II, 325f.)

Neben der fehlenden Detailgenauigkeit ist es vor allem der Vorwurf mangelnder Lebendigkeit, der gegen die Vedutenmalerei des Guckkastens vorgebracht wird. Es liegt daher nahe, sie als „Inbegriff einer wirklichkeitsfremden Geschichtsdarstellung“<sup>25</sup> zu bezeichnen, allerdings ist diese ungewöhnliche Form

25 So Schneider: Destruktion (Anm. 3), S. 249. Ähnlich argumentiert Pfeffer: „beneidenswerte Chocks...“ (Anm. 11), S. 66: „Gleich zu Beginn des *Napoleon* wird das

eines ‚Theaters auf dem Theater‘ damit noch nicht entschlüsselt. „Meine Damen und meine Herren, hierher gefälligst. – [...] die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt“ (II, 325), wendet sich der Ausrufer an die vorbeidrängende Menge. Und nur weil Vitry und Chassecoeur diesen Anspruch ernstnehmen, scheitert das beliebte Jahrmarttspektakel in ihren Augen. Ulrike Hick beschreibt die Faszination, die von diesen Schaustellungen ausging, wie folgt:

Durch die gezielte Beleuchtung scheint die Vedute aus der dunklen Umgebung des Kastens herausgelöst, ihre Darstellungen wirken durch die Linse, als seien sie bis zur virtuellen Lebensgröße entfaltet und über das Erscheinen im Spiegel entmaterialisiert. Während hier dem Betrachter gleichsam ein ‚Fenster zur Welt‘ eröffnet wird, stellt zugleich der Blick in den abgeschlossenen dunklen Kasten – sprich der hermetische Ausschluß einer vergleichenden empirischen Wahrnehmung – paradoxerweise die Voraussetzung für dieses imaginäre Erleben dar.<sup>26</sup>

Es spricht somit viel dafür, dass es Grabbe als Dramatiker um eine Adaption und zugleich Steigerung des Wirklichkeitseffekts der Guckkastenbilder ging, und das heißt um eine Überbietung des beliebten Jahrmarttspektakels durch ein Theater lebendiger Geschichtsbilder, das sich an den neuen ästhetischen Möglichkeiten der Transparentmalerei orientierte.<sup>27</sup> In diese Richtung deutet auch ein Brief Grabbes vom 4. August 1830 an Kettembeil, der im Zusammenhang mit dem *Napoleon* von einem neuen Welttheater spricht: „Napoleon wird eigen, – das jetzige Theater taugt nichts, – meines sey die Welt [...]“ (V, 309) Im Unterschied zum barocken *Theatrum mundi* vollzieht sich Grabbes Welttheater nicht vor dem absoluten Blick Gottes oder eines Fürsten als symbolischem Zentrum des Geschehens wie auch der festlichen Aufführung, sondern es verdichtet die „geschichtliche Wirklichkeit [...] in der neuen Form des Raumdramas [...], eines Dramas, das keine einstrännige Handlung mit Anfang, Höhepunkt und

---

alte Wahrnehmungsdispositiv, der Guckkasten, von den Veteranen Vitry und Chassecoeur zerschlagen. Er hat seine Bedeutung offensichtlich verloren“, denn „das alte Medium verweigert sich [...] der Quantität und den neuen Dimensionen des modernen Kriegs.“

26 Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*. München 1999, S. 223.

27 Vgl. dazu das Kapitel „Vom Guckkasten zum Transparentbild“ in: Georg Füsslin, Werner Nekes, Wolfgang Seitz, Karl-Heinz W. Steckelings, Birgit Verwiebe: *Der Guckkasten. Einblick – Durchblick – Ausblick*. Stuttgart 1995, S. 74-97. „Nahezu ein Jahrhundert lang faszinierte das Transparentbild Generationen von Liebhabern der Kunst und Unterhaltung. Es besetzte den Platz, den zuvor der traditionelle Guckkasten des 18. Jahrhunderts innehatte. [...] Schließlich, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, verdrängten die neu aufkommenden kinematographischen Vorführungen nach und nach das Transparentbild.“ (S. 96f.).

