

Das Komische in Georg Büchners Drama
Danton's Tod

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Choi Go-Sung, Chung-Nam Korea

Marburg 2011

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 31. Mai. 2011.

Tag der Disputation: 14. Jun. 2011.

Erstgutachter: Prof. Dr. Burghard Dedner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Volker Mergenthaler

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	7
1. 1. Der Entstehungsvorgang des Komischen	7
1. 2. Die Objektivität und die Subjektivität des Komischen	8
1. 3. Die kritische Funktion des Lachens	12
1. 4. Der Einsatz des Komischen in der Literatur	15
II. Theatralik	20
2. 1. Die Art und Weise der Theatralik	21
2. 1. 1. Die übertriebene Sprechweise	21
2. 1. 2. Die Rollenübernahme und die Rollenzuweisung	21
2. 1. 2. 1. Die Rollenübernahme	21
2. 1. 2. 2. Die Rollenzuweisung	23
2. 1. 3. Zitat	24
2. 2. Die Zwecke der Theatralik	24
2. 2. 1. Die kommunikative Funktion	25
2. 2. 2. Die Sublimierung der Gegenwart	25
2. 2. 3. Die Verspottung des Gegners	27
2. 2. 4. Die Rechtfertigung des Handelns	28
2. 3. Theatralik der Figuren des Dramas	30
2. 3. 1. Simon	30
2. 3. 1. 1. Die Erhabenheit Simons	30
2. 3. 1. 2. Die Rollenübernahme und die Rollenzuweisung	32
2. 3. 1. 3. Die unangemessenen Zitate	32
2. 3. 1. 4. Simon als Komödiant	33
2. 3. 2. Die Robespierrieten	35
2. 3. 2. 1. Robespierre	35
2. 3. 2. 1. 1. Robespierre als Messias	35
2. 3. 2. 1. 2. Robespierre als Nero	38
2. 3. 2. 1. 3. Robespierre als Brutus	39
2. 3. 2. 2. Die Anhänger Robespierres	42
2. 3. 2. 2. 1. St. Just	42
2. 3. 2. 2. 2. Collot	45
2. 3. 2. 2. 3. Die Jakobiner	47
2. 3. 3. Die Dantonisten	48

2. 3. 3. 1. Danton als Jupiter	48
2. 3. 3. 2. Die Anhänger Dantons	52
2. 3. 4. Das Volk	53
2. 3. 4. 1. Das Volk als Nachahmer	53
2. 3. 4. 2. Das Volk als Zuschauer	55
2. 4. Kritik der Theatralik	56
2. 4. 1. Der Erhabenheitsanspruch	57
2. 4. 1. 1. Die Schaustellung	57
2. 4. 1. 2. Die Ästhetisierung	58
2. 4. 1. 3. Die Antikisierung	59
2. 4. 1. 4. Die Erhabenheit und die Lächerlichkeit	60
2. 4. 2. Der Wirklichkeitsverlust und das Identitätschaos	62
III. Tugend	64
3. 1. Die Tugend als politischer Begriff	64
3. 2. Der Spott der Dantonisten	67
3. 2. 1. Rousseau	67
3. 2. 2. Tugendpolitik und Guillotine	68
3. 2. 3. Die Privattugend Robespierres	69
3. 3. Der Spott von Barrère, Collot und Billaud	72
3. 4. Der junge Herr, Madame und Eugenie	74
3. 5. Laflotte	76
3. 6. Das Volk	77
3. 6. 1. Armut und Tugend	77
3. 6. 2. Armut und Untugend	79
3. 6. 3. Die Zote des Volkes	80
3. 6. 4. Die Problematik des Volksbildes von Robespierre	80
3. 7. Kritik des Tugendbegriffs	82
IV. Gewalt	85
4. 1. Robespierre	85
4. 2. St. Just	87

