

Literatur und Geschichte

Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis
von der Aufklärung bis zur Gegenwart

Herausgegeben von

Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp

Walter de Gruyter · Berlin · New York

2002

SILVIA SERENA TSCHOPP

Inszenierte Geschichte.
Der Zusammenhang zwischen Dramenform und
Geschichtsauffassung als theoretisches und praktisches
Problem im 19. Jahrhundert

I.	Geltung und Krise des Dramas im 19. Jahrhundert	367
II.	Geschichtliche Kollision und welthistorisches Individuum: Georg Friedrich Wilhelm Hegels klassizistisches Dramenmodell.....	370
III.	Das ‚Wunderganze‘ der Geschichte: Johann Gottfried Herders Konzept eines epischeren Dramas.....	375
IV.	Im Spannungsfeld von Exemplarität und Totalität: Christian Dietrich Grabbes <i>Napoleon oder die hundert Tage</i>	378
V.	Verschiedene Geschichte(n): Klassizistisches Drama und historische Erzählprosa.....	384
VI.	Auswahlbibliographie	386

I. Geltung und Krise des Dramas im 19. Jahrhundert

„Historische Dramen! Das ist die Losung, die man überall hört, seitdem sich bei uns wieder die Keime einer neuen dramatischen Poesie zu regen beginnen“ – mit diesen Worten beginnt Hermann Hettner seine 1852 erschienene Abhandlung über *Das moderne Drama*.¹ Die Feststellung, dass dem Drama und insbesondere dem geschichtlichen Drama bei den Zeitgenossen besondere Signifikanz zukomme, bildet nicht zufällig den Ausgangspunkt von Hettners Überlegungen zu einem Genre, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine Reihe bedeutender Autoren beschäftigt hat.² Der Siegeszug der Erzählprosa

¹ Hettner 1852, S. 3.

² Bereits 1843 war Friedrich Hebbels Schrift *Mein Wort über das Drama!* erschienen (vgl. Hebbel 1965 [1843], S. 545–576), 1845 publiziert Robert Eduard Prutz programmatische Erörterungen zum Drama als Einleitung zu seinem Bühnenstück *Moritz von Sachsen* unter dem Titel *Ueber das deutsche Theater* (Prutz 1845) und 1863 schließlich veröffentlicht Gustav Freytag seine *Technik des Dramas* (Freytag 1863). Die Forschungslage zum Geschichtsdrama erscheint zum jetzigen Zeitpunkt als wenig befriedigend. Den zahl-

im 19. Jahrhundert sollte nicht vergessen lassen, in welchem Maße die szenische Gestaltung poetischer Imagination weiterhin sowohl den ästhetischen Diskurs als auch die literarische Produktion beflügelte. Georg Friedrich Wilhelm Hegels Auffassung, das Drama müsse als Synthese von ‚epischer Objektivität‘ und ‚lyrischer Subjektivität‘ und damit als „höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden,“³ gewinnt in den programmatischen Schriften zur dramatischen Poesie bald geradezu topischen Charakter und verliert erst gegen Ende des Jahrhunderts an Verbindlichkeit. So weist auch Friedrich Theodor Vischer in seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* der dramatischen Dichtung in enger Anlehnung an Hegels gattungspoetische Ausführungen eine exzeptionelle Position im Gattungssystem zu, definiert sie als „Poesie der Poesie“⁴, als „vollkommenste Erfüllung des Begriffes der Kunst“⁵, in der die „Subjektivität der Lyrik“ und die „Objektivität des Epos“ sich verbinde,⁶ und der Literaturhistoriker Robert Eduard Prutz betont in seinen dramentheoretischen Schriften wiederholt die Suprematie der dramatischen Form, die er als „höchste und vollendetste unter den [...] Entwicklungsstufen der Poesie“, als „Complex und Inbegriff der gesamten Dichtkunst“ bestimmt.⁷ Der selbe Prutz beklagt allerdings auch, dass die hohe Wertschätzung, die das Drama im ästhetischen und poetologischen Schrifttum genieße, sich kaum durch die dramatische Produktion, die er insgesamt als äußerst unbefriedigend beurteilt, rechtfertigen lasse. Er konstatiert einen „Bruch zwischen den Forderungen unsers Bewußtseins und der

reichen Beiträgen zu einzelnen Werken steht eine vergleichsweise geringe Zahl von Studien gegenüber, die sich um einen Überblick über die im 19. Jahrhundert entstandenen Geschichtsdramen bemühen. Eine erhellende Analyse des Verhältnisses zwischen historischem Roman und historischem Drama leistet Lukács 1955, S. 88–179. Noch immer aufschlussreich ist – ungeachtet ihrer bisweilen irritierenden Wertungsfreudigkeit – die Monographie von Sengle 1969. Vgl. auch die jüngeren Publikationen von Hinck 1981; Kafitz 1989 sowie G. Müller 1997. Wesentliche Einsichten in den Zusammenhang von Geschichtsauffassung und dramaturgischen Verfahrensweisen vermitteln Lindenberger 1975; Zeller 1988, S. 196–239, und v. a. Struck 1997. Ältere Beiträge zur Gattung des Geschichtsdramas finden sich in Neubuhr 1980. Zur Definition von ‚Geschichtsdrama‘ vgl. Düsing 1998 sowie im vorliegenden Band den Beitrag von STEFANIE STOCKHORST (Abschnitte I u. III).

³ Hegel 1970b [1835], S. 474.

⁴ Vischer 1923 [Reprint 1975; EA 1857], S. 262.

⁵ Ebenda, S. 263.

⁶ Ebenda, S. 261.

⁷ Prutz 1845, S. XXVII. Vgl. auch Prutz' diesbezügliche Äußerungen in seinem Aufsatz *Das Drama der Gegenwart*, wo er festhält: „Daß das Drama überhaupt die höchste Kunstform ist, darüber ist die Aesthetik seit langem einig; selbst auch in das große Publikum ist ein gewisses instinkartiges Gefühl davon gedrungen, so daß wir uns bei dem Nachweis dieses Satzes nicht erst aufzuhalten brauchen.“ (In: Max Bucher u. a. [Hrsg.]: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*. Bd. 2: *Manifeste und Dokumente*. Stuttgart 1975, S. 424).

Wirklichkeit unserer Leistungen“⁸ und bringt damit zum Ausdruck, was auch innerhalb der germanistischen Forschung als konstitutiv für die dramatische Literatur des 19. Jahrhunderts gilt: Die auffällige Diskrepanz zwischen der theoretisch postulierten Dignität des Dramas, das im 19. Jahrhundert zur Leitgattung avanciert, und der nur in Ausnahmefällen befriedigenden literarischen Qualität der in großer Anzahl verfassten dramatischen Dichtungen vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁹ Das Unbehagen angesichts einer nur quantitativ bedeutenden Produktion von Bühnenwerken, die den hohen theoretischen Anspruch an die durch sie repräsentierte Gattung nicht einzulösen vermögen, artikuliert sich in einer Vielzahl programmatischer Äußerungen zum Drama. Es sind nicht nur die beim Publikum überaus beliebten Lustspiele eines August Wilhelm Iffland, eines August von Kotzebue, eines Eugène Scribe, eines Eduard von Bauernfeld, eines Julius Roderich Benedix oder einer Charlotte Birch-Pfeiffer, die als primär auf Unterhaltung bedachte Schöpfungen unter das Verdikt ästhetischer Minderwertigkeit fallen, sondern – wie Hettners kritische Bemerkungen zu Ernst von Raupach, Karl Leberecht Immermann und Christian Dietrich Grabbe belegen – auch jene Dichtungen, die sich der – wie Vischer formuliert –, „wunderlose[n] Wirklichkeit der Geschichte“ als der „wahre[n] Heimat des modernen Dramas“ verschrieben haben.¹⁰

Bemerkenswert scheinen mir Hettners Ausführungen zum zeitgenössischen Theaterschaffen und sein Entwurf eines modernen Dramas nicht so sehr, weil sie ein klassizistisches Formideal fundieren, dem sich die meisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten Bühnenstücke verpflichtet fühlen sollten, sondern weil sie eine kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Drama des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts leisten, die noch einmal in aller Deutlichkeit auf die bereits in der goethezeitlichen Ästhetik kontrovers diskutierten Möglichkeiten einer szenischen Gestaltung historischer Vergangenheit verweisen. Wenn Hettner in einem „schiefe[n] und kritiklose[n] Verhältnis zu Shakespeare“¹¹ die hauptsächliche Ursache für die konstatierte Misere des zeitgenössischen historischen Dramas erkennt, und in der Folge vorschlägt, die geschichtlichen Bühnenwerke des englischen Autors in zwei „ganz entgegengesetzte, scharf gesonderte

⁸ Prutz 1845, S. XXXIII. Die Stelle lautet vollständig: „[W]ir wissen Alle, wie ein vorzügliches Drama zu machen wäre – und kein Mensch macht es [...], wir sind Alle in der Theorie unendlich viel weiter, als wir mit der Praxis nachkommen können. Es ist ein Bruch zwischen den Forderungen unsers Bewußtseins und der Wirklichkeit unsrer Leistungen, und wir können die Brücke, welche diese Kluft ausfüllen wird, nicht finden.“

⁹ Vgl. dazu Schanze 1971.