Ende mehr anerkennt“.<sup>28</sup> Dies erforderte zugleich den Bruch mit der barocken Kulissenbühne, die den Bühnenraum perspektivisch gliedert und mechanisch verwandelbar gemacht hatte. Denn auch diese Bühne war, wie Bernd Vogelsang im Blick auf Grabbe erläutert hat, untrennbar verbunden mit der politischen Form absoluter Fürstenherrschaft:

Die ‚große Maschine‘ der Kulissenbühne reproduziert entsprechend strenger physikalischer Gesetzmäßigkeiten das autoritäre Ordnungsmodell souveräner Herrschaft [...]. Strenggenommen kann die Kulissenverwandlungsbühne nur dieses Herrschaftsmodell sinnvoll reproduzieren; wird die Staatsform wie seit der Französischen Revolution politisch in Frage gestellt, muß der Abbildungsprozeß versagen, wie auch umgekehrt eine Dramatik, die nicht auf Reproduktion und damit Bestätigung dieser politischen Struktur bedacht ist, mit der etatistischen Sinnstruktur dieses Theaters kollidieren muß. [...] Nicht in technischer Hinsicht war das Theater für Grabbes Dramatik obsolet geworden, sondern in historischer.<sup>29</sup>

Das Theater für das Grabbe seine Dramen schrieb, kennt keine symbolische Ausrichtung auf Fürst und Staat mehr und lässt stattdessen die „Lebensbewegung selbst spürbar“<sup>30</sup> werden, wobei es in der szenischen Gesamtwirkung die Verwandlungs- und Bewegungseffekte der Transparentbilder anstrebt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Sehen modernisierten. Ablesen lässt sich dies auch am Wandel der Gliederungsform in Grabbes späten Dramen. Hat man es im *Napoleon* noch mit einer Folge von fünf Aufzügen zu tun, ist der *Hannibal* in fünf Abschnitte unterteilt, die jeweils mit einem kurzen Titel überschrieben sind („Hannibal ante portas!“, „Numantia und Kapua“, „Abschied von Italien“, „Gisgon“, „König Prusias“) und jeweils eine Reihe von Szenen zusammenfassen. Die *Hermannsschlacht* schließlich besteht im Kern aus einer Folge von 3 Tagen und 3 Nächten, die durch eine „Eingang“ genannte Szenenfolge und einen kurzen „Schluß“ gerahmt werden. Die Binnenstruktur der Dramen wandelt sich also von einer klassischen Akteinteilung hin zu einer Abfolge von Bildern, die im Fall von *Hannibal* eine epische, im Fall der *Hermannsschlacht* aber eine topographische Ordnung zeigt, verbunden mit dem Wechsel der Tageszeiten und des Wetters.<sup>31</sup>

28 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 7.

29 Vogelsang: Das Theater Grabbes (Anm. 1), S. 26-48, hier S. 44. Vogelsang zielt hier auf eine „Geschichte der Theatertechnik“, in der „technische Strukturen an der Konstituierung des weltordnenden Sinnsystems entscheidenden Anteil haben“, so dass „über die Technik bestimmte kognitive und soziale Strategien des Theaters zu beschreiben und begrifflich darstellbar sind.“ (S. 39).

30 Wiese: Die Deutung (Anm. 2), S. 16.

31 Auch im *Hannibal* findet man bereits ausführliche Beschreibungen von Landschaften als Szenenanweisung, die deutlich an Transparentbilder bzw. Dioramen

## Kriegstheater

Carl von Clausewitz' 1832 postum erschienene Abhandlung *Vom Kriege*<sup>32</sup> ist als militärtheoretische Schrift bis weit ins 20. Jahrhundert hinein rezipiert worden. Sie ist aber auch ein Stück Literatur, das am Wandel des Krieges in der Gegenwart um 1800 eine Zeitenwende diagnostiziert. Der Begriff des ‚Kriegstheaters‘ wird im Deutschen im Laufe des 18. Jahrhunderts nach dem französischen *théâtre de la guerre* gebildet und steht zunächst in enger Verbindung mit topographischen Darstellungen. *Neues Kriegs-Theater oder Sammlung der merkwürdigsten Begebenheiten des gegenwaertigen Krieges in Teutschland in accuraten in Kupfer gestochenen Vorstellungen*<sup>33</sup> lautet etwa der Titel eines Bandes zum Siebenjährigen Krieg aus dem Jahr 1762, der die Bewegungen und Schlachtordnungen der einzelnen beteiligten Verbände genau verzeichnet. Bei Clausewitz meint der Begriff nicht mehr wie im Zeitalter der Kabinettskriege allein eine graphische Repräsentation militärischer Operationen. Er hat darüber hinaus einen