4. 3. Andere Menschen an der Macht	90
4. 3. 1. Die Büttel der Revolutionsregierung	90
4. 3. 2. Missbrauch der Gewalt und seine Nutznießer	92
4. 4. Die Dantonisten	95
4. 4. 1. Der Spott Dantons	95
4. 4. 2. Der Spott der Dantonisten	97
4. 5. Gefangene	98
4. 6. Die Gewalt des Volkes	100
4. 6. 1. Spontaneität und gedanklicher Mangel	100
4. 6. 2. Die Episode der Beinahe-Laternisierung	106
4. 6. 2. 1. Der Vorgang	106
4. 6. 2. 2. Eine nicht realistische Episode	108
4. 6. 2. 3. Die Funktionen der Komik	109
4. 6. 3. Volksgewalt und Revolutionäre	112
4. 7. Eigendynamik der Gewalt	115
V. Tod	117
5. 1. Danton	117
5. 1. 1. Tod als Rettung?	117
5. 1. 2. Das Elend des Todes	120
5. 1. 3. Der Tod der Freunde	122
5. 2. Hérault	124
5. 2. 1. Der Scherz als Angstbewältigung	124
5. 2. 2. Die Grenze der Unbeschwertheit	125
5. 3. Fuhrleute und Henker	128
5. 4. Tod und Menschlichkeit	130
VI. Eros	133
6. 1. Die Dantonisten	133
6. 1. 1. Der Sensualismus	134
6. 1. 2. Danton und Marion	136

6. 1. 3. Negativität der Sinnlichkeit	140
6. 2. Die Robespieristen	145
6. 3. Das Volk	146
6. 3. 1. Sexualität und Armut	147
6. 3. 2. Die situative Unangemessenheit	149
VII. Schlusswort	154
Literaturverzeichnis	159

I. Einleitung

In Georg Büchners Drama *Danton's Tod*¹ tauchen viele komische Momente auf. Trotz des tragischen Tenors sind sie überall in dem Werk verstreut und daher kaum zu übersehen. Bei der Szene I/2 des Dramas sind sie so dominant, dass die Szene wie ein Teil einer Komödie erscheint, wenn man sie völlig isoliert betrachtet. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Büchners Freund Karl Gutzkow das Werk einmal als „Komödie“ bezeichnet hat. Der Ausdruck war eine bewusste Überzeichnung, und er bezog sich vor allem auf die „bekannten heroische Dicta“, die ins literarische Werk Büchners „hineinliefen u[nd] von den Leuten drin gesprochen wurden, als käme der Witz von Ihnen.“² Eine Umetikettierung von *Danton's Tod* zur Komödie wäre natürlich nicht angemessen gewesen, denn die bloße Akkumulation der Komik macht aus einem Drama nicht zwangsläufig eine Komödie. Vielzahl und Häufigkeit der komischen Szenen ist sicherlich eine Ausnahme für ein Drama mit tragischem Ausgang. Da auch äußerst ernsthafte Themen immer wieder in komischer Form ausgedrückt werden, kann das Komische in *Danton's Tod* nicht einfach als eine Randerscheinung angesehen werden. Die Themenbereiche des Dramas, in denen das Komische eine große Rolle spielt, reichen von den individuellen Angelegenheiten wie Liebe und Tod bis zu den politisch-gesellschaftlichen Inhalten wie revolutionärer Gewalt und Staatsideen. Daher ist es sinnvoll zu untersuchen, was im Werk komisch erscheint, und in welchem Sinnzusammenhang die einzelnen komischen Momente stehen. Hierfür müssen die Eigenschaften des Komischen von dem der Untersuchung dienlichen Gesichtspunkt her zunächst geordnet werden.

1. 1. Der Entstehungsvorgang des Komischen

Das Komische ist ein so kompliziertes Phänomen, dass es durch eine einfache Formel nicht zu erfassen ist. Die gesamte Forschungsgeschichte zeigt, dass das Komische ein schwieriger Untersuchungsgegenstand ist. „Seit Aristoteles haben sich die größten Denker in dieses kleine Problem vertieft, und doch entzieht es sich jedem, der es fassen will, es gleitet davon, verschwindet, taucht wieder auf.“³ Viele Forscher, die das Wesen des Komischen zu bestimmen versuchten, haben resigniert. Jean Paul war sich derjenigen Gefahr nur zu bewusst, die der Definitionsversuch mit sich bringt: „Das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen –

¹ *Danton's Tod* wird zitiert nach der Ausgabe: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), hrsg. v. Burghard Dedner u. Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2000, Bd. 3.2, S. 85-154. (Quellenbezogener Text) Zitatnachweise erfolgen mit Angabe der Nummer der Replik in Klammern im fortlaufenden Text. Die Marburger Ausgabe wird im Folgenden als MBA zitiert.

² Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm u. Edda Ziegler, München 1988, S. 350. Gutzkows Brief an Büchner am 10. Juni 1836. Die Briefe von und an Büchner werden nach der Münchner Ausgabe zitiert, die im Folgenden MA abgekürzt wird.

³ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900), aus dem Französischen v. Roswitha Plancherel-Walter, Darmstadt 1988, S. 13.

ausgenommen unwillkürlich.“⁴ Wer das Komische zu definieren versucht, geht das Risiko ein, sich selber der Lächerlichkeit preiszugeben. Diese Definitionsschwierigkeit des Komischen ergibt sich vor allem aus seinem Facettenreichtum. „Für jeden Aspekt bietet sich eine geeignete Strukturformel, die uns das Wesen des Komischen in mehr oder weniger treffende Ausdrücke übersetzt, es in solchen wenigstens einfängt. Wechselt der Aspekt, dann verblassen auch die Ausdrücke, und aus erkalteten Formen ist das Leben entflohen.“⁵ Aber die allgemeingültige Begriffsbestimmung des Komischen ist nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit. Hier wird stattdessen auf seine Grundcharaktere hingewiesen, soweit diese für die Betrachtung des *Danton-*Dramas gewichtig und nützlich sind. Vorerst sollte der Entstehungsvorgang des Komischen knapp exponiert werden, um dann in seinen Grundcharakteren weiter dargestellt werden zu können.

Damit etwas als komisch empfunden wird, muss es zunächst verstanden werden. Wenn man das, was eventuell komisch wirken kann, intellektuell nicht begreift, dann entsteht kein Gefühl der Komik. Der Entstehungsvorgang des Komischen fängt mit einer intellektuellen Arbeit an. Bis zu dem Zeitpunkt der Erkenntnis des Komischen spielt Emotion keine Rolle. Das das Komische erkennende Subjekt ist ein distanzierter Beobachter.⁶ Aber der rein intellektuelle Vorgang löst dann eine emotionale Wirkung aus. Das Wahrgenommene ruft bei dem die Komik empfindenden Subjekt ein Lustgefühl hervor, das manchmal so stark ist, dass man seine explosionsartige Äußerung kaum unterdrücken kann. Es findet nämlich in der Regel im Lachen seinen Ausdruck. Eines der interessantesten Themen bei diesem gesamten Vorgang ist das Verhältnis zwischen dem komischen Objekt und dem die Komik empfindenden Subjekt.

1. 2. Die Objektivität und die Subjektivität des Komischen

Durch die lange Geschichte der Komikforschung hindurch war die Objektivität des Komischen eine feste theoretische Grundlage. Man nahm an, dass das Komische dem komischen Gegenstand anhaftet. Das die Komik empfindende Subjekt wurde dagegen nur für einen passiven Beobachter gehalten, der dann lachen wird, wenn er das Komische erkennt. Auf dieser gedanklichen Basis wurde, wie der Rückblick Franks in die Forschungsgeschichte erkennen lässt, eine Vielzahl von Komiktheorien aufgebaut: „Fast alle mir bekannten philosophischen Theorien des Lachens (von Cicero über Hutcheson bis Bergson) sind sich über eine Bestimmung einig: Das Lachen reagiert

⁴ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München 1963, S. 7-456, hier: S. 102.

⁵ Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Günter Dux u. a. Frankfurt/M. 1982, Bd. VII. *Ausdruck und menschliche Natur*, S. 201-387, hier: S. 290f.

⁶ Vgl. Stierle, Karlheinz: *Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie*, in: *Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 372-373, hier: S. 372. „Das Komische ist [...] die Erfahrung nicht eines Handelnden, sondern eines Betrachters.“ Seine These weist auch auf den intellektuellen Vorgang bei der Entstehung des Komischen hin.

auf eine Unangemessenheit.“⁷ In dieser Feststellung ist der Grundgedanke verdichtet ausgedrückt, dass das Komische in der Unangemessenheit besteht. Alles Geschehen in der Welt hat seinen gewöhnlichen Lauf. Sollte in diesem Vorgang etwas Unangemessenes auftreten, wirkt es komisch. Und das lachende Subjekt ist nichts als der darauf Reagierende. Von diesem Gedanken ausgehend interessierten sich die Komiktheoretiker nicht für den Lachenden, sondern eben für das, was Frank mit dem Begriff „Unangemessenheit“ ausdrückt. Er fand je nach dem Blickwinkel der Forscher in unterschiedlichen Termini seinen Ausdruck. Ihre Untersuchungen weisen, so gesehen, keine gravierenden inhaltlichen Unterschiede auf.