¹⁰ Vischer 1923 [Reprint 1975; EA 1857], S. 308f.

¹¹ Hettner 1852, S. 14.

Gruppen“ zu unterteilen,¹² zielt er auf eine Differenzierung, die es uns erlaubt, wichtige konkurrierende Konzepte historischer Dramatik zu beschreiben.

Die Unterscheidung zwischen Shakespeares ‚englischen‘ und ‚römischen‘ Stücken, die sich, wie Hettner betont; „von einander nicht bloß durch ihren Inhalt, sondern ebenso sehr und noch mehr durch ihre ganz verschiedene Form, durch ihre innere Bauart“ abheben,¹³ gründet auf der Beobachtung kompositorischer Divergenzen: Seien Shakespeares ‚englische‘ Dramen bzw. ‚Historien‘ durch das Nebeneinander epischer und dramatischer Bestandteile gekennzeichnet, so entsprächen dessen auf die römische Geschichte zurückgreifenden dramatischen Schöpfungen „vollständig den schärfsten Forderungen streng durchgeführter Charaktertragödien.“¹⁴ Gehörten demzufolge letztere zu Shakespeares bedeutendsten Dichtungen, so seien erstere, was ihren Aufbau anbelange, durchaus mangelhaft. Was Hettner an den ‚Historien‘ moniert, ist deren ‚epischer‘ oder ‚episierender‘ Charakter. Als „dialogisierte Zusammenstellung gegebener Thatsachen“, als „poetisch aufgeputzte Chroniken“ verstießen sie sowohl gegen die „straffe Einheit der wirklich dramatischen Handlung“ als auch gegen die „Einheit einer in sich einigen Grundidee.“¹⁵ Anders als in den Römerdramen, deren ‚peripetische‘ Struktur und Geschlossenheit Hettner lobend hervorhebt,¹⁶ sei es Shakespeare in seinen ‚Historien‘ nicht gelungen, den geschichtlichen Stoff zu bändigen, ihn in eine den Gesetzen dramatischer Komposition gehorchende Form zu gießen.

II. Geschichtliche Kollision und welthistorisches Individuum: Georg Friedrich Wilhelm Hegels klassizistisches Dramenmodell

Indem Hettner Shakespeares ‚episierenden‘ Jugenddramen eine Absage erteilt, um im selben Kontext dessen strenger gefügte römische Tragödien als Modell zu inthronisieren, stellt er sich in eine ästhetische Tradition, die es im Folgenden zu beschreiben gilt: In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelt Hegel ein Modell des Dramas, das durch eine die Struktur der beschriebenen Gattung determinierende „Kollision“ als Angelpunkt des szenischen Geschehens gekennzeichnet ist.¹⁷ Wenn „Kollision“, wenn der

¹² Ebenda, S. 15.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Ebenda, S. 16.

¹⁵ Ebenda, S. 21.

¹⁶ „Wie springen hier alle Fäden aus Einem gemeinsamen Mittelpunkt und wie straff knüpfen sie sich zusammen zu einem in sich einigen, fest abgeschlossenen Ganzen!“ (Ebenda, S. 33).

¹⁷ Hegel 1970b [1835], S. 488.

„Widerspruch entgegenstehender Gesinnungen, Zwecke und Tätigkeiten“ das Kristallisationszentrum des dramatischen Werkes bildet, auf das alle Teile desselben bezogen bleiben, impliziert dies eine weitgehende kompositorische Geschlossenheit. Die idealtypische Form des Dramas wird denn auch mit bemerkenswerter Prägnanz beschrieben:

Der Zahl nach hat jedes Drama am sachgemähesten *drei* solcher Akte, von denen der *erste* das Hervortreten der Kollision exponiert, welche sodann im *zweiten* sich lebendig als Aneinanderstoßen der Interessen, als Differenz, Kampf und Verwicklung aufzut, bis sie dann endlich im *dritten* auf die Spitze des Widerspruchs getrieben sich notwendig löst.¹⁸

Indem es den Fokus auf „*einen* Zweck und dessen Vollführung“ richtet, grenzt sich das Drama in bezeichnender Weise vom Epos ab, dessen Gegenstand die Wirklichkeit „in ihrer vielgestaltigen Gesamtheit unterschiedener Stände, Alter, Geschlechter, Tätigkeiten usf.“ bildet.¹⁹ Die Folgen eines gattungspoetologischen Konzepts, das in der Konzentration auf einen als konfliktär bestimmten Geschehenskern den zentralen Wesenszug des Dramas erkennt, reflektiert Hegel in Auseinandersetzung mit den insbesondere von den französischen Klassizisten verteidigten Einheiten des Dramas, der Einheit des Orts, der Einheit der Zeit, der Einheit der Handlung. Zwar distanziert Hegel sich von den „steifen Regeln, welche sich [...] die Franzosen aus der alten Tragödie und den Aristotelischen Bemerkungen abstrahiert“ hätten und weist darauf hin, dass Aristoteles sich zur Einheit der Zeit eher vage geäußert und zur Einheit des Orts gar keine Angaben gemacht habe.²⁰ Dennoch rät er, im Drama den „mannigfaltigen Wechsel[s] des Schauplatzes“ zu vermeiden, da dieses, im Gegensatz zum Epos, „das sich im Raume aufs vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehen darf“, ²¹ als dem Zuschauer szenisch vor Augen geführtes Kunstwerk nicht nur den bühnentechnischen Möglichkeiten, sondern auch der Perzeptionsweise der Zuschauer Rechnung zu tragen hat. Er plädiert für einen „glücklichen Mittelweg“, der es erlaube, „weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzu genaues Festhalten desselben zu fordern.“²² Auch hinsichtlich der Einheit der Zeit postuliert Hegel eine pragmatischen Erwägungen folgende Vorgehensweise, welche die im Drama unabdingbare temporale Verdichtung bewerkstelligt, ohne die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten zu gefährden.²³ Als

¹⁸ Ebenda, S. 489.

¹⁹ Ebenda, S. 479.

²⁰ Ebenda, S. 483.

²¹ Ebenda.

²² Ebenda, S. 484.

²³ Vgl. ebenda, S. 484f.

einziges „wahrhaft unverletzliche[s] Gesetz“ gilt ihm die Einheit der Handlung, als deren organisierendes Prinzip er wiederum die ‚Kollision‘ definiert.²⁴

Kennzeichnend für das Drama ist nicht nur eine Konzentration der inszenierten Schauplätze, Zeitpunkte und vor allem Handlungsmomente und damit verknüpft die Beschränkung des Umfangs,²⁵ eine beschleunigte Dynamik – nicht „schilderndes Verweilen“ wie im Epos, sondern „stete *Fortbewegung* zur Endkatastrophe“ ist gefordert²⁶ – sowie eine Gliederung in Akte und Szenen, die sich ganz in den Dienst des zur Anschauung gebrachten zentralen Konflikts stellt.²⁷ Ebenso bedeutsam ist die zentrale Rolle, die Hegel den Bühnencharakteren als den Katalysatoren dramatischer Handlung zuweist. Indem er „das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften“ als das „eigentlich Dramatische“ postuliert,²⁸ und mit Blick auf die spezifische Rezeptionssituation szenischer Dichtung die Identifikation der Zuschauer mit den auf der Bühne vor Augen geführten Figuren und den durch sie verkörperten Konflikten als Ziel der theatralischen Handlung beschreibt, rückt er die auf der Szene Agierenden in den Mittelpunkt seines theoretischen Entwurfs. Das Drama als Kunstform, die, wenn sie auf der Bühne realisiert wird, höchste Gegenwartigkeit erzeugt, kann die durch die Erfahrung von Präsenz begünstigte „lebendige[r] Teilnahme“²⁹ nur bewirken, wenn es zur Darstellung bringt, was auch die Zuschauer umtreibt. Es muss deshalb relevante Inhalte, „allgemeinmenschliche Zwecke und Handlungen“ gestalten und dies auf eine „poetisch individualisiert[e]“ Weise.³⁰ Nicht als „bloß personifizierte[n] Interessen“ oder „Abstraktionen bestimmter Leidenschaften und Zwecke“ sollen die Charaktere im Drama poetische Gestalt finden, sondern als Figuren, in denen dem Raum und der Zeit enthobenes Allgemeines und historisch in Erscheinung tretendes Individuelles sich modellhaft verbinden.

Was Hegel in seinen dramentheoretischen Überlegungen entfaltet, ist ein in Auseinandersetzung mit der aristotelischen Poetik wie auch der antiken Tragödie gewonnener Idealtypus eines Dramas, der durch kompositorische Stringenz und die Fokussierung auf zentrale Charaktere gekennzeichnet ist. Die für das Drama konstitutive Kollisionsstruktur zielt auf Konzentration,

²⁴ Vgl. ebenda, S. 485: „Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem *kollidierenden* Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Bestimmung der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebensosehr den Zwecken und Charakteren gemäß herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe.“

²⁵ Vgl. ebenda, S. 487f.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 488.

²⁷ Vgl. ebenda, S. 488ff.

²⁸ Ebenda, S. 491.

²⁹ Ebenda, S. 496.

³⁰ Ebenda, S. 499.

auf eine poetische Gestaltung, welche sich auf die für das Verständnis des dargestellten Konflikts unabdingbaren Geschehensmomente und Figuren beschränkt. Die szenisch gefügte Handlung erlaubt keine Redundanz, sie unterliegt dem Gesetz der Notwendigkeit und verschließt sich all dem, was dem Bereich des Zufälligen zugeordnet werden muss. Zugleich impliziert das Postulat, auf der Bühne hätten Charaktere zu agieren, in denen Allgemeines und Besonderes zur Verschmelzung gelangt seien, die exemplarische Funktion dramatischer Dichtung. Die dem Zuschauer vor Augen geführten Figuren und die durch sie verkörperten Konflikte weisen über sich selbst hinaus, öffnen den Blick für die Signifikanz geschichtlicher Erfahrung, wie Hegels Forderung, der „dramatische Dichter“ habe „am tiefsten die Einsicht in das Wesen des menschlichen Handelns und der göttlichen Weltregierung sowie in die ebenso klare als lebensvolle Darstellung dieser ewigen Substanz aller menschlichen Charaktere, Leidenschaften und Schicksale zu gewinnen,“ deutlich werden lässt.³¹

Die Affinität des hier beschriebenen dramentheoretischen Konzepts zur Hegelschen Geschichtsphilosophie liegt auf der Hand und ist im Forschungsdiskurs denn auch thematisiert worden.³² Hegel selbst hat in der Einleitung zu seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* durch die explizite Ineinssetzung von Weltgeschichte und Theater³³ und die Verwendung des für sein Modell dramatischer Komposition zentralen Begriffs der ‚Kollision‘ im Kontext geschichtsphilosophischer Erörterung³⁴ die Analogie von Geschichtsverlauf und dramatischer Struktur herausgestellt. Die Koinzidenz von Weltgeschichte und Drama ergibt sich einerseits aus dem ihnen zugrundeliegenden dialektischen Bewegungsprinzip und andererseits aus der Rolle, die dem Menschen in diesem Szenario zukommt. Historische Dynamik gründet in einer Mechanik, die Hegel als Herausbildung von Gegensätzen beschreibt, die in einem Konflikt kulminieren, um schließlich einer Lösung zuzustreben, die bereits den Keim zu neuen Kollisionen enthält. Der universal und final gedachte Prozess der Geschichte erfährt eine Gliederung durch konfliktäre Momente, in denen Vergangenes in eine Gegenwart mündet, die ihrerseits Zukunft antizipiert. Die Geschichte generierenden ‚Kollisionen‘ wiederum finden ihre Verkörperung und damit Veranschaulichung in „welt-historischen Individuen“, in Menschen, welche in ihrer greifbaren Erscheinung die der Universalgeschichte inhärente allgemeine Idee am adäquatesten

³¹ Ebenda, S. 502.

³² Vgl. beispielsweise Galle 1980 und White 1991 [1973], S. 111–175, hier S. 127–131.

³³ Vgl. Hegel 1970a [1837], S. 29: „Der Geist ist aber auf dem Theater, auf dem wir ihn betrachten, in der Weltgeschichte, in seiner konkretesten Wirklichkeit.“

³⁴ Es sind die „großen geschichtlichen Verhältnisse[n]“, in denen Hegel die „Kollisionen zwischen den bestehenden, anerkannten Pflichten, Gesetzen und Rechten“ und den diesem „System“ entgegengesetzten Kräften entstehen sieht (ebenda, S. 44f.).

zum Ausdruck bringen.³⁵ Der historische Verlauf wird konzipiert als der Notwendigkeit unterworfenen Bewegung, deren Telos die geschichtliches Geschehen bestimmenden Kräfte determiniert. Die den historischen Prozess leitende Idee manifestiert sich in sinnlich wahrnehmbarer Form in jenen Persönlichkeiten, welche den Konflikt zwischen dem Allgemeinen des in der Geschichte inkarnierten Geistes und dem Individuellen des historischen Moments und des subjektiven Wollens modellhaft verkörpern. Dem ‚welthistorischen Individuum‘ eignet damit eine Exemplarität, die es ungeachtet seines Verhaftetseins in der Geschichte enträumlicht und entzeitlicht. Es tritt zwar in spezifischer, durch historisch zu begründende Gegebenheiten bestimmter Gestalt auf, verweist jedoch zugleich auf den Raum und Zeit transzendierenden Geist, der in der Weltgeschichte waltet.

Hegels Modell einer teleologisch verlaufenden, von ‚welthistorischen Individuen‘ vorangetriebenen Universalgeschichte impliziert einen Konfigurationsmodus von Historie, der, ungeachtet der Bedeutung, die Hegels geschichtsphilosophischen und ästhetischen Postulaten im Kontext historischer Diskurse zukommt, wesentliche Momente neuerer Wahrnehmungsmuster von Geschichte, wie sie sich seit der Spätaufklärung herausgebildet hatten, nicht zu integrieren vermag.³⁶ Welchen Sinn macht ein Drama, das ‚welthistorische Individuen‘ auf die Bühne bringt, wenn die Geschichtsmächtigkeit des Subjekts – nicht zuletzt von Hegel selbst³⁷ – einer zunehmend skeptischeren Befragung ausgesetzt wird? Welche Berechtigung hat die Vorstellung großer ‚Kollisionen‘ als Angelpunkte historischer Dynamik, wenn geschichtliches Geschehen sich in eine schier unüberschaubare Fülle relevanter Begebenheiten aufsplittert? Welche Signifikanz schließlich kann einer universalhistorischen Auffassung noch zukommen, wenn der Blick sich immer mehr auf räumlich und zeitlich begrenzte Momente geschichtlichen Geschehens richtet, wenn die Autonomie, der Eigenwert historischer Epochen zum Postulat wird? Die hier angedeuteten Verschiebungen im Geschichtsdiskurs sind folgenreich für die Konzeption des historischen Dramas. Wenn, wie ich dargelegt habe, Dramenstruktur und Geschichtsverständnis in enger Wechselbeziehung stehen, ist davon auszugehen, dass eine veränderte Perzeption historischer Wirklichkeit, eine andere, neue Form des Dramas und insbesondere des Geschichtsdramas generieren musste.

³⁵ Ebenda, S. 45.

³⁶ Aus der umfangreichen Literatur, die die Formierung des historistischen Geschichtsdenkens behandelt, sollen hier nur einige wenige Titel genannt werden: Koselleck 1975; Jaeger/Rüsen 1992; Rüsen 1993, S. 29–94; Iggers 1997; im vorliegenden Band vgl. DANIEL FULDAS Beitrag „Goethezeitliche Ästhetik und die Ermöglichung einer textuellen Repräsentation von ‚Geschichte““ (Abschnitte I–V). Zum Fortschrittskonzept der sattelzeitlichen Geschichtsphilosophie vgl. den Beitrag von THOMAS PRÜFER (Abschnitte II u. III).

³⁷ Vgl. Galle 1980, S. 267f.

Hettners Kritik an einem ‚episch‘ verfahrenen Drama, das nicht mehr dem Vorbild der streng komponierten Charaktertragödie folgt, zielt genau auf die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreichen und literarisch bedeutenden Versuche, ein historisches Drama zu inaugurierten, das die menschliche Ohnmacht angesichts geschichtlicher Verwicklungen, die vielfältigen und bisweilen zufällig erscheinenden Kausalitäten, die Geschichte konstituieren, und den partikularen Charakter historischer Ereignisse nicht ausblendet. Sie richtet sich gegen die Repräsentanten einer Auffassung, die sich ebenfalls auf Shakespeare beruft, die jedoch gerade jene englischen ‚Historien‘ in den Mittelpunkt der Reflexion rückt, von denen Hettner sich so explizit distanziert.

III. Das ‚Wunderganze‘ der Geschichte: Johann Gottfried Herders Konzept eines episierenden Dramas

Eine für unsere Fragestellung besonders aufschlussreiche Auseinandersetzung mit Shakespeare verdanken wir Johann Gottfried Herder, der in seinem 1773 erschienenen *Shakespear*-Aufsatz für ein zeitgemäßeres Konzept von Geschichtsdrama plädiert.³⁸ Fundamental neu ist Herders konsequente Betonung der Historizität von Gattungsregeln. Das aristotelische Tragödienmodell, das im poetologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts fast unumschränkte Geltung beansprucht, interpretiert er, anders als beispielsweise die französischen Klassizisten, nicht als deduktiv-normatives Postulat, sondern als Ergebnis einer induktiv verfahrenen Erörterung antiker Schauspiele. Im griechischen Drama mit den ihm von Aristoteles zugeschriebenen Konfigurationsmodi erkennt Herder weniger einen universal und überzeitlich gültigen dichterischen Prototypen als vielmehr eine Werkstruktur, durch die eine spezifische Kultur in einem spezifischen Moment ihren adäquaten Ausdruck gefunden hatte. Was die antike Poesie auszeichnet, „[j]ene *Simplizität der griechischen Fabel*, jene *Nüchternheit griechischer Sitten*, jenes *fort ausgehaltne Kotburnmäßige des Ausdrucks, Musik, Bühne, Einheit des Orts und der Zeit*“, findet seine Begründung in der Beschaffenheit der griechischen Polis.³⁹ Wenn, wie Herder im zweiten Entwurf seines *Shakespear*-Aufsatzes hervorhebt, die Dignität von Dichtung nicht darin besteht, dass sie den Gesetzen einer normativen Poetik folgt, sondern dass sie „*Geschichte der Welt, der Natur, der Menschheit*“ ist,⁴⁰ bedeutet dies, dass das dramatische Werk seinen Maßstab weniger in der

³⁸ Vgl. Herder 1993 [1773].

³⁹ Ebenda, S. 500.

⁴⁰ Johann Gottfried Herder: *Shakespear*. 2. Entwurf. In: Ders.: *Werke*. Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hrsg. von Gunter E. Grimm in zehn Bänden. Frankfurt a. M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker. 95), S. 530–549, hier S. 534.

literarischen Tradition findet als vielmehr in der Wirklichkeit, die es poetisch gestaltet. Nachdem sich – wie „Alles in der Welt“ – auch die „Natur“ geändert habe, aus der die griechische Tragödie hervorging, nachdem „*Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maß der Illusion*“ eine grundlegende Wandlung durchgemacht hätten,⁴¹ gelte es, eine Form zu finden, die einer veränderten Welt und neuen Wahrnehmungsmustern geschichtlicher Erfahrung gerecht zu werden vermöge. Als Muster einer historisch reflektierten poetischen Mimesis erscheint dabei Shakespeare, dessen neuartiges Bühnenwerk eine Wirklichkeit spiegle, die nicht durch einen „so einfachen Volks- und Vaterlandscharakter“, nicht durch einen „so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung“ gekennzeichnet sei, wie dies für die antike Welt der Fall war. Was der englische Dramatiker vorgefunden und für die Bühne gestaltet habe, sei „ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten“ gewesen, eine Fülle verschiedenartiger Phänomene also, die er zu einem „Wunderganzen“ zusammenfügte.⁴² Der Vielfalt der Erscheinungen entspricht eine neue Form, die, wie Herders Ausführungen deutlich machen, epische Züge trägt. Der Handlung als Kristallisationspunkt der griechischen Tragödie stellt der Verfasser des *Shakespeare*-Aufsatzes „das Ganze eines *Eräugnisses, einer Begebenheit*“ gegenüber, der Ein-Tönigkeit der antiken Charaktere den „Hauptklang“ zahlreicher und divergierender „Charaktere, Stände und Lebensarten“, der einen „singende[n] feine[n] Sprache,“ die „wie in einem höhern Äther tönent,“ die „Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten“, der Darstellung griechischer die Gestaltung nordischer Menschen.⁴³ In der Rolle des „Rhapsodisten“⁴⁴ fordert Herder ein Drama, das die komplexe geschichtliche Welt in ihrer Totalität erfasst, das den raum- und zeitbedingten Eigenarten historischen Geschehens schöpferischen Ausdruck verleiht. Nicht bloß „[e]ine Geschichte [...] von Einem Anfange zu Einem Ende nach der strengen Regel [des] Aristoteles“ soll der Dichter zur Anschauung bringen, sondern den „*Menschengeist*, der [...] jede Person und Alter und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnet“.⁴⁵ Was entsteht, ist eine Form, die die „[d]isparatesten Szenen“, „hundert Auftritte einer Weltbegebenheit“ zu einem Ganzen verbindet, das seinen Zusammenhalt dem „Auge und Gesichtspunkt“ des Betrachters, der die Fülle des Angeschauten zu bündeln weiß, verdankt.⁴⁶ Zwar insistiert auch Herder auf der Notwendigkeit, den widersprüchlichen Reichtum der Phänomene zu bändi-

⁴¹ Herder 1993 [1773], S. 503.

⁴² Ebenda, S. 508.

⁴³ Ebenda, S. 509.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 510.

⁴⁶ Ebenda, S. 511.

gen, die Vielfalt in eine Einheit zu zwingen, zugleich jedoch betont er, Geschichte gewinne nur dann „*Haltung, Dauer, Existenz*“, wenn die sie bedingenden räumlichen, zeitlichen und situativen Momente in größtmöglicher Konkretion zur Darstellung gelangen.⁴⁷

Wie später Hegel verweist auch Herder auf Strukturanalogien zwischen dem Geschichtsverlauf und den Kompositionsgesetzen dramatischer Dichtung. In *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* erscheint auch ihm die Historie als irdisches Schauspiel, als „*unendliches Drama von Szenen!*“⁴⁸ Im selben Kontext bezeichnet Herder die Geschichte allerdings auch als „*Epopoe Gottes durch alle Jahrtausende, Weltteile und Menschengeschlechter, tausendgestaltige Fabel voll eines großen Sinns!*“⁴⁹ und bedient sich dabei desselben Terminus, den Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* für jene vollkommene Form epischer Dichtung verwenden wird, welche „[d]ie gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes, in ihrer sich objektivierenden Gestalt als wirkliches Begebnis“ darbietet.⁵⁰ Die Ambivalenz des Herderschen Dramenkonzepts ergibt sich aus dem Bemühen, die raum- und zeitgebundene Individualität des historischen Moments ebenso zu integrieren wie die Vorstellung einer den gesamten geschichtlichen Prozess umfassenden Totalität. Die Verschiebung hin zu einem epischeren Modell dramatischer Poesie ist dennoch offenkundig; die Komplexität der zunehmend unüberblickbaren historischen Wirklichkeit zwingt den Dichter, tradierte Gattungsnormen zu modifizieren, wenn er nicht Gefahr laufen will, den von Herder postulierten mimetischen Charakter von Kunst zu verfehlen.

Über die formale Beschaffenheit eines derart zeitgemäßen Dramas gibt der *Shakespeare*-Aufsatz nur sehr bedingt Auskunft. Dass es nicht angeht, das Bühnenwerk des emphatisch gefeierten englischen Dichters als Richtschnur für eine modernere Form des Schauspiels zu wählen, betont Herder selbst, wenn er am Ende seiner Abhandlung mit Blick auf den von ihm verehrten Shakespeare schreibt:

Trauriger und wichtiger wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralt! daß da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter, wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß [...], da sich alles so sehr verwischt und anders wohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden, und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die Jeder anstaunet und keiner begreift.⁵¹

⁴⁷ Ebenda, S. 512.

⁴⁸ Herder 1994 [1774], S. 83.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Hegel 1970b [1835], S. 330.

⁵¹ Herder 1993 [1773], S. 520.

Es sind Autoren wie Johann Wolfgang Goethe, Christian Dietrich Grabbe oder Georg Büchner – um nur die berühmtesten zu nennen –, die das von Herder entfaltete und von Exponenten des Sturm und Drang⁵² sowie der romantischen Theoriebildung – zu erinnern wäre in diesem Zusammenhang an August Wilhelm Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich Solger oder Ludwig Tieck⁵³ – favorisierte Modell eines episierenden Geschichtsdramas aufgegriffen und literarisch umgesetzt haben. Mit welchen Schwierigkeiten dies angesichts der Signifikanz, die dem aristotelischen Tragödienmuster zumindest innerhalb der ästhetischen Diskussion beigemessen wurde, verbunden sein konnte, illustrieren beispielhaft Grabbes Beitrag zur Shakespeare-Debatte, der 1827 gedruckte Aufsatz *Über die Shakespearo-Manie*, sowie dessen Drama *Napoleon oder die hundert Tage*.⁵⁴

IV. Im Spannungsfeld von Exemplarität und Totalität: Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*

Grabbes Kritik am englischen Dramatiker nimmt in erster Linie die formale Struktur der Königsdramen, der ‚Historien‘, ins Visier. Obwohl Grabbe Shakespeare „componirendes Talent“ konzediert, vermisst er eine „dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung“.⁵⁵ Was Schillers Dramen auszeichne, ein strenger Aufbau, dessen organisierendes Zentrum die Peripetie bildet, fehle in den meisten Bühnenstücken Shakespeares; sie hätten „kein[en] Mittelpunkt, keine Katastrophe, kein poetisches Endziel“ und seien deshalb nichts weiter als „poetisch verzierte Chroniken“. Wenn Grabbe in der Folge seinen deutschen Zeitgenossen rät, „bei dem Trauerspiele eher an die Griechen als an den Shakespeare zu denken“,⁵⁶ und die Bühnenschöpfungen der französischen Tragiker empfiehlt, weil sie jene Merkmale – „Ernst, Strenge, Ordnung, theatralische und dramatische Kraft, Besonnenheit, raschen Gang der Handlung“ – aufwiesen, die er vom Drama fordert, wird deutlich, in welchem Maße das von Hegel propagierte dramaturgische Schema die Argumentation leitet. Bemerkenswert

⁵² Vgl. Fritz Martini: Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang. In: Ders. 1979, S. 39–79.

⁵³ Vgl. dazu Stockinger 2000.

⁵⁴ *Über die Shakespearo-Manie* [1827] ist Grabbe 1966; *Napoleon oder die hundert Tage* [1831] ist Grabbe 1963. Eine ausführliche Interpretation des Aufsatzes *Über die Shakespearo-Manie* bietet Hasubek 1990. Vgl. Cowen 1998, S. 97–113. Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu *Napoleon oder die hundert Tage* sollen hier nur drei kürzlich publizierte Beiträge genannt werden: Kost 1998; Cowen 1998, S. 145–167; Struck 1997, S. 237–274. Zur Geschichtsreflexion in Grabbes Werk vgl. Busse 1986.

⁵⁵ Grabbe 1966 [1827], S. 41.

⁵⁶ Ebenda.

ist nun, dass Grabbe in der Theorie ein Konzept verflocht, welches er in seinen dramatischen Schöpfungen nur sehr partiell verwirklicht hat. Als Verfasser von *Napoleon oder die hundert Tage* gestaltet er vielmehr einen Text, der, wie im Folgenden skizziert werden soll, in Auseinandersetzung mit dem von ihm postulierten klassizistischen Dramenmodell einen Entwurf historischer Dramatik vorlegt, der den engen Rahmen des aristotelischen Tragödienschemas sprengt.

Was frühe Interpreten Grabbes noch als Verstoß gegen eine auf Geschlossenheit zielende Gattungsnorm moniert haben⁵⁷ und die neuere germanistische Forschung als Indikator für eine spezifische Modernität des Grabbeschen Bühnenschaffens hervorhebt⁵⁸ – die episierende Gestaltungstendenz seiner historischen Schauspiele – steht in deutlichem Kontrast zu einer Kollisionsstruktur, wie Grabbe sie in seinen nur wenige Jahre vor der Niederschrift des *Napoleon*-Dramas publizierten Überlegungen zu Shakespeare propagiert hatte. Der historische Stoff, „groß“ und „von selbst dramatisch“, wie Grabbe 1830 an den Verleger Georg Ferdinand Kettebeil schreibt,⁵⁹ wird dem Zuschauer nicht in szenischer Verdichtung, sondern als Panorama unterschiedlichster Schauplätze, Zeitpunkte und auf der Bühne agierender Charaktere vor Augen geführt. Die Szenen spielen in Paris, auf Elba, in Brüssel sowie auf mehreren Schlachtfeldern in der Gegend um Waterloo, deren Topographie der Autor geradezu akribisch benennt; der Handlungsverlauf erstreckt sich, wie dem Titel entnommen werden kann, über einen längeren Zeitraum. Das mehrere Seiten umfassende Personenverzeichnis schließlich enthält eine Fülle von Figuren, die, in der Art und Weise, wie sie sich zu Kollektiven formieren, auf die wechselnden Handlungsräume und die am Fortgang des Geschehens partizipierenden Gruppierungen verweisen. Angesichts des hier beschriebenen „Gewimmel[s]“ (GW II, 399) fällt es schwer, in den Handlungsträgern Verkörperungen großer geschichtlicher Ideen zu erkennen, ungeachtet der Tatsache, dass die Bühnenfiguren durchaus auch als Repräsentanten spezifischer Auffassungen in Erscheinung treten.⁶⁰ Politisch herausragende Charaktere wie der französische König, der preussische General Blücher oder der Führer der englischen Truppen, der

⁵⁷ Vgl. beispielsweise Arthur Ploch: Grabbes Stellung in der deutschen Literatur, Leipzig 1905, S. 181, oder Erich Klotz: Das Problem der geschichtlichen Wahrheit im historischen Drama Deutschlands von 1750–1850. Diss. Greifswald 1927, S. 110.

⁵⁸ Vgl. beispielsweise Lothar Ehrlich, der betont, Grabbe habe einen dem „monumentalen künstlerischen Gegenstand angemessenen epischen Dramentyp“ entwickelt, „der in der Geschichte der Gattung traditionsstiftende Bedeutung erlangte“ (Ehrlich 1983, S. 42f.).

⁵⁹ Löb 1991, S. 136.

⁶⁰ Schon Detlev Kopp hatte die zahlreich auftretenden Figuren als Verkörperungen diversifizierender Positionen gedeutet und in diesem Zusammenhang das *Napoleon* – Drama als „Panorama der französischen Gesellschaft des Jahres 1815, in dem kein sozialer Typus zu fehlen scheint,“ bezeichnet (Kopp 1982, S. 152).

Herzog von Wellington, denen eine paradigmatische Funktion zukommen könnte, gewinnen ebenfalls nur in begrenztem Maße Profil, nehmen in einem von Offizieren und Soldaten, von Pariser Bürgern und Hofleuten beherrschten Geschehen eine merkwürdig marginale Position ein. Episch wirkt nicht nur die durch die Aufsplitterung der Schauplätze, durch die chronologisch gegliederte zeitliche Sukzession sowie durch die Fülle der Charaktere angestrebte Totalität der Darstellung, einen epischen Gestus verrät der Text auch da, wo er historisches Geschehen nicht in unmittelbarer Anschaulichkeit inszeniert, sondern in Berichtform reproduziert. Napoleons Zug nach Paris und die dadurch ausgelösten Reaktionen europäischer Mächte finden keine szenische Umsetzung, sie konkretisieren sich in den in schneller Kadenz am französischen Hof eintreffenden Depeschen und Kuriermeldungen.⁶¹ Die räumliche und zeitliche Dynamik von Napoleons Unterfangen scheint mit den Mitteln des Dramas nicht bewältigbar, sie bedarf einer Reformulierung, um dem Zuschauer auf nachvollziehbare Weise vermittelt werden zu können. Ähnliches gilt für die Gestaltung der Kampfhandlungen im vierten und fünften Akt, ungeachtet der durchaus neuartigen Strategie, mit Hilfe derer der Autor die Mittelbarkeit geschichtlicher Ereignisse zu durchbrechen versucht, indem er die durch die Schlacht entfesselte Gewalt sich im Rahmen einer Darstellung manifestieren lässt, deren Realismus die bühnentechnischen Grenzen sprengt. So kühn Grabbes Bemühungen, militärisches Geschehen in unmittelbarer Anschaulichkeit auf die Bühne zu bringen, auch anmuten, so unverzichtbar sind die Meldungen der Adjutanten Napoleons, aufgrund derer die Kampfbewegungen sich zu einer Ereigniskette formieren, die weniger auf der Szene als vielmehr in der Vorstellung des Publikums Gestalt gewinnt.⁶² Wenn schließlich in der Exposition durch wiederholte Rückblenden die revolutionären Umwälzungen⁶³ und die napoleonischen Kriege⁶⁴ in Erinnerung gerufen werden, offenbart sich noch einmal die Unmöglichkeit der konsequenten Erzeugung einer szenischen Gegenwart, wie sie Hegel als konstitutiv für das Drama definiert.⁶⁵

Es wäre nun allerdings verfehlt, die vorgängig beschriebenen epischen Gestaltungselemente vorschnell als Indiz für eine endgültige Verwerfung jener dramaturgischen Prinzipien zu deuten, die Grabbe in seinen program-

⁶¹ Vgl. Grabbe 1963 [1831], S. 362–370. Napoleons unaufhaltsames Vordringen wird dem König vom Oberdirektor des Telegraphen (ebenda, S. 365) berichtet, die Reaktion der in Wien versammelten Repräsentanten europäischer Staaten wird aus den Meldungen eines Kuriers ersichtlich (ebenda, S. 367f.).

⁶² Vgl. ebenda, S. 417–424 und S. 448–454.

⁶³ Vgl. beispielsweise den Bericht der Putzhändlerin (ebenda, S. 332).

⁶⁴ Vgl. beispielsweise das Gespräch zwischen Chassecoeur und dem alten Offizier (ebenda, S. 327 und 329f.).

⁶⁵ Vgl. Hegel 1970b [1835], S. 474, wo Hegel die „unmittelbare[r] Gegenwärtigkeit“ dramatischer Darstellung betont.

matischen Äußerungen zur Bühnenkunst noch verteidigt hatte. Bei genauerer Betrachtung wird vielmehr deutlich, dass in *Napoleon oder die hundert Tage* das Modell eines Dramas, dessen Struktur sich aus der den Text organisierenden Kollision ergibt, und die Auffassung des Dramas als auf Totalität bedachtes Abbild historisch manifester Wirklichkeit und die damit korrelierten Geschichtskonzepte in ein spannungsreiches Neben- und Ineinander treten. Der historische Stoff wird in eine Form gegossen, die den durch Shakespeare in den ‚Historien‘ vorgeführten episierenden Gestus verbindet mit der Evokation einer klassizistischen Gattungsnorm. Aufschlussreich für die Relevanz der letzteren in *Napoleon oder die hundert Tage* scheint mir dabei weniger der fünftaktige Aufbau des Dramas, das im zentralen dritten Akt den Titelhelden im königlichen Palast in Paris und damit auf dem Höhepunkt seines Erfolgs zeigt und mit der endgültigen Niederlage der napoleonischen Truppen endet, als vielmehr die Rolle, die der korsische Militärführer und Machthaber für sich beansprucht. Bereits in seinem ersten Auftritt behauptet Napoleon mit irritierender Insistenz die singuläre Bedeutung, die seinem Handeln im Kontext der revolutionären Ereignisse, welche den Ausgangspunkt seines kometenhaften Aufstiegs gebildet hatten, zukomme. Den „alten Herrscher-geschlechter[n]“, die ihn befehlen, hält er entgegen:

Sie sehnen sich noch einst nach dieser kleinen Hand, wenn sie längst Asche ist, denn Ich, Ich bin es, der sie gerettet hat – Ließ ich den empörten Wogen der Revolution ihren Lauf, dämmt Ich sie nicht in ihre Ufer zurück, – schwang ich nicht Schwert und Szepter, [...] wahrhaftig, wie dort am Strande die Muscheln, wären all die morschen Throne, samt den Amphibien, die darin vegetieren, hinweggeschwemmt [...]. (GW II, 349)

Und später: „Ich bin Ich, das heißt Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren Selbst schuf, während jahrtausendlange erbrechtliche Zeugungen nicht vermochten, aus denen, die sich da scheuen, meine Briefe anzurühren, etwas Tüchtiges zu schaffen.“ (GW II, 390) Mit seinem unbedingten Vertrauen in die eigene „Größe“ (GW II, 349), in das eigene „Genie“ (GW II, 391), in die eigene „Tatkraft“ (GW II, 401), das er, wie sein Ausruf „General, mein Glück fällt – Ich falle nicht“ (GW II, 458) belegt, auch im Augenblick der Niederlage bewahrt, mit seiner Überzeugung, durch zielstrebiges Agieren in den Lauf der Geschichte eingreifen zu können, inszeniert Napoleon sich als Individuum von welthistorischer Signifikanz. Indem er die Geschichtsmächtigkeit des Subjekts postuliert, eines Subjekts, dem es gelingt, die ausufernde Dynamik geschichtlichen Geschehens zu bändigen, den Ereignisfluss der Geschichte wieder in geordnete Bahnen zu lenken, verweist er auf ein Verständnis von Geschichte, das in exzeptionellen Individuen sowohl die Triebkräfte historischen Geschehens als auch die Garanten einer linear gedachten historischen Entwicklung ortet. Die Finalität geschichtlicher Ereignisse deutet sich nicht nur in den Worten eines ehemaligen Offiziers der

napoleonischen Armee an, der die Revolution als „Bergstrom“ bezeichnet (GW II, 331), sie ergibt sich auch aus Napoleons Diktum vom „Strom der Geschichte“ (GW II, 392).

Die Entfesselung geschichtlicher Bewegung, welche das vom korsischen General verwendete Bild der „empörten Wogen der Revolution“ (GW II, 349) impliziert, öffnet nun allerdings den Blick für eine andere Wahrnehmung von Geschichte, eine Wahrnehmung, welche die temporal und kausal begründete Ordnung geschichtlichen Zusammenhangs und die Rolle des Subjekts im historischen Ablauf fundamental in Frage stellt. Metaphern wie „Woge des Geschicks,“ eine Woge, die den einen trage und den andern ersäufe (GW II, 328), der mehrmalige Hinweis auf das Meer, das den Worten des französischen Königs gemäß jenes Element darstellt, „welches er [Napoleon] nie besiegen konnte, und das ihm, ein Spiegel groß wie Er selbst, höhnisch sein Antlitz zurückwirft“ (GW II, 342), verweisen sinnbildlich auf eine Geschichte, die sich dem Zugriff des Einzelnen verweigert. Mit der Metapher ‚Meer‘ verbindet sich darüber hinaus ein durch Rekurrenz gekennzeichnetes Bewegungsmuster, das die Einmaligkeit des „großen Augenblicks“ (GW II, 354), in dem Napoleon als Handelnder in Erscheinung tritt, relativiert. Wenn der französische König klagt, „Wieder! wieder! [...] das Wort ist nur zu sehr in Mode!“ (GW II, 346), wenn der ehemalige kaiserliche Gardist Vitry erklärt „Das Neue ist heutzutage was Altes“ (GW II, 358) oder der Revolutionär Jouve die Überzeugung äußert „Auf das Ende [...] folgt stets wieder ein Anfang“ (GW II, 398), benennen sie jene mit den Flutbewegungen des Meeres korrespondierende „Wiederholungsstruktur“,⁶⁶ die nicht nur Grabbes Drama, sondern auch die Auffassung von Geschichte, gegen die der „Wiedergänger“⁶⁷ Napoleon ankämpft und die er zugleich verkörpert, charakterisiert.

Was die hier beschriebene metaphorische Rede⁶⁸ von ‚Strom‘ bzw. ‚Meer‘ ins Bild setzt, ist eine Gegenüberstellung konkurrierender Konzepte von Geschichte, die sich bereits im Titel des Dramas ankündigt. Steht dessen erster Teil, ‚Napoleon‘, für ein Modell, als dessen Leitbegriffe Finalität und welthistorische Individualität fungieren, ein Modell, in der die in einem konflikthafte Moment sich ereignende singuläre Tat einer herausragenden Persönlichkeit die historische Dynamik bestimmt, so impliziert dessen zweiter Teil, ‚die hundert Tage‘, eine durch Wiederholungen gekennzeichnete zeitliche Sukzession, die den Zuschauer mit einer Fülle von Ereignissen und Figuren konfrontiert, die einer Vielzahl divergenter Perspektiven Raum lässt und das dargestellte geschichtliche Geschehen in seiner Kontingenz erfahrbar macht.

⁶⁶ Struck 1997, S. 252.

⁶⁷ H. Müller 1987, S. 106.

⁶⁸ Ausführlicher – und äußerst scharfsinnig – haben Klaus Lindemann und Raimar Zons (Lindemann/Zons 1986) zentrale Metaphernkomplexe in *Napoleon oder die hundert Tage* analysiert. Vgl. auch Langemeyer 1996.

Wenn nun *Napoleon oder die hundert Tage* im Zuge des Fortschreitens der Handlung immer formloser wird, wenn die von Wolfgang Hegele postulierte „konzentrierende Knotenpunkttechnik“⁶⁹ als strukturierendes Prinzip des Grabbeschen Dramas in den beiden letzten Akten kaum mehr auszumachen ist, stellt sich die Frage, welche Funktion die Auflösung der dramatischen Baugesetze im Hinblick auf die geschichtliche Reflexion gewinnt.⁷⁰ Das Anschwellen des Textes, das die Darstellung der Doppelschlacht bei Ligny und Waterloo erzeugt, korreliert auf signifikante Weise mit der gehäuften Verwendung der Metapher des Meeres, das nicht nur in den Worten eines englischen Obristen – „So flut ich mit unter die tobenden Wasser, denn einsam ruhig kann ich in diesem sturmempörten Ozean mich doch nicht halten“ (GW II, 443) – mit dem Kampfgeschehen ineins gesetzt wird. Auch Napoleons Reaktion auf die Meldung eines Adjutanten, der den verlustreichen Kampf („das Blut fließt in Strömen“) rapportiert, schafft eine Analogie zwischen Schlachtgetümmel und Meer und zeugt zugleich noch einmal von Napoleons Anspruch, Geschichte zu bändigen: „Und wogt es wie Meeresflut, wenn wir nur siegen!“ (GW II, 450) Die Niederlage des korsischen Militärführers bedeutet zugleich die Liquidation der Geschichtsauffassung, die er im Drama inkarniert. Er, der als weltgeschichtliches Subjekt angetreten ist, die ‚Wogen‘ historischer Erfahrung einzudämmen, ist am Ende Objekt, Getriebener und schließlich – auf St. Helena – Gefangener jenes ozeanischen Elements, aus dem er, wie ein „ungeheurer Meerstern“ (GW II, 335) entstiegen war. Die Gesichtsmächtigkeit des Individuums, die Napoleon behauptet, erscheint angesichts einer ihre Autonomie immer deutlicher manifestierenden historischen Dynamik als ‚großer Traum‘,⁷¹ ein Traum, dessen Faszination in Grabbes Drama ebenso offen zu Tage tritt wie dessen illusorischer Charakter. Die formale Entgrenzung, die mit dem Triumph eines ‚ozeanisch‘ gedeuteten Geschichtsverlaufs einher geht, die ‚episierende‘ Darstellungsweise, welche die tradierten Regeln dramatischer Konfiguration in zunehmendem Maße obsolet erscheinen lässt, erweist sich so als Versuch, die bedrän-

⁶⁹ Hegele 1970, S. 219.

⁷⁰ Bereits Wolfgang Hegele hat darauf hingewiesen, dass Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* gekennzeichnet ist durch ein „Auf- und Ineinander von zwei Gliederungsschemata.“ Das „alte fünfkätige Gliederungsschema“ werde überlagert durch ein „neues, einfaches, das in einer episch zu nennenden Folge drei große Teile aneinander reiht.“ (Hegele 1970, S. 219f.). Vgl. auch Löb 1996, S. 68f.

⁷¹ Vgl. Napoleons Fazit nach verlorener Schlacht: „Wir haben seit Elba etwa hundert Tage groß geträumt.“ (Grabbe 1963 [1831], S. 457) – Als Rückzugsraum historischer Sinnhaftigkeit fungiert der Traum auch noch bzw. wieder im späten 20. Jahrhundert; vgl. den Beitrag von STEFANIE STOCKHORST über Heiner Müllers Geschichtsdramen (Abschnitt IV).

gende Erfahrung historischer Wirklichkeit, die „Totalität eines zerspaltenen Weltzustandes“⁶⁷² auf adäquate Weise abzubilden.

V. Verschiedene Geschichte(n): Klassizistisches Drama und historische Erzählprosa

Es ist diese komplexe Verknüpfung unterschiedlicher dramaturgischer Gestaltungsmodi, die Hettner zum Anlass nimmt, für eine Reform der „verwilderten Bühne“⁶⁷³ zu plädieren. Was eine moderne historische Dramatik auszeichne, sei nicht das „haltlos[e] [H]erumirren[d] zwischen der Nachahmung des Schiller'schen, Calderon'schen und Shakespeare'schen Stiles,“ das er Grabbe unterstellt,⁶⁷⁴ sondern die Übereinstimmung mit „allen Gesetzen und Bedingungen“ der „rein psychologische[n] Charaktertragödie“.⁶⁷⁵ Hettner distanziert sich entschieden von der „Willkür“,⁶⁷⁶ die für historische Stoffe besondere Kompositionsprinzipien fordert: „Jene epische Breite und Stoffartigkeit, die wir an [...] Historien wahrnehmen, ist [...] nicht bedingt durch das Wesen des historischen Dramas an sich, sie ist auch nicht eine ausschließliche Eigenthümlichkeit, und am allerwenigsten ein Gesetz desselben. Sie ist einzig und allein die Folge der noch unausgebildeten dramatischen Kunst.“⁶⁷⁷ Als verbindliches Formprinzip auch des geschichtlichen Dramas gilt ihm die von Hegel dargelegte Kollisionsstruktur, denn die Aufgabe des Dichters bestehe darin, den poetischen Gehalt der Geschichte herauszustellen, „den Kern aus der Schale“ zu schälen, „das Gold von den Schlacken“ zu läutern.⁶⁷⁸ Nur wenn es ihm gelinge, die vergangenem Geschehen inhärenten Ideen in ihrer Exemplarität für die Gegenwart fruchtbar werden zu lassen und zugleich den „Lokalton des geschichtlichen Helden“⁶⁷⁹ nicht zu verfehlen, schaffe der Dramatiker jenes vollendete Kunstwerk, das Hettner innerhalb der zeitgenössischen Bühnendichtung noch vermisst.

Hettners Abhandlung über *Das moderne Drama* ist repräsentativ für eine Tendenz, die den ästhetischen Diskurs seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maße beherrscht und die theatralische Produktion auf Jahr-

⁶⁷² Fritz Martini: Chr[ist]ian] D[ietrich] Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage*. In: Martini 1979, S. 349–371, hier S. 370.

⁶⁷³ Hettner 1852, S. 8.

⁶⁷⁴ Ebenda.

⁶⁷⁵ Ebenda, S. 39.

⁶⁷⁶ Ebenda, S. 33.

⁶⁷⁷ Ebenda, S. 26.

⁶⁷⁸ Ebenda, S. 54.

⁶⁷⁹ Ebenda, S. 59f.

zehnte hinaus bestimmt hat.⁸⁰ Dass Gustav Freytag in seiner *Technik des Dramas* in auffallend enger Anlehnung an Hettner die Vorzüge einer „einheitlich organisirte[n] Handlung“⁸¹ rühmt, das ‚katastrophische‘ Schema sowie die Charakterzeichnung der Schillerschen Dramen zum Vorbild erhebt⁸² und, ungeachtet seiner durchaus scharfsinnigen Betrachtungen zum Wesen geschichtlicher Erfahrung und dem Problem ihrer Darstellung, die Suprematie der Poesie bekräftigt,⁸³ zeugt von der Dominanz des idealistisch fundierten Dramenmodells, das Autoren wie Paul Heyse, Adolf Wilbrandt oder Ernst von Wildenbruch in ihren Bühnenwerken mit bemerkenswerter Konsequenz perpetuiert haben. Es dürfte allerdings nicht Zufall sein, dass von den zahllosen zwischen etwa 1850 und 1890 entstandenen klassizistischen Geschichtsdramen kaum eines in Erinnerung geblieben ist. Wenn Freytag Shakespeares ‚Historien‘ damit rechtfertigt, dass sie in einem Zeitalter, in dem eine moderne Form der Historiographie fehlte, zugleich die Rolle des die Vergangenheit erschließenden Geschichtsschreibers hätten übernehmen müssen,⁸⁴ verweist er auf die Erzählung als adäquaten Konfigurationsmodus einer auf Totalität und Authentizität bedachten Darstellung von Geschichte. Indem Freytag – und mit ihm die Mehrzahl der zeitgenössischen Geschichtsdramatiker – ein Wahrnehmungsmuster historischen Geschehens von nur begrenzter ‚Tragödientauglichkeit‘ zur Disposition stellen, verschließen sie sich einem Geschichtskonzept, dessen Modernität die Entwicklung des historischen Dramas im 20. Jahrhundert eindrücklich vor Augen geführt hat.

Die Rückkehr zu einer klassizistischen Dramenform und damit zu einer durch Universalität, Finalität, Exemplarität gekennzeichneten Geschichtsauffassung, die einher geht mit der Ablehnung eines sich epischeren Darstellungsmodi bedienenden historischen Dramas und der Absage an eine Sicht der Geschichte, welche den Glauben an ein Telos geschichtlicher Erfahrung ebenso in Frage stellt, wie die Vorstellung der Geschichtsmächtigkeit des Subjekts, exiliert jenes Modell von Historie aus dem Drama, das Grabbe in *Napoleon oder die hundert Tage* noch zu integrieren versucht hatte. Das Konzept der Geschichte als autonomer Bewegung, die sich in je spezifischen zeitlichen und räumlichen Konstellationen immer neu manifestiert, als einer Viel-

⁸⁰ Zur klassizistischen Erneuerungsbewegung der Gründerzeit vgl. Max Bucher u. a. (Hrsg.): *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880*. Bd. 1: Einführung [...]. Stuttgart 1976, S. 140–144.

⁸¹ Freytag 1863, S. 36. Die „festgeschlossene Einheit“, gilt Freytag auch an anderer Stelle als die primäre Eigenschaft des Dramas (ebenda, S. 24).

⁸² Vgl. ebenda, S. 35.

⁸³ Vgl. ebenda: „Denn wie der Glaube da beginnt, wo das Wissen endet, so fängt die Poesie da an, wo die Geschichte aufhört. Was die Geschichte zu melden weiß, darf dem Dichter nichts sein als der Rahmen, in welchen er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur hineinmalt [...].“

⁸⁴ Freytag 1863, S. 36.

falt heterogener Erscheinungen, deren Sinnhaftigkeit dem Betrachter nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist, als eines Kosmos, dessen Triebkräfte sich nicht mehr in einem historischen Individuum von überzeitlicher Signifikanz fokussieren lassen, verlagert sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in den historischen Roman, in eine Gattung also, die in besonderer Weise geeignet erscheint, die von der historistischen Geschichtstheorie geforderte komplexe Reflexion geschichtlicher Erfahrung poetisch zu gestalten. Die ebenso spannende wie spannungsreiche Auseinandersetzung um den Stellenwert geschichtlicher Erfahrung und die Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung, die in der Frühphase des Historismus vor allem die Geschichtsdramen eines Grabbe, eines Georg Bücher oder Franz Grillparzer auszeichnet, findet ihre Fortsetzung nach der Jahrhundertmitte in der historischen Erzählprosa eines Wilhelm Raabe, eines Conrad Ferdinand Meyer, eines Theodor Fontane. Durch ihren Rückzug auf das von Hegel exponierte dramaturgische Schema und das diesem inhärente Geschichtsverständnis, welches im Zuge einer immer differenzierteren geschichtsphilosophischen Diskussion an Leuchtkraft verlieren musste, hat die historische Dramatik des späten 19. Jahrhunderts, wie ein Blick in einschlägige Literaturgeschichten zeigt, nicht nur auf die literarische Teilhabe an einem avancierten Geschichtsdiskurs verzichtet, sondern auch auf jene poetische Qualität, die deren Theoretiker retten zu müssen glaubten; an einem zunehmend anachronistischen Konzept historischer Dynamik festhaltend, hat sie sich ebendieser Dynamik entzogen – und damit dem Kanon des kulturellen Gedächtnisses.

VI. Auswahlbibliographie

1. Quellen

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.

Grabbe, Christian Dietrich: Über die Shakespearo-Manie [1827]. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Bd. 4. Emsdetten 1966, S. 27–55.

Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage [1831]. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergmann. Bd. 2. Emsdetten 1963, S. 315–459.

Hebbel, Friedrich: Mein Wort über das Drama [1843]. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller u. Karl Pörnbacher. Bd. 3. München 1965, S. 545–576.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer. Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt a. M. 1970a [EA 1837].

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: Werke. Hrsg. von Eva Moldenhauer. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a. M. 1970b [EA 1835].

- Herder, Johann Gottfried: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit [1774]. In: Ders.: Werke. Bd. 4: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787. Hrsg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker. 105), S. 9–107.
- Herder, Johann Gottfried: Shakespear [1773]. In: Ders.: Werke. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker. 95), S. 498–521.
- Hettner, Hermann: Das moderne Drama. Aesthetische Untersuchungen. Braunschweig 1852.
- Prutz, Robert Eduard: Ueber das deutsche Theater [Einleitung]. In: Ders.: Moritz von Sachsen. Trauerspiel in fünf Akten. Zürich, Winterthur 1845, S. VII–XXXVI.
- Vischer, Friedrich Theodor: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 6: Kunstlehre: Dichtkunst. Hrsg. von Robert Vischer. 2. Aufl. München 1923 [Reprint Hildesheim, New York 1975] [EA: 1857].

2. Forschungsliteratur

- Busse, Dietrich: „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!“ Geschichte als Prozeß in Werk Christian Dietrich Grabbes. In: Winfried Freund u. Karl-Alexander Hellfaier (Hrsg.): „Aus Nichts schafft Gott, wir schaffen aus Ruinen!“ Grabbe-Jahrbuch 1986. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. Ermsdetten 1986, S. 11–20.
- Cowen, Roy C.: Christian Dietrich Grabbe – Dramatiker ungelöster Widersprüche. Bielefeld 1998.
- Düsing, Wolfgang: Einleitung. Zur Gattung Geschichtsdrama. In: Ders. (Hrsg.): Aspekte des Geschichtsdramas. Von Aischylos bis Volker Braun. Tübingen, Basel 1998 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. 19), S. 1–10.
- Ehrlich, Lothar: Christian Dietrich Grabbe. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 1983.
- Galle, Roland: Hegels Dramentheorie und ihre Wirkung. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980, S. 259–272.
- Hasubek, Peter: Grabbes ‚kritische‘ Liebe zu Shakespeare. In: Detlev Kopp u. Michael Vogt unter Mitwirkung von Werner Broer (Hrsg.): Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Tübingen 1990, S. 45–74.
- Hegele, Wolfgang: Grabbes Dramenform. München 1970 (Zur Erkenntnis der Dichtung. 7).
- Hinck, Walter: Einleitung: Zur Poetik des Geschichtsdramas. In: Walter Hinck (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Frankfurt a. M. 1981 (st. 2006), S. 7–21.
- Iggers, Georg G.: Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart. Vom Autor durchges. und erw. Ausg. Übers. von Christian M. Barth. Wien, Köln, Weimar 1997 [amerik. EA 1968] (Böhlau-Studienbücher).
- Jaeger, Friedrich, u. Jörn Rüsen: Geschichte des Historismus. Eine Einführung. München 1992.
- Kafitz, Dieter: Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1989.

- Kopp, Detlev: Geschichte und Gesellschaft in den Dramen Christian Dietrich Grabbes. Frankfurt a. M., Bern 1982 (Europäische Hochschulschriften. I, 571).
- Koselleck, Reinhart: Geschichte, Historie V–VII. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck. Bd. 2. Stuttgart 1975, S. 647–717.
- Kost, Jürgen: „s ist ja doch alles Komödie“ – Zum Problematischerwerden der Tragödiendramaturgie in Grabbes *Napoleon*. In: Düsing 1998, S. 95–110.
- Langemeyer, Peter: Geschichte als Natur. Die Mythisierung historischer Zeit und ihre Relativierung in Grabbes Drama *Napoleon oder die hundert Tage*. In: Horst Turk u. Jean-Marie Valentin in Verbindung mit Peter Langemeyer (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Bern u. a. 1996 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. A/40), S. 181–200.
- Lindemann, Klaus und Raimar Zons: La marmotte – Über Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*. In: Winfried Freund (Hrsg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München 1986, S. 59–81.
- Lindenberger, Herbert: Historical Drama. The Relation of Literature and Reality. Chicago, London 1975.
- Löb, Ladislaus: Christian Dietrich Grabbe. Stuttgart, Weimar 1996 (SM. 294).
- Löb, Ladislaus (Hrsg.): Grabbe über seine Werke. Christian Dietrich Grabbes Selbstzeugnisse zu seinen Dramen, Aufsätzen und Plänen. Frankfurt a. M. u. a. 1991.
- Lukács, Georg: Der historische Roman. Berlin-Ost 1955.
- Martini, Fritz: Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte. Spätbarock – Sturm und Drang – Klassik – Frührealismus. Stuttgart 1979.
- Müller, Gerd: Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Bern u. a. 1997.
- Müller, Harro: Subjekt und Geschichte. Reflexionen zu Grabbes *Napoleon – Drama*. In: Werner Broer u. Detlev Kopp unter Mitwirkung von Michael Vogt (Hrsg.): Christian Dietrich Grabbe (1801–1836). Ein Symposium. Tübingen 1987, S. 96–111.
- Neubuhr, Elfriede (Hrsg.): Geschichtsdrama. Darmstadt 1980 (Wege der Forschung. 485).
- Rüsen, Jörn: Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur. Frankfurt a. M. 1993 (stw. 1082).
- Schanze, Helmut: Die Anschauung vom hohen Rang des Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine tatsächliche ‚Schwäche‘. In: Helmut Koopmann u. Adolf J. Schmoll (Hrsg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 12, 1), S. 85–96.
- Sengle, Friedrich: Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos. 2. Aufl. Stuttgart 1969 [EA 1952].
- Stockinger, Claudia: Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas. Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur. 158).

- Struck, Wolfgang: Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration. Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur. 143).
- White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Übers. von Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M. 1991 [amerik. 1973].
- Zeller, Rosmarie: Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810. Bern, Stuttgart 1988.