---

erinnern, so etwa in Abschnitt 3 („Abschied von Italien“): „*Tal bei Casilinum, ringsum von der sinkenden Sonne rot beleuchtete, hin und wieder mit Gestrüpp und Eichen bewachsene schroffe Felswände, und nur zwei Engpässe aus und ein, auf deren Höhen man die Vorhut römischer Legionen bemerkt. Hannibal mit seinem Heer in dem Tale, Halt machend.*“ (III, 113) In seinem Aufsatz *Das Theater zu Düsseldorf* von 1835 beschreibt Grabbe die Dekoration einer *Macbeth*-Aufführung als vorbildlich gelungen, und zwar aufgrund der Verbindung von umgebendem Raum und schauspielerischer Aktion. Der Sonnenaufgang in der Berglandschaft lässt dabei an einen Transparentbildeffekt denken: „Trefflich gedacht, und wie ich glaube, ganz mit Shakespeares einfachen Decorationsmitteln und Intentionen übereinstimmend, war's, daß bei dem Königsmord, welcher den 2ten Act schloß, die Szene für die Acteurs unverändert im Schloßhof blieb. Alles ging gerundeter, einfacher; schauerlich das leise Auf- und Absteigen der Mordenden an der Haustreppe, und der Pförtner war nachher nun an seinem Platz im Vorhof, denselben, welchen Shakespeare selbst dem Schloß gibt. Die schwindende Nacht, der anbrechende, fernes Hochland beleuchtende Morgen, der freie Raum für die Menge der Herbeieilenden, das Oeffnen und Herausstürzen aus den Hausthüren, machten die Scene so natürlich und effectreich. Die Mitspielenden, auch der schon argwöhnisch beobachtende Macduff, konnten nicht wissen, ob der scharfe Morgenwind von den Hochgebirgen, oder inneres Entsetzen Ursach der Ohnmacht der Lady. Und das ist den Tendenzen Shakespeares gemäß. Diese, den Situationen angemessene Scenerien, erblicken wir hier immer, mit wenig Mitteln doch *viel* geleistet, weil sie dem Werk *anpassen.*“ (IV, 139f.)

32 Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. Vollständige Ausgabe im Urtext. 19. Aufl. Bonn 1980.

33 Leipzig 1758 [ersch. ca. 1762], <http://diglib.hab.de/drucke/gl-2642/start.htm> (19.08.2021).

systematischen Stellenwert erlangt und bezeichnet hinsichtlich der militärischen Wirkungen und Gegenwirkungen abgegrenzte Gebiete, wobei ein Krieg sehr wohl aus mehreren Kriegstheatern bestehen kann. Die dabei gegebene Definition erinnert in mancher Hinsicht an Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*<sup>34</sup>, in dem ein Marionettenspieler seine mechanische Puppe dadurch vollendet in Bewegung zu setzen vermag, dass er alle wirkenden Kräfte in einem einzigen virtuellen Punkt – dem Schwerpunkt – zusammenzieht. Eben dies ist bei Clausewitz Aufgabe einer erfolgreichen militärischen Führung:

So entstehen die Kriegstheater oder einzelnen Heergebiete. Sie sind nämlich solche Abgrenzungen der Oberfläche des Landes und der auf ihr verteilten Streitkraft, daß jede von der Hauptmacht dieses Gebietes gegebene Entscheidung sich unmittelbar über das Ganze ausdehnt und dieses in ihre Richtung mit fortreißt. [...] Wir glauben also, daß ein Kriegstheater, wie groß oder klein es nur sein mag, mit seiner Streitkraft, welchen Umfang diese auch habe, eine solche Einheit darstellt, die sich auf *einen* Schwerpunkt zurückführen läßt. In diesem Schwerpunkt soll die Entscheidung gegeben werden, und hier Sieger zu sein, heißt im weitesten Sinne das Kriegstheater verteidigen.<sup>35</sup>

Der Krieg besitzt bei Clausewitz aber noch in anderer Hinsicht eine theatrale Qualität, nämlich in Bezug auf die Forderung an den Befehlshaber, Distanz gegenüber dem Kriegsgeschehen zu wahren. Dies wird metaphorisch am Unterschied zweier Bühnentypen erläutert, und zwar der barocken Kulissenbühne und dem romantischen Prospekt, wie ihn Schinkel schon 1813 als Kernpunkt seiner Dekorationsreform für das neue Schauspielhaus in Berlin vorgeschlagen hatte:<sup>36</sup>

Festes Vertrauen zu sich selbst muß ihn [sc. den militärischen Befehlshaber] gegen den scheinbaren Drang des Augenblicks waffnen; seine frühere Überzeugung wird sich bei der Entwicklung bewähren, wenn die vorderen Kulissen, welche das Schicksal in die Kriegsszenen einschiebt, mit ihren dick aufgetragenen Gestalten der Gefahr weggezogen und der Horizont erweitert ist.<sup>37</sup>

Diese Zeilen finden sich im sechsten Kapitel des 1. Buches „Über die Natur des Kriege“. Es hat den Titel „Nachrichten im Kriege“, ist kaum zwei Seiten lang und handelt von der „Schwierigkeit *richtig zu sehen*, welche eine der allergrößten

34 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. Darmstadt 1983, Bd. 2, S. 338-345.

35 Clausewitz: Vom Kriege (Anm. 32), S. 811.

36 Baumann: Licht im Theater (Anm. 15), S. 74.

37 Clausewitz: Vom Kriege (Anm. 32), S. 260.

Friktionen im Kriege ausmacht“.<sup>38</sup> Da die militärischen Aktionen sich nicht auf ein eng umgrenztes Schlachtfeld beschränken, sondern eine strategische und taktische Koordination in Raum und Zeit erfordern, droht der Überblick über das Geschehen ständig verlorenzugehen. „Mit dem Worte Nachrichten“, so erläutert Clausewitz,

bezeichnen wir die ganze Kenntnis, welche man von dem Feinde und seinem Lande hat, also die Grundlage aller eigenen Ideen und Handlungen. Man betrachte einmal die Natur dieser Grundlage, ihre Unzuverlässigkeit und Wandelbarkeit, und man wird bald das Gefühl haben, wie gefährlich das Gebäude des Krieges ist, wie leicht es zusammenstürzen und uns unter seinen Trümmern begraben kann. – Denn daß man nur sicheren Nachrichten trauen sollte, daß man Mißtrauen nie von sich lassen müsse, steht wohl in allen Büchern, ist aber ein elender Büchertrost [...]. Ein großer Teil der Nachrichten, die man im Kriege bekommt, ist widersprechend, ein noch größerer ist falsch und bei weitem der größte einer ziemlichen Ungewißheit unterworfen.<sup>39</sup>

Krieg zu führen setzt also die Fähigkeit voraus, sich auch angesichts einer stets unsicheren Nachrichtenlage ein Bild von den bestehenden Kräfteverhältnissen zu verschaffen. Um auf dem „Gebiete des Unerwarteten, wie der Krieg ist“<sup>40</sup>, bestehen zu können, gehört für Clausewitz zu den Eigenschaften des „*kriegerischen Genius*“<sup>41</sup> daher der „*coup d'oeil*“, und das heißt ein „*Verstand, der auch in dieser gesteigerten Dunkelheit nicht ohne einige Spuren des inneren Lichts ist, die ihn zur Wahrheit führen*“.<sup>42</sup> Indem Clausewitz sehr konkrete Probleme der Kriegführung benennt, legt seine Abhandlung zugleich davon Zeugnis ab, dass mit den napoleonischen Kriegen, an denen sie ihre Einsichten gewonnen hatte, der Zufall, dieser „Fremdling“<sup>43</sup>, zum neuen Herrscher über das Leben aufgestiegen war.

Als Grabbes *Napoleon* 1831, in Clausewitz' Todesjahr, erschien, war sein Autor als Militärjustizbeamter in Detmold tätig. „Vater Veilchen“, stellt gleich zu Beginn des Dramas der Kaisergardist Vitry fest, „spielte um die Welt, und

---

38 Ebd., S. 259.

39 Ebd., S. 258.

40 Ebd., S. 237.

41 Ebd., S. 231.

42 Ebd., S. 234.

43 Ebd. Ausführlich heißt es bei Clausewitz an dieser Stelle: „Der Krieg ist das Gebiet des Zufalls. In keiner menschlichen Tätigkeit muß diesem Fremdling ein solcher Spielraum gelassen werden, weil keine so nach allen Seiten hin in beständigem Kontakt mit ihm ist. Er vermehrt die Ungewißheit aller Umstände und stört den Gang der Ereignisse.“



wir waren seine Croupiers.“ (II, 323) Die ersten vier Aufzüge zeichnen zunächst ein Bild der Stimmungslage im Frühjahr 1815 bei allen beteiligten Kriegsparteien – es handelt sich um die Franzosen, die noch einmal in die Partei Napoleons und den Hof Ludwigs XVIII. zerfallen, zudem die Preußen und die Engländer, hinzu kommt noch das Volk von Paris. Ein Personenverzeichnis enthielt die erste Ausgabe gleichwohl nicht. In einem Brief vom 10. Dezember 1830 teilte Grabbe Kettembeil mit: „Personenverzeichnis fehlt, – denn es ist nicht nöthig.“ (V, 316) Auch Goethe hatte 1808 seinen *Faust* ohne ein solches Verzeichnis erscheinen lassen und stattdessen in der „Zueignung“ auf die Geburt der dramatischen „Gestalten“<sup>44</sup> aus der poetischen Einbildungskraft verwiesen. Ein Brief Grabbes vom 10. November 1830 an Kettembeil benennt hingegen die Geschichte als Quellgrund seiner Dichtung:

Napoleon, Blücher, Bülow, Wellington, Angouleme (Er und Sie), Blacas d'Aulps, Chassecoeur (Gardegrenadier), Jouve (Revolutionsmensch), Ludwig XVIII., Fouché, Carnot, Herzog von Braunschweig, Lützower, Berliner Freiwillige, Harzjäger, Pariser Schneider, Vorstädter von St. Antoine, Bergschotten, Gneisenau, Emigranten, – Tuilerien, Palais royal, Greveplatz, Elba, Brüssel, Ligny, Belle Alliance, Hortense – pp. pp. Alles hoffentlich sicher gezeichnet. (V, 315)

Insgesamt handelt es sich im *Napoleon* um etwa 150 einzelne Rollen. Weiterhin lässt Grabbe auftreten:

Die Kaisergarden. Infanterie- und Kavallerieregimenter der Linie. Milhau's Kürassierdivisionen. Schwere und reitende Artillerie. Die Granitkolonne von Marengo. Das Korps des Grafen Lobau. Nationalgarden. Polnische Lanzenreiter. Offiziere. Adjutanten. Kuriere. Ordonnanzen. Schreiber. Piqueurs. (II, 319)

Auch die optische Telegraphie hat ihre Szene, wenn nämlich der „Oberdirektor des Telegraphen“ im zweiten Aufzug den Hof in den Tuilerien höchstpersönlich mit der Nachricht informiert: „Sire, Bonaparte steht seit etwa anderthalb Stunden mit einigen tausend Mann vor Lyon.“ (II, 365) Der Krieg bricht hier als technisch übermittelte Nachricht in den Raum der Bühne ein, der zunächst noch ein Raum der Sprache ist, im fünften Aufzug aber, der die Schlacht bei Belle Alliance (oder Waterloo) zeigt, ein Raum des Kugelhagels aus Gewehren und Kanonen wird. So lauten etwa die Anweisungen in der vierten Szene:

---

44 Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M., Leipzig 2003, S. 11.

Die Höhen von Mont Saint-Jean. *Auf ihnen Wellingtons Heer. Im Vor- und Mittelgrunde die Infanterie in Quarrees, – zwischen diesen die Artillerie, ununterbrochen feuernd, – im Hintergrunde, welche von dem Walde von Soignies umgrenzt wird, die Reiterei und die Reserven. Französische Kanonenkugeln schmettern überall in die Heerhaufen.* (II, 443)

Wenig später heißt es im Anschluss an Wellingtons Befehl „Kartätschen über die Chaussee!“, *„Englisches Kartätschenfeuer, auf einmal ein französischer Kanendonner, der allen früheren Schlachtlärm, so arg er gewesen ist, übertönt. Die Engländer stürzen dichter als zuvor.“* (II, 444) Und wenn Milhaud seinen Kürassieren befiehlt: „Kameraden, eingehauen!“, liest man: *„Die Kürassiere versuchen einzuhauen, Gewehrsalven empfangen sie. Manche stürzen, aber an den Panzern der meisten rollen die Flintenkugeln ab.“* (II, 446) Das Drama setzt damit all das in Szene, was die klassische französische Tragödie ausdrücklich von der Bühne ausgeschlossen hatte.<sup>45</sup> Am Ende steht der gemeinsame Sieg der englisch-preußischen Allianz über die Armee Napoleons. Ganz offensichtlich orientiert sich Grabbe dabei an topographischen Schlachtdarstellungen oder Kriegstheatern, die er in bewegte Raumbilder übersetzt. Sein Anliegen ist es aber nicht, einzelne militärische Operationen in ihrem Verlauf vorzuführen, sondern es geht allein darum, den Krieg als ein Ereignis aufeinanderprallender Kräfte präsent zu machen. Auffällig ist dabei der Wechsel zwischen ‚Totalen‘ und ‚Nahaufnahmen‘, die an die Verwendung von Vergrößerungsgläsern bei der Betrachtung von Zimmerpanoramen erinnern.<sup>46</sup> Die Wirkungsabsicht kann man der oft zitierten zeitdiagnostischen Eröffnung von Grabbes Aufsatz *Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* entnehmen, der 1830 – im Jahr der Julirevolution – parallel zum *Napoleon* entstand, aber unveröffentlicht blieb. Dort heißt es:

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.

45 „[...] Grabbe will den Lärm, das Chaos und die Aufregung des Krieges einfangen, um die Schlacht in ihrer ganzen strategischen Komplexität zu zeigen: dies ist eine Darstellungsweise, die die herkömmlichen Mittel der Schlachtschilderung (Teichoskopie; repräsentative Einzelkämpfer) ablehnt.“ Horton: Grabbe (Anm. 9), S. 103.

46 Vgl. Oettermann: *Das Panorama* (Anm. 17), S. 179.

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. [...] Alles liegt chaotisch durcheinander, und Zeit ist es, daß der Geist Gottes wieder über den Wassern schwebt. Möglich, daß er schon da ist, – manche Brust schlägt hoch auf bei dem Gedanken einer besseren Zukunft. – Die Erdbewohner haben nur Eine Periode gehabt, – die hieß R o m, und sie ist wieder in zwei Abschnitte getheilt, in die kriegerische und in die christliche Weltherrschaft, welche letztere aus der ersteren folgte, oder doch genau damit zusammenhing. Eine a n d e r e Periode ist im Annahen, – neue Lebensfrische wird sie um sich verbreiten, aber nach 1800 Jahren werden ihre neuen Institute eben so veraltet seyn wie die, welche wir jetzt alt nennen. (IV, 93f.)

Grabbe spricht hier zugleich als Historiker und Dichter, der die noch unerfüllte Forderung formuliert, die jüngste revolutionäre Vergangenheit in das ‚Fleisch und Blut‘ der Gegenwart zu übersetzen.<sup>47</sup> Diese Gegenwart aber wird zugleich als eine Zeitenwende verstanden: Die römisch-christliche Geschichte ist in der Französischen Revolution und den napoleonischen Kriegen an ihr Ende gekommen, und eine ganz neue Welt ist im Entstehen begriffen. Was sich hier ankündigt ist kein Fortschritt in der geschichtlichen Selbstentfaltung der universellen Vernunft, sondern zeigt sich als irrationale und gewaltsame Revolte gegen das Alte. So schreibt Grabbe am 10. Dezember 1830 an Kettembeil, dem er einen Teil des neuen Dramas zur Lektüre schickt: „Den Chassecoeur hältst Du vielleicht für einen seyn sollenden Haupthahn – atto III kommen aber die Leute von St Antoine!“ (V, 315) Diese singen in der ersten Szene „das alte, wilde ça ira“ (II, 379), bevor der ‚Revolutionsmensch‘ Jouve einen Schneidermeister auf offener Straße erschlägt, unter den frenetischen Rufen der Menge: „Ha! Blut! Blut! Blut! – Schaut, schaut, schaut, da fließt, da flammt es – Gehirn, Gehirn, da spritzt es, da raucht es – Wie herrlich! Wie süß!“ (II, 381)

47 Grabbes Lektüren lassen sich für die Jahre 1824 bis 1834 über die Akten der Detmolder Bibliothek nachvollziehen. „Als vorrangig erweist sich dabei Grabbes Interesse für Geschichte, die mit 413 Entleihungen vor jeder anderen Disziplin steht. Innerhalb dieses Bereichs tritt besonders das Interesse für das Thema Revolution (in 25 Werken) hervor. Es folgen die Literatur mit 266 und die Rechtswissenschaft mit 124 Entleihungen. Bemerkenswert ist auch Grabbes Interesse für Erdkunde (30) und Reisebeschreibungen (32), während das für Philosophie nur spärlich ist (15 Entleihungen)“ Alberto Martino: Christian Dietrich Grabbe. In: Jost Hermand, Manfred Windfuhr (Hrsg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815-1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart 1970, S. 202-246, hier S. 208.