Die Unangemessenheit, die der komische Gegenstand zeigt, wurde vor allem von den deutschen Theoretikern des 18. Jahrhunderts als „Kontrast“ ausgedrückt. Ihnen zufolge „wird das Lachen dadurch hervorgerufen, dass zwei miteinander im Gegensatz stehende Vorstellungen in engsten Zusammenhang gebracht werden.“⁸ Für die Erkenntnis des Kontrastes muss man freilich vorher wissen, was angemessen im Lauf der Welt ist. Man vergleicht also das normalerweise Erwartete mit dem wirklichen Ereignis. Aus der Differenz beider ergibt sich das Komische. „Sicher besteht das Komische zuerst in einem fehlenden Etwas, das erwartet wird, es kann aber auch in der Anwesenheit von etwas bestehen, wo nichts erwartet wird.“⁹ Die unerwartete An- oder Abwesenheit von etwas ist demzufolge die Quelle des Komischen. Diese Erkenntnis ergänzt die oben genannte Kontrasttheorie. Denn nun wird näher erläutert, was zu was im Kontrast steht, falls etwas komisch wirkt. Und der Bezug des Komischen zu der Erwartung ermöglicht eine gewisse Modifikation der Kontrasttheorie. Diese wird mit gutem Grund auch Inkongruenztheorie genannt, „weil das Unerwartete und das dafür Eintretende nicht immer einen Gegensatz bilden, wohl aber einander inkongruent sein müssen.“¹⁰ Das Ausbleiben des Erwarteten stellt die Ursache des Komischen dar, was wiederum bedeutet, dass das dabei Erwartete als eine Norm fungiert, wobei Norm nicht im Sinne der strikten Vorschriften, sondern eher der üblichen, allgemeinen Beschaffenheiten und Vorgänge zu verstehen ist. Wenn das Unangemessene komisch wirkt, hat das Angemessene, das normalerweise erwartet wird, wie das Adverb ‚normalerweise‘ schon präjudiziert, eine normative Funktion. Man erwartet die der Norm entsprechenden Beschaffenheiten oder Handlungen. Wenn jemand oder etwas von der Norm abweicht, tritt das Unangemessene in Erscheinung und reizt zum Lachen. Der Ausdruck „Normabweichung“ ist diesem Ansatz zufolge eine sehr gute begriffliche Alternative für die Erklärung des komischen Gegenstandes.

⁷ Frank, Manfred: Vom Lachen. Über Komik, Witz und Ironie. Überlegungen im Ausgang von der Frühromantik, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hrsg. v. Thomas Vogel, Tübingen 1992, S. 211-231, hier: S. 212.

⁸ Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 1-38, hier: S. 4.

⁹ Feibleman, James K.: Der Sinn des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 77-92, hier: S.79.

¹⁰ Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie, in: ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1977, S. 11-31, hier: S. 15.

„Insofern scheint es noch am angemessensten zu sein, für die Bestimmung der Komik ein sehr weit gefasstes Merkmal wie das der Normabweichung anzusetzen.“¹¹ Lamping bringt seinen Gedanken zwar sehr vorsichtig zum Ausdruck, denn er ist sich der Bestimmungsschwierigkeit des Komischen voll bewusst. Aber der Begriff der Normabweichung hat nichtsdestotrotz einen großen Vorteil. Er umfasst nämlich die Vorstellung der An- oder Abwesenheit des Erwarteten und die der Inkongruenz.

Trotzdem ist der Terminus Normabweichung nicht in der Lage, das Komische begrifflich vollständig zu erfassen. Denn nicht alle denkbaren Normabweichungen enthalten irgendwelche komischen Momente. Die Normabweichungen rufen je nach ihrer Art sehr unterschiedliche Reaktionen hervor, auch solche, die mit dem Komischen überhaupt nicht zu tun haben. Sie können etwa bloße Aufmerksamkeit, Verblüffung, Ratlosigkeit, Zorn etc. verursachen. Deswegen ist noch eine zusätzliche Bestimmung unbedingt erforderlich, welche Art der Normabweichung – beziehungsweise des Kontrastes oder der Inkongruenz – komisch ist. Aber die Antwort lässt sich einfach nicht finden. Das scheint das größte Problem der Begriffsbestimmung des Komischen überhaupt zu sein. Spätestens seit Aristoteles hat man Harmlosigkeit für eine unentbehrliche zusätzliche Eigenschaft des Komischen gehalten. Dem Gedanken lag zugrunde, dass das Komische nicht mehr komisch wirkt und sich ins Ernsthafte verwandelt, wenn die Harmlosigkeit schwindet. Viele halten auch heute noch an diesem Gedanken fest.¹² Die Normabweichung soll in gewisser Hinsicht harmlos sein. Sie soll also beim Betrachter keine Furcht, Mitleid oder Ekel erregen, damit sie komisch wirkt. Die Harmlosigkeit ist jedoch kein ständiger Begleiter des Komischen. Bei der Parodie oder der Satire zum Beispiel ist die Komik nicht nur nicht harmlos, sondern ihre Komik wird durch die Aggressivität charakterisiert.

Die auf der Objektivität des Komischen basierten Theorien finden nicht immer Zustimmung. Es gibt auch Forscher, die das Komische aus einem völlig anderen Blickwinkel betrachten. Für sie ist das Komische nicht mehr etwas, was dem Subjekt widerfährt, sondern „eine Leistung des Subjekts“¹³. Sie behaupten, dass nichts objektiv komisch ist und dass es nur das von einem Subjekt als komisch Empfundene gibt. In der Tat gibt es Fälle, die die subjektorientierte Theorie untermauern. Viele Situationen erscheinen einem Betrachter als komisch einem anderen gar nicht. In diesem Fall versteht der nicht Lachende nicht, warum und worüber der Lachende lacht. Die komische Empfindung hängt in dieser Situation völlig vom Subjekt ab. Der Lachende hat möglicherweise andere Vorurteile, eine differierende Situationserwartung, mehr oder weniger Vorkenntnis oder eine spezielle Erfahrung. So sieht er die Situation anders und, aus der Perspektive der objektorientierten Theorie gesagt, erkennt er allein die Normabweichung, die der andere nicht wahrnimmt. Das komische Gefühl hängt

¹¹ Lamping, Dieter: Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur, in: literatur für leser 1994, H. 2, S. 53-65, hier: S. 61.

¹² Vgl. Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung, Würzburg 1988, S. 41ff. bes. S. 42.

¹³ Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, S. 34.

zudem gewissermaßen von den individuellen Eigenschaften ab, die sowohl geschichtlich und soziokulturell gebildet, als auch von persönlicher Lebensgeschichte und Charakter geprägt sind.¹⁴ Auch ein augenblicklicher Gemütszustand kann dafür entscheidend sein, ob etwas als komisch erscheint oder nicht.

So gesehen existiert das Komische als solches nicht. Das Komische ist immer *irgendjemandem* komisch. Für das lachende Subjekt geht es nicht darum, was das Komische ist, sondern darum, was und warum es für sich komisch erscheint.¹⁵ Dieser Gedanke kann bis zum Extrem getrieben werden. Giesz zum Beispiel deduziert das Komische ausschließlich aus dem Seelenzustand des Lachenden.¹⁶ Für ihn ist das Lachen keine Reaktion auf etwas Komisches oder auf eine äußere Anregung. Genazino vertritt dabei die These: „dass die komische Empfindung durch eine bewusste Intention des Subjekts eingeleitet wird; sie ist es, die die (innere) Transformation vorgefundener und an sich nicht komischer Materialien hervorbringt.“¹⁷ Die komische Empfindung ist für ihn kein unkontrollierbar überfallendes, sondern „aus der aktiven Tätigkeit des Wachbewusstseins“ hervorgehendes Gefühl. In diesem Zusammenhang behauptet er dementsprechend sogar „eine Privatautonomie des Subjekts“.¹⁸ Aber die Objektivität des Komischen kann nicht restlos negiert werden. Zumeist gilt jemand, der ohne äußeren Anlass Komik empfindet, als nicht normal, ja im Extremfall als verrückt. Wer oft grundlos vor sich hinlacht, wird wohl nicht ganz zu Unrecht als Wahnsinniger angesehen. Man empfindet immer *irgendetwas* als komisch. Wir erwarten, dass etwas als Reiz gegeben sein muss, damit Komik empfunden werden kann. Das Komische ist sowohl vom Objekt als auch vom aufnehmenden Subjekt her bedingt.¹⁹ Der Exklusivitätsanspruch der Objektivität bzw. der Subjektivität des Komischen lässt sich kaum begründen.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen dem komischen Objekt und dem Komik empfindenden Subjekt werden in der vorliegenden Arbeit die oben genannten Termini, die von den verschiedenen Forschern bei der begrifflichen Bestimmung des Komischen verwendet wurden, genutzt. Welcher der Begriffe – der Kontrast, die Inkongruenz, das Unerwartete oder die Normabweichung – angewendet wird, hängt von dem jeweiligen Kontext ab, da bei der Erklärung des Komischen in einem bestimmten Kontext einer der Termini viel angemessener erscheint als die anderen. Auch der subjektorientierte Ansatz in der Komiktheorie spielt in dieser Arbeit eine große Rolle. Dass Unterschiede im Empfinden der Komik nicht nur zwischen Individuen, sondern auch zwischen Menschengruppen zu beobachten sind, ist von

¹⁴ Vgl. Gehrs, Jenny: Komische Philosophie – philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert, Heidelberg 1996, S. 71.

¹⁵ Vgl. Galler, Margarete: »Lachen und Lächeln« in poetischen Texten, Frankfurt/M u. a. 1997, S. 12.

¹⁶ Vgl. Giesz, Ludwig: Das Komische und die Philosophie, in: ders.: Philosophische Spaziergänge, Stuttgart 1990, S. 173-186, hier: S. 176.

¹⁷ Genazino, Wilhelm: Über das Komische: Der außengeleitete Humor, Paderborn 1998, S. 6.

¹⁸ Ebd. S. 7.

¹⁹ Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 19.

großer Relevanz. Hinck hebt gerade diesen Aspekt deutlich hervor: „Darüber, ob etwas komisch ist oder nicht, entscheidet die Übereinkunft der Gruppe, der jemand zugehört.“²⁰ Das Komische ist untrennbar damit verbunden, was man für die Norm hält, und die Norm ist häufig von einer Menschengruppe zur anderen unterschiedlich. Die beiden konkurrierenden politischen Gruppen in *Danton's Tod* etwa haben andere Lachobjekte. Wenn Verräter unter den Parteigenossen da sind und damit eine neue Gruppe entsteht, dann wird auch innerhalb einer Partei über voneinander unterschiedliche Sachen gelacht. Was für wen komisch wirkt, ist eine sehr wichtige Frage für diese Arbeit.

Bevor weitere Themen behandelt werden, soll die Relation zwischen dem Witzigen und dem Komischen an dieser Stelle kurz erwähnt werden. Unter Witz versteht man einen mündlich oder schriftlich gefassten, meistens kurzen Text, der eine unerwartete Wendung enthält und durch diese Wendung generell zum Lachen reizt. Bei den witzigen Reden ist immer eine solche überraschende Verbindung der unterschiedlichsten Sachen zu finden, die normalerweise nicht miteinander in Berührung kommen. „Das Überraschende, Unvermutete, Unvordenkliche“²¹ ist nämlich das Kernstück des Witzes. Und dieses Unerwartete wirkt meistens komisch – also nicht immer. Es liegt nahe, dass es auch einen Witz gibt, der nicht komisch wirkt. Der Witz ohne komische Wirkung gehört freilich in der Wirklichkeit eher zur Ausnahme. Der Witzerzähler oder der witzige Mensch zielt im Normalfall auf den komischen Effekt. Es ist deshalb möglich, dass die Witzigkeit unter der Rubrik des Komischen thematisiert wird, obwohl sie nicht vollständig zu seinem Bereich gehört.

1. 3. Die kritische Funktion des Lachens

Es scheint ein richtiger Satz zu sein, dass das Komische zum Lachen reizt. Und die alltägliche Erfahrung scheint ihn zu bestätigen. Deswegen werden das Komische und das Lachen manchmal für ein und dasselbe Phänomen gehalten. Hier ist aber Widerspruch anzumelden. