

Georg Büchner: *Danton's Tod*

Forschungsstand und Interpretationsimpulse

Christoph Deupmann (KIT – Karlsruher Institut für Technologie)

Lässt man sich die Ergebnisse der *online*-Kataloge der Baden-Württembergischen Universitäts- und Landesbibliotheken anzeigen, nachdem man in die Suchmasken Stichworte wie „Büchner“ oder „Danton's Tod“ eingegeben hat, so sieht man sich vor allem mit vielfältigen Angeboten für den Schul- und Studiengebrauch konfrontiert: „Erläuterungen und Dokumente“, Interpretationshilfen, Lektüreschlüssel u. a. m. Büchners Danton-Drama ist ganz offenbar ein kanonischer Text an Schulen und Universitäten wie auch der *Woyzeck*. Ich will nur daran erinnern, wie wenig selbstverständlich das ist. Der erste Herausgeber des Dramas in der Zeitschrift *Phönix*, Karl Gutzkow, hatte sich genötigt gesehen, „die wuchernde Demokratie der Dichtung mit der Scheere der Vorzensur“ zu beschneiden. Auch wenn er dabei eher unsystematisch vorging und keineswegs alle ‚anstößigen‘ Stellen eliminierte oder entschärfte: Heraus kam doch so etwas wie ein Danton *ad usum delphini*, eine ‚gesäuberte‘ Ausgabe des Dramas, mit der die hessischen Zensoren der Vormärz-Zeit allenfalls leben können sollten. Der Dramentext hingegen, der baden-württembergischen Abiturienten im Fach Deutsch vorliegen wird, ist von allen diesen vorzensurischen Eingriffen und Entschärfungen wiederum bereinigt und in all seinen Blasphemien, Vulgarismen und sexuellen Obszönitäten, also mit der ganzen „Musterkarte von Anstößigkeiten“ (Wolfgang Menzel) auf der Grundlage von Büchners Verlagsmanuskript sorgfältig wiederhergestellt worden. Vom ‚skandalösen‘ Dramendebüt des 23jährigen, polizeilich gesuchten, landesflüchtigen, nicht nur politischen, sondern auch literarischen Revolutionärs zur schulischen Pflichtlektüre und zum amtlichem Abiturprüfungsstoff verläuft die umwegige Karriere eines ‚Klassikers‘ der deutschsprachigen Literatur, der auf Klassizität zunächst so gar keinen Anspruch erhob.

Ich möchte im Folgenden im Blick auf die neuere Forschung (seit etwa 1990) einige Aspekte der Deutung des Dramas vorstellen, die mir nicht zuletzt für die Diskussion im Schulunterricht besonders interessant und ergiebig zu sein scheinen. Ich untergliedere meine Darstellung in fünf Punkte [FOLIE 2]: I. ‚Interpretationsgeschichte‘, II ‚Geschichte als Literatur‘, III, ‚nichidentische

Subjekte', IV. ‚Sprache und Gewalt' und zuletzt V. ‚„Das entschlossene Zögern mit Antworten“: Zur Frage des Standpunkts' (wie ich mit einem Zitat von Volker Braun formulieren möchte¹).

I. Interpretationsgeschichte

Zur Geschichte der Umwertungen von Büchners Drama, von der ich eingangs sprach, gehört auch, dass die Stationen der Interpretationsgeschichte von *Danton's Tod* „einer kleinen Geschichte des Politischen im Deutschland des 20. Jahrhunderts gleich[kommen]“, wie Rüdiger Campe im *Büchner-Handbuch*, der 2009 erschienenen Überblicksdarstellung über „Leben, Werk, Wirkung“ Georg Büchners, schrieb [FOLIE 3]. Dabei stand die Frage der politischen ‚Entscheidung' des Dramas oder seiner Autors zwischen den Antagonisten Danton und Robespierre im Mittelpunkt durchaus ideologisch geprägter Deutungsdifferenzen: Während etwa Karl Viëtor 1934 vor allem Dantons Resignation und „Überdruß“ am Handeln, also die Überwindung des revolutionären Willens wichtig erschien, sah Georg Lukács damit bereits eine faschistische Deutung des Dramas heraufziehen, gegen die er Robespierres revolutionäres Engagement stark zu machen und als ‚wirkliche' Absicht Büchners festzuschreiben versuchte (*Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner*); Lukács zog sogar eine positive Verbindung zwischen Robespierre und Stalin. – Die Büchner-Philologie nach 1945 las *Danton's Tod* dagegen als radikale Ideologie-Kritik (so Wolfgang Martens in seinem Aufsatz *Ideologie und Verzweiflung*, 1960), und auch im unmittelbaren Vorfeld des politischen Umbruchjahres 1989 sah Klaus Gille in den beiden vermeintlich geschichtsmächtigen Akteuren Danton und Robespierre eher die Agenten eines verselbständigten, unabsehbaren geschichtlichen Prozesses. Die politische Parteienbildung um Büchners – revolutionären oder resignativen – Standpunkt reicht freilich noch bis in die Diskussionen der jüngsten Vergangenheit hinein: Auf der Jahresversammlung der *Georg Büchner Gesellschaft* am 30. Juni 2001 erklärte der Büchner-Forscher Herbert Wender, er werde die von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer herausgegebenen *Danton*-Bände der Marburger Büchner-Ausgabe (so wörtlich) „bis aufs letzte bekämpfen“. Der Hintergrund dieses Streites, in dem es oberflächlich gesehen um editionsphilologische Detailfragen geht, war nach Einschätzung des angegriffenen Mayer „ein politischer“: Für Wender und seinen Mitstreiter Jan-Christoph Hauschild hat Büchner „[d]urch das ganze Stück [...] deutlich“ gemacht, „daß die Liquidierung der Dantonisten zu Recht erfolgte“;² Büchner als glühendem Verehrer Robespierres sei es im Drama um eine „Abrechnung [...] mit den bürgerlichen Revolutionsgewinnlern“ um Danton

¹ Volker Braun: Die Verhältnisse zerbrechen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2000. Mit der Laudatio von Gustav Seibt. Frankfurt/M. 2000, S. 19.

² Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarbeitete Auflage Berlin 1997, S. 556.

gegangen.³ Die Herausgeber der Marburger Büchner-Ausgabe aber wollten diese Auffassung – nach ihrer Ansicht eine „auch in der kontroversen Rezeptionsgeschichte seit 165 Jahren nahezu beispiellose Deutung des Dramas“⁴ – nicht unterstützen. Die Diskussion gelangte bis in die Besprechung der Marburger Ausgabe im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, wo Dedner den Herausgebern den Vorwurf der „Geschichtsklitterung“ und „Frontbegradigung“ im Federkrieg der Philologen machte.⁵ Nur wenige kanonische Damentexte können für sich reklamieren, auch nach mehr als 150 Jahren für soviel Konfliktstoff zu sorgen.

II. Geschichte als Literatur

Das Geschichtsdrama tritt anfangs des 19. Jahrhunderts als neue dramatische Leitgattung auf den Plan, wenngleich die Markgegebenheiten sich bereits in Richtung der Epik (Romane und Novellen) zu verschieben begannen. Auch Büchner musste durch den Hinweis des Redakteurs Gutzkow erfahren, dass „theatralische Sachen für Verleger keine lockende [!] Artikel“ mehr seien, um ihn zu „bescheidenen Honorarforderungen“ bewegen.⁶ Im Laufe des Jahrhunderts löste die erzählende Prosa das Drama als Leitgattung ab; eine Entwicklung, der Büchners Prosa-Drama mit der Abkehr vom Blankvers des klassischen Dramas bereits Rechnung trägt. Mit dieser formalen Hinwendung zur Prosa, die an die sozialen Dramen von Jakob Michael Reinhold Lenz (*Der Hofmeister*, 1774; *Die Soldaten*, 1776) anknüpft, ist aber auch eine Neubestimmung des Verhältnisses von Literatur und Dichtung verknüpft. Denn für Büchner bestand die „höchste Aufgabe“ des dramatischen Dichters darin, „der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen“.⁷ Dieser Ehrgeiz, eine Art dramatischer Historismus, klingt wie das Echo der berühmten Formulierung Leopold von Ranke aus dem Jahr 1824, der Geschichtsschreiber habe „zu zeigen, wie es eigentlich gewesen“.⁸ Büchners Ästhetik steht im Zeichen eines Antiidealismus, der sich scharf vom Geschichtsdrama Schillers (etwa im *Wallenstein*) abgrenzt. [FOLIE 4] „Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, dass ich es nicht

³ Herbert Wender: Georg Büchner: Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt 2.8.-27.9.1987. Frankfurt/M. 1987, S. 223.

⁴ Thomas Michael Mayer: Replik (Juli 2001). URL: <http://www.georg-buechner-online.de/seiten04.htm>.

⁵ Johannes Saltzwedel: Der Herausgeber als Titan, in: *Der Spiegel* Nr. 51 vom 18. 12. 2000, S. 193.

⁶ Karl Gutzkow an Georg Büchner am 25.2.1835, in: Georg Büchner: Werke und Briefe. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. Nachwort von Werner R. Lehmann. München 1980, S. 298.

⁷ Georg Büchner an seine Familie am 28.7.1835, in: ders.: Werke und Briefe (Anmerkung 6), S. 271-273, hier S. 272.

⁸ Leopold von Ranke: Vorrede der 1. Ausgabe der Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514, Oktober 1824, in: Leopold von Ranke's Sämtliche Werke. 33. Bd. Leipzig 1874, S. VII.

besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gemacht hat, wie sie sein soll.“⁹ Es ist, genau besehen, ein Theodizee-Argument, das hier den ‚Idealismus‘ als Hybris verketzern und den eigenen wirklichkeitstreuen ‚Realismus‘ ins Recht setzen soll. *Dantons Tod* trägt die Diskussion um die eigene Ästhetik aber auch in sich selbst aus – in den Kunstdiskursen, die es den Figuren in den Mund legt. So polemisiert Camille Desmoulins im 3. Akt gegen eine Sublimierung der Wirklichkeit in der Kunst, die für das soziale Leben selbst unempfindlich mache: „wenn sie nicht alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür.“ (II, 3) Das deckt sich mit Büchners brieflicher Polemik gegen die „sogenannten Idealdichter“ [FOLIE 5], die

fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller.¹⁰

Dass die ‚realistische‘ Darstellung im Drama dann gerade Figuren darstellen wird, die – mit Dantons Worten – selber „Puppen sind“, „von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen“ (II, 5), ist nicht nur eine zufällige Übereinstimmung zwischen der abgelehnten idealistischen Ästhetik und der realistisch darzustellenden Wirklichkeit; die Einsicht in den Mechanismus einer Wirklichkeit, die ideale handlungsmächtige Subjekte gar nicht mehr zulässt, macht vielmehr den Kern von Büchners skeptischem Realismus aus. – Die Auseinandersetzung um den ‚Idealismus‘ einer geschichtsmächtigen Subjektivität, welche in der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit längst liquidiert worden sei, wird noch hundertdreißig Jahre später in der Diskussion zwischen Theodor W. Adorno und Rolf Hochhuth um dessen Geschichtsdrama *Der Stellvertreter* (UA 1963) wiederkehren.

Mit der illusionslosen, die idealistische Darstellungskonvention zerstörenden Annäherung der Literatur an die empirische Geschichte ist allerdings nur die Hälfte gesagt. Denn kraft der Unmittelbarkeit der dramatischen Darstellung, also der formalen Haupteigenschaft der Gattung, wird der Dichter qua ‚zweiter Geschichtsschreiber‘ (*alter historicus*) auch zu einer Art ‚zweitem Schöpfer‘ (*alter deus*) [FOLIE 6]: Auch wenn „der dramatische Dichter [...] in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber“ ist, steht er für Büchner doch „über Letzerem dadurch, dass er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken

⁹ Georg Büchner an seine Familie am 28.7.1835, in: ders.: Werke und Briefe (Anmerkung 6), S. 272.

¹⁰ Ebd., S. 272f.

Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt.“¹¹ Damit erneuert sich die Behauptung der *Überlegenheit* der Poesie über die Historiografie, wie sie Aristoteles im 9. Buch seiner *Poetik* formuliert.¹² Aber sie erneuert sich – anders, als die Forschung bis heute oft meint – in einem nicht-aristotelischen Sinn: ‚Überlegen‘ erscheint die Dichtung ja nicht dadurch, dass sie kraft eines historischen Möglichkeitssinns ‚philosophischer‘, sondern dadurch, dass sie ‚sinnlicher‘ verfährt, also im Sinne der ästhetisch-rhetorischen Prosopopöie dem Vergangenen und den Toten der Revolution Gestalt und Stimme wiedergibt.¹³ [FOLIE 7] Büchner zog daraus den Schluss, „daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch und zynisch. Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß.“¹⁴ Die mimetische, ‚realistische‘ Annäherung an die Geschichte, wie sie „eigentlich gewesen“,¹⁵ legitimiert den Bruch mit den Normen des klassischen Geschichtsdramas, das als ‚moralische Anstalt‘ suspendiert wird: Weil das historische Drama „weder *sittlicher*, noch *unsittlicher* sein [dürfe], als die *Geschichte selbst*“, spricht die Nähe zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung den Dichter vom Vorwurf der ‚Unsittlichkeit‘ frei.¹⁶ Auch das ist durchaus unaristotelisch gedacht: Sollte die Tragödie Aristoteles’ *Poetik* zufolge doch gerade ‚bessere‘ (und die Komödie ‚schlechtere‘) Menschen nachahmen, „als sie in der Wirklichkeit vorkommen“.¹⁷

Im Anschluss an diese Revokation der Idee geschichtsmächtiger ‚Persönlichkeiten‘ aber lösen sich die Formen des historischen Dramas auf ganzer Linie auf: indem die ‚öffentliche Person‘ zurückgezogen wird auf ihre private Individualität (Danton selbst tritt ja bis zur Konfrontation mit Robespierre in I, 6 nur als Privatmann in Erscheinung); indem sie mit ‚niederen‘ Nebenfiguren in für die Handlung funktionslosen Situationen auf wechselnden alltäglichen Schauplätzen auftritt; indem hinter der öffentlichen Pose und der politischen Position die Kreatürlichkeit des Menschen sichtbar wird; „[i]ndem schließlich die ausgestellte Körperlichkeit, das Fundament einer materialistischen Psychologie, jeglichem Idealismus „ins Gesicht schlägt“:¹⁸ „Schlafen, Verdaun, Kinder machen“ (IV, 5). So wird die tragische Fallhöhe eingeebnet, wie schon das massenhafte Sterben unter der Guillotine dem Tod jegliche Tragik austreibt.

¹¹ Ebd., S. 272.

¹² Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1987, 1451a-b, S. 29.

¹³ Vgl. dazu Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, § 826, S. 411f.

¹⁴ Georg Büchner an seine Familie am 5.5.1835, in: ders.: *Werke und Briefe (Anmerkung 6)*, S. 267-268, hier S. 267.

¹⁵ Ranke: *Vorrede (Anmerkung 8)*, S. VII.

¹⁶ Georg Büchner an seine Familie am 28.7.1835, in: ders.: *Werke und Briefe (Anmerkung 6)*, S. 272.

¹⁷ Aristoteles: *Poetik (Anmerkung 12)*, 1448a, S. 9.

¹⁸ Helmut J. Schneider: *Tragödie und Guillotine. „Dantons Tod“: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper*, in: *Die deutsche Tragödie*. Hg. von Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider. Bielefeld 2006, S. 127-156, hier S. 130.

Was nämlich ändert sich am Untergang des dramatischen Helden, wenn der Tod am Ende durch die Guillotine, also eine für Serienexekutionen konstruierte Tötungsmaschine, vollstreckt wird? Im Drama reflektiert darüber Danton [FOLIE 8]: „Wär‘ es ein Kampf, daß die Arme und Zähne einander packten! Aber es ist mir, als wäre ich in ein Mühlwerk gefallen [...]. So mechanisch getötet zu werden!“ (III, 7), Im Austausch der herkömmlichen ‚tragischen‘ Requisiten – Dolch oder Schwert als Instrumente eines Todes, der im Zeichen einer höheren Ordnung steht – durch die Guillotine zeigt sich ein Verlust des ‚Tragischen‘ an, denn die Guillotine steht lediglich im Dienst einer diesseitigen *terreur*. Sie lässt das Sterben umso weniger sinnvoll erscheinen, je mehr dem Töten von den politischen Parteien ein höherer Sinn zugesprochen wird. Mit dieser untragischen Technisierung des Tötens korrespondiert die Ohnmacht und mechanische Starre der Figuren. Weil aber der Tod keine tragische Deutung mehr anbietet, stellt das Drama gewissermaßen vom Tod auf das Sterben um: „[D]ie einzige Gewissheit ist das Ende im Tod“,¹⁹ auf das denn auch von der Eingangsszene an alles offenbar hinausläuft. Die Katastrophe hat – gegen jede tragische Struktur – schon begonnen, wenn das Stück beginnt, so dass (mit einer prägnanten Formulierung Hans Mayers) „das ganze Drama [...] fünfter Akt“ ist.²⁰ „Verloren“ (I, 1) ist das Spiel gleich in der ersten Szene des ersten Aktes.

Das Sterben aber stellt den menschlichen Körper (und seine Zerstörung) in den Mittelpunkt – und damit das leibliche, sozusagen ‚vegetative‘ Selbstverhältnis der Existenz, die den Menschen über alle intellektuellen und ideologischen Zwecke hinaus an sein Leben bindet [Folie 9].

DANTON: Es ist nicht so übel, seine Toga zu drapieren und sich umzusehen, ob man einen langen Schatten wirft. Was sollen wir uns zerren? Ob wir uns nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Scham binden oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen? (IV, 5)

Auf formaler Ebene manifestiert sich der Eingriff in die exponierte Körperlichkeit als Zerstörung der ‚organischen‘ Einheit des Dramas: Massenszenen (das ‚Volk von Paris‘, v. a. der dritte Stand), freie Szenenfolge, Aufhebung der Handlungseinheit selbst innerhalb der Szenen (Volks- bzw. Bürgerauftritte gehen dem Auftreten der Hauptfiguren voraus) weisen die ‚offene Form‘ des Dramas (Volker Klotz) aus. Sie setzen, wie Helmut J. Schneider formuliert, auch eine „Dekonstruktion“ der vorangegangenen aufklärerischen und klassischen Theater-Tradition ins Werk.

¹⁹ Ebd., S. 128.

²⁰ Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Berlin [1947], S. 190.

III. Nichtidentische Subjekte

Büchners Texte, insbesondere das Drama *Danton's Tod*, haben nicht zuletzt dadurch eine herausfordernde Modernität und Faszination behalten, dass sie ein Denken der Differenz oder der Nicht-Identität in den Mittelpunkt rücken. Rolle und Figur oder Position und Person sind eben nicht mehr deckungsgleich. Dadurch wird auch der kurze dramatische Dialog (die Stichomythie) zwischen den Antipoden Robespierre und Danton (I, 6) asymmetrisch, obwohl es dabei zunächst um den symmetrischen Abgleich gegensätzlicher Positionen geht: Beendigung der revolutionären Aktion und Institutionalisierung einer liberalen Republik (Danton) versus Fortsetzung der *terreur* mit dem utopischen Ziel einer ‚neuen‘ Menschheit. Aber anders als frühere Interpreten betrachtet die neuere Literaturwissenschaft Büchners Drama nicht als politisches ‚Thesen-‘, ‚Positions-‘ oder (ideologisches) ‚Weltanschauungsdrama‘. Vielmehr nutzt das Drama die Inszenierungsmöglichkeit mehrfacher Perspektiven und fragt nach den Bedingungen der politischen Standpunkte. Während Robespierre die Politik der *terreur* mit sozusagen körperlosem Idealismus verteidigt („mein Gewissen ist rein“), bringt der andere (Danton) dagegen die primäre menschliche Bedürfnisnatur zur Geltung: „Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält; jeder putzt sich, wie er kann, und geht auf seinen eigene Art auf seinen Spaß dabei aus.“ (I, 6) Dantons Epikureismus („Es gibt nur Epikureer, und zwar grobe und feine, Christus war der feinste“) ist die moralphilosophische Lehre einer physischen, vom Lustprinzip regierten ‚Natur‘, die hinter allen moralisch-politischen Argumenten steht: „Jeder handelt seiner Natur gemäß, d. h. er tut, was ihm wohltut.“ (I, 6) Statt also eine bestimmte Position zu artikulieren, fragt Büchners Stück gewissermaßen danach, was es überhaupt heißt und wie man dazu kommt, Positionen zu *verkörpern*.²¹

Wie wenig selbst Robespierre mit sich eins und wie ähnlich er seinem Gegner Danton ist, enthüllt er freilich nur dem Publikum oder Leser im Monolog: „Und wenn sie recht hätten?“ Die daraufhin gefasste Entschluss zur Liquidierung Dantons zeigt auf, dass die (tödliche) Konsequenz des Handelns letztlich aus dem Versuch entsteht, den ‚Riss‘, der das Subjekt, sein Denken und seine Sprache aufspaltet, zu kitten oder doch wenigstens zu kaschieren: „Ja, ja, die Republik! Er muß weg.“ (I, 6) – Tatsächlich sind die Protagonisten nicht geschichts- oder auch nur selbstmächtige Subjekte, sondern eher (im Wortsinn) *Wortführer* der Revolution. „Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht“, erkennt Danton bereits zu Beginn des zweiten Aktes (II, 1). Auch von den Schuldgefühlen für die Septembermorde versucht Danton sich mit einer Formel zu entlasten, die seine Handlungsmächtigkeit

²¹ Rüdiger Campe: *Danton's Tod*, in: *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart, Weimar 2009, S. 426.

grundsätzlich negiert: „Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen ist?“ (II, 5) Der Dramenzuschauer oder -leser erlebt die Protagonisten selbst mehr als Zuschauer ihres eigenen Handelns und Redens. Die Anklage des Wortes „September!“, die Danton in der Nachtszene zu Hause nicht loswerden kann [FOLIE 10]: „Was das Wort nur will? [...] Was streckt es nach mir die blutigen Hände?“ (II, 5), hat ihr Echo in den monologisierenden Nachgedanken seines Antagonisten Robespierre: „Warum kann ich den Gedanken nicht los werden? Er deutet mit blutigem Finger immer da, da hin!“ (I, 6) Die Einrede des ‚Anderen‘ im gespaltenen Selbst unterbricht die geschliffene politische Rhetorik, fällt ihr ins Wort, so dass Robespierres ohnmächtige Worte: „ich weiß nicht, was in mir das andere belügt“ sich ungewollt mit denen seines Gegners zusammenschließen, der nur über das hellere Bewusstsein derselben Ohnmacht verfügt: [FOLIE 11] „Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet? Puppen sind wir, von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nicht, nichts wir selbst!“ (II, 5) – Ganz ähnlich hat übrigens Christian Dietrich Grabbe vier Jahre vor Büchners *Danton's Tod* im Blick auf den Helden seines Geschichtsdramas *Napoleon oder die hundert Tage* (1830) das Verhältnis von Subjekt und Geschichte bestimmt: „Napoleon ist kleiner als die Revolution, und im Grunde ist er nur das Fähnlein an deren Maste.“

Mit der Sprache verhält es sich wie mit der Revolution: Nicht die Subjekte verfügen darüber, eher schon verfügt die Sprache über die Subjekte. „Ihre Zunge guillotiniert sie“, lassen sich einige Zwischenrufer im Jakobinerclub vernehmen (I, 3). Nicht zufällig gehört mit dem vulgären, trunksüchtig-gewalttätigen Bürger Simon, dessen Tochter durch Prostitution die Not der Familie zu mildern sucht und der später die Bürgerwehr bei der Verhaftung Dantons anführt, ein Theater-„Souffleur“ zum Personenverzeichnis (die einzige Figur übrigens, die mit ihrem bürgerlichen Beruf identifiziert wird); also einer, der sozusagen *ex professo* keine ‚eigene‘ Sprache hat. Wie die Rhetoren der Revolution bedient sich Simon vielmehr im (Theater-)Fundus ‚unverdauter‘ Zitate und Bildungsreminiszenzen, deren komische Unangemessenheit ihn als Poseur decouvrieren: „Alter Virginius, verhülle dein kahl Haupt [...]. Gebt mir ein Messer, Römer!“ (I, 2) Ähnlich geraten aber auch die mythologischen und biblisch-religiösen Bezugnahmen Saint-Justs zu ideologischen Phrasen, wenn der ‚Erzengel des Todes‘ etwa den staatlichen Terror mit dem Zug der Israeliten durchs rote Meer legitimiert: Büchners Stück führt solche öffentlichen Phrasen vor wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts Karl Kraus. Die zitierten Szenen machen deutlich, wie den Figuren von Schuldgefühlen oder von einer verselbständigten Rhetorik ‚eingesagt‘ wird. Statt souverän darüber zu verfügen, sind die Wortführer der Revolution im Netz ihrer Reden gefangen, bis sie ihnen zuletzt zum Opfer fallen [FOLIE 12]– und noch vom Blutgerüst herab jene „Phrasen für die Nachwelt“ liefern (IV, 5), die Büchners Stück seinen Quellen entnommen hat.

Diese ‚entäußerte‘ Sprache der Figuren affiziert aber sogar das Verhältnis des Dramas zu seiner ‚eigenen‘ Sprachgestalt. Augerechnet das Stück, dessen sprachliche Virtuosität, spielerischer Sprachwitz, poetische Bildevidenz und souveräne Handhabung der diversen sozialen Codes und Ausdrucksregister den heutigen Leser oder Zuschauer so imponieren, ist bekanntlich zu gut einem Sechstel bis einem Fünftel²² eine Montage von Zitaten aus den Reden der historischen Personen aus mehreren Quellen zur Französischen Revolutionsgeschichte – was übrigens den Zeitgenossen Anlass gab, nach Büchners eigener Leistung (seinem ‚Genie‘) zu fragen. Die steht für uns außer Frage, auch wenn sich folgern lässt: Auch dem Drama (oder, wenn man so will, Büchner) ‚gehört‘ die eigene Sprache nicht. Aber es eignet sie sich an, transformiert sie in den ästhetischen Text und legt die Sprache der Revolutionäre wie ein Präparat unter das (dem Mediziner wohl vertraute) Mikroskop,²³ um es ästhetisch auf Abstand zu bringen und aus der Nähe zu betrachten. Die ‚geniehafte‘ Deutung des unter politischer Bedrängnis rasch (innerhalb von fünf Wochen) schaffenden Autors, die zuerst Karl Gutzkow aufgebracht hat,²⁴ ist von der Forschung besonders in den letzten Jahren (etwa im Zuge der Herausgabe der Marburger Büchner-Ausgabe²⁵) durch die akribische Rekonstruktion des Entstehungsprozesses relativiert worden: Dieser setzt mit der konzeptuellen Phase des Planens, der Bibliotheksausleihen und der (hoch selektiven) Exzerprierarbeit ein und schließt mit der Fertigstellung des Manuskripts noch nicht ab. Denn darauf folgte (am 21.2.1835) dessen Überlassung der Reinschrift an den Verleger der ‚jungdeutschen‘ Literatur Johann David Sauerländer und den radikal-liberalen Redakteur Gutzkow, der berechtigt wurde, die „Quecksilberblumen Ihrer [also Büchners] Phantasie, u alles, was zu offenbar in die Frankfurter Brunnengasse u die Berlinische Königsmauer ablenkt, halb u halb zu kassieren.“²⁶ Büchner gab den Text aus der Hand, indem er außerdem im Begleitbrief an Gutzkow seine „eigentümliche Nichtzuständigkeit“²⁷ als Autor erklärte: Auf die „unglückliche[n] Verhältnisse“ des Schreibens

²² Vgl. den Kommentar in Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Hg. von Henri Poschmann. Bd. 1. Frankfurt/M. 1992, S. 466.

²³ Vgl. Campe: Danton's Tod (Anmerkung 21), S. 421.

²⁴ „Es ist Alles ganz, fertig, abgerundet. Staub und Schutt, das Atelier des Geistes sieht man nicht. Ich wüsste nicht, worin anders das Kennzeichen eines literarischen Genies besteht.“ Karl Gutzkow: Danton's Tod, von Georg Büchner, in: Phönix Nr. 27 vom 11. Juli 1835, S. 645f. Hier zitiert nach: Gerald Funk: Georg Büchner: Dantons Tod. Erläuterungen und Dokumente. Nach der Historisch-kritischen Marburger Ausgabe. Stuttgart 2007 (RUB 16034), S. 182.

²⁵ Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Bd. 3,1: Danton's Tod. Text; Bd. 3,2: Text, Editionsbericht; Bd. 3,3: Historische Quellen; Bd. 3,4: Erläuterungen. Hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000.

²⁶ Karl Gutzkow an Georg Büchner am 3.3.1835, in: Georg Büchner: Werke und Briefe (Anmerkung 6), S. 299.

²⁷ Campe: Danton's Tod (Anmerkung 21), S. 423.

wies Büchner hin, „um Ihr Urteil über den Verfasser, nicht über das Drama an und für sich, zu motivieren.“²⁸

IV. Sprache und Gewalt

Damit ist ein Auseinandertreten von ‚Rolle‘ und ‚Person‘ angesprochen, die zu den Merkmalen der Theatralität gehört. Die Revolution auf der Bühne erreicht wiederum ihre Bühnen – Nationalkonvent, Revolutionstribunal, schließlich das ‚Blutgerüst‘ der Guillotine als ‚Theater des Schreckens‘.²⁹ Hier haben die Helden der Revolution, die immer auch wie Danton große Rhetoren sind, ihre Auftritte, mit denen sich die Rhetorik des Politischen vorführen lässt [FOLIE 13]: „Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden“, lautet eine der Sentenzen Dantons (II, 1). Indem er Geschichte als Theater lebendig werden lässt, inszeniert Büchner zugleich Geschichte als Theater, wie sich mit einem Aufsatz Harro Müllers sagen lässt.³⁰ Dieses Theater auf dem Theater ist indes weniger Schauplatz eines erhabenen Kapitels der (zum Abfassungszeitpunkt noch) „neueren Geschichte“,³¹ sondern einer eigentümlichen Verschleifung von bitterem Ernst und komischer Parodie. Robespierres Ausspruch (in I, 3), die Fraktion um Hébert „parodierte das erhabene Drama der Revolution“, lässt sich auch auf Büchners Drama im Ganzen beziehen: Es parodiert die politische Rhetorik seiner Protagonisten, um die Theatralität der Revolution offenzulegen. Diese Theatermotivik gehört nicht nur zu den Mitteln der textuellen Kohärenzerzeugung angesichts der Offenheit der Struktur; mit ihrer Hilfe problematisiert das Drama auch seine eigene ästhetische Darstellung des nachrevolutionären Schreckens. Dass die theatralische Rhetorik nur im Drama Spiel, in Wirklichkeit aber blutiger Ernst ist, macht die Figurenrede wiederholt deutlich [FOLIE 14]: „Geht einmal euren Phrasen nach bis zu dem Punkt, wo sie verkörpert werden“, meint Dantons Mitgefangener Mercier (III, 3). Den Konsequenzen ihrer revolutionären Reden sind Danton und die Dantonisten schließlich am eigenen Körper ausgesetzt.³² Diese keineswegs logische, aber desto tödlichere Konsequenz wird bereits deutlich, wenn aus der pseudorationalistischen Argumentationskette eines „Bürgers“ als letztes Glied kurzschlüssig das ‚Totschlagen‘ hervorspringt; er parodiert buchstäblich den philosophischen Rationalismus der politischen

²⁸ Georg Büchner an Karl Gutzkow am 21.2.1835, in: ders.: Werke und Briefe (Anmerkung 6), S. 264-265, hier S. 264.

²⁹ Vgl. dazu Richard van Dülmen: Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit. München 1985.

³⁰ Harro Müller: Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. Büchners Danton's Tod, in: ders.: Giftpfeile. Zur Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld 1994, S. 169-184.

³¹ Georg Büchner an Johann David Sauerländer am 21.2.1835, in: ders.: Werke und Briefe (Anmerkung 6), S.

³² Schneider: Tragödie und Guillotine (Anmerkung 18), S. 136.

Theorie: „Wir sind das Volk, und wir wollen, dass kein Gesetz sei; ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totschiagen!“ (I, 2) Die Politik der *terreur*, die diese Konsequenz massenhaft exekutiert, ist die reale Parodie auf die Rousseausche Theorie der Volkssouveränität und der *volonté générale*. Auf virtuose Weise beleuchtet die Figurenrede jedenfalls das Wechselverhältnis von Sprache und Gewalt: „Wir schließen schnell und einfach“, konstatiert ganz entsprechend St. Just in seiner Rede vor dem Nationalkonvent:

Da alle unter gleichen Verhältnisse geschaffen werden, so sind alle gleich [...]; es darf daher [...] keiner Vorrechte haben, weder ein einzelner noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. – Jedes Glied dieses in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. (II, 7)

Die Gewaltereignisse sind die Satzzeichen im ‚Text‘ der Revolution, also der nicht zuletzt rhetorisch vorangetriebenen Geschichte. Mit ganz ähnlichem Bild entgegnet Dantons Gegner Barère, dessen reales Vorbild wenig später am Sturz Saint-Justs und Robbespierres beteiligt sein wird, im Wohlfahrtsausschuss auf die ‚messerscharfen‘ Schlüsse der politischen Logik: „Ja, geh, St. Just, und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist!“ (III, 6)

In der Darstellung der Revolution als letztlich blutige Parodie ihrer Grundsätze und Ideale scheint mir auch der tragikomische Zug des Stücks zu liegen, für das Büchner selbst – in offener Abwendung von den Gattungskonventionen – die im 19. Jahrhundert noch ungebrauchliche und unspezifische Bezeichnung „Drama“ (oder „dramatische Dichtung“) gewählt hat. Was auf der Ebene der Protagonisten an den Wortführern der revolutionären Politik „im Ernst“ vollstreckt wird, das nehmen die Gassen- und Promenadenszenen, wie das eben zitierte Beispiel der ‚Totschlags-Syllogistik‘ zeigt, oft auf komisch-parodistische Weise auf oder vorweg; die Falschheit der ideologischen Phrasen wird im Mund der namenlosen *citoyens* oder des Souffleurs Simon desto kenntlicher, wenn die Rhetorik von der Ebene der Staatshandlung auf die Gasse versetzt wird [FOLIE 15]. „Simon: Das ist's gerade, das Einzelne muss sich dem Allgemeinen ... / Bürger: Ach ja, das sagt meine Frau auch.“ (II, 2)³³

Die potenzierte Theatralität des Dramas wird aber dadurch erst vervollständigt, dass auch die Zuschauer im Theater den Zuschauern des Revolutionstheaters zuschauen – etwa in Szene III,10 („Platz vor dem Justizpalast“), wo die Begeisterung des „Volkshaufe[ns]“ für Danton innerhalb weniger Wortwechsel ins Gegenteil umschlägt: „Nieder mit den Dezemviren! Es lebe Danton!

³³ Vgl. dagegen Stefan Scherers Bemerkung in seiner exemplarischen Analyse: „Für eine Tragikomödie sind die Ereignisse zu blutig, zu traurig und zu ernst.“ Stefan Scherer: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt 2010, S. 115.

Nieder mit dem Verräter!“ lautet die Parole ganz am Beginn der Szene; „[e]s lebe Robespierre! Nieder mit Danton!“ ruft die Menge nur 30 Zeilen später. Solchen Umschlag, der das Schicksal des Helden in die Katastrophe lenkt, kennt die traditionelle Poetik des Dramas unter dem Namen Peripetie. Aber allzu offensichtlich inszeniert die Szene eine Wechselhaftigkeit der politischen Stimmung, die ebenso gut auch in die umgekehrte Richtung ausschlagen könnte. Im Hinblick auf die Szene der Begegnung zwischen Danton und Robespierre hat die neuere Forschung von einer „Scheinperipetie“ gesprochen: auch hier stellt das Rededuell nur scheinbar einen Umschwung dar; zu passiv oder apathisch setzt Danton bis dahin auf seine Unangreifbarkeit („Sie werden’s nicht wagen“), und zu angekränkt vom Gedanken des ‚unreinen‘, selbstsüchtigen Handlungsmotivs geht sein Gegenspieler aus dem Duell hervor. Diese doppelte – sozusagen ‚hohe‘ und ‚niedrige‘ – Inszenierung einer Pseudo-Peripetie zeigt daher, wie Büchners Drama die Gesetzmäßigkeiten der Tragödie unterläuft, um nicht (noch einmal) zu sagen: dekonstruiert oder parodiert.

V. „das entschlossene Zögern mit Antworten“. Zur Frage des Standpunkts

Dass Büchners *Danton's Tod* keinen politischen Standpunkt prämiert, kann mittlerweile als breite Mehrheitsauffassung der Forschung angesehen werden. Eher als um Lösungen geht es Büchner um die Entfaltung des Paradoxes von enteigneter Handlungsmacht und revolutionärem Handeln bzw. Verantwortung – und in der Folge um eine Reihe anschließender Differenzen: von Körper und Geist, Äußerem und Innerem, von Zeichen und Bedeutung, Faktum und Sinn, in denen die unabgegoltene Modernität des Dramas besteht. Nimmt man diese Paradoxa zusammen mit dem sogenannten ‚Fatalismusbrief‘, den Büchner Mitte Januar 1834 an seine Braut Wilhelmine Jaeglé schrieb [FOLIE 16] und in dem er sich „wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte“ empfand, so fällt es allerdings nicht leicht, das Verhältnis zu Büchners politischem Engagement und Beteiligung am *Hessischen Landboten* (1834) zu bestimmen. Als mögliche Lösung dieser Schwierigkeit hat Terence Holmes vorgeschlagen, die agitatorische Schrift als Erprobung („Rehearsal“) eines anderen politischen Subjekts zu verstehen: des ‚Volkes‘ anstelle der bürgerlichen Revolutionäre,³⁴ denen die Widersprüchlichkeit des Menschen und der sozialen Praxis die Handlungsfähigkeit lähmt („die Revolution ist wie Saturn, sie frisst ihre eignen Kinder“; I, 5). Die anfangs zitierte Kontroverse belegt immerhin, mit welchen ‚entzündlichen Stoffen‘ das Drama umgeht; dass es die revolutionäre Idee nicht preisgibt, auch wenn es über

³⁴ Terence M. Holmes: *The Rehearsal of Revolution. Georg Büchner's Politics and his Drama Danton's Tod. A Reappraisal*. Bern 1995.

seine bürgerlichen Charaktere keine Lösung anzubieten hat. [FOLIE 17] „Wir werden sehen“, meinte auch Büchner in einem Brief an Gutzkow am 15.3.1835, „[v]ielleicht bin ich auch dabei, wenn noch einmal das Münster eine Jakobiner-Mütze aufsetzen sollte. [...] Es ist nur mein Spaß. Aber Sie sollen noch erleben, zu was ein Deutscher nicht fähig ist, wenn er Hunger hat.“

*

Ich will zum Abschluss einen neueren Gedichttext aus Jan Wagners Gedichtband *Guerickes Sperling* (2004)³⁵ anführen, der die zuletzt angesprochene Problematik von Sprache und Gewalt ebenfalls am Gegenstand der Schreckensherrschaft nach der französischen Revolution verhandelt – und zwar in einer, wie ich meine, mit Büchners *Danton's Tod* von fern her korrespondierenden Weise. Wie Büchners Drama zeigt das Gedicht wortspielerisch und sogar am ‚authentischen‘ Zitat auf, wie die rhetorische Formel, das sprachliche Bild sich überraschend in reale Gewalt verwandeln [FOLIE 18]:

Jan Wagner

saint-just

„das wahre glück: den unglücklichen helfen“.
ein satz von meiner hand, mit idealen,
mein freund, bist du so einsam unter menschen
wie die axt im wald.

der citoyen prudhon hat ein portrait
von mir geschaffen. Mein Gesicht darauf
so fein und transparent – fast sieht man sie,
die wand dahinter.

die nationalversammlung und das pult,
das seiner redner harrt: ein falsches wort,
ein laut zuviel nur, und der beifall rauscht
als fallbeil herab.

³⁵ Jan Wagner: *Guerickes Sperling*. Berlin 2004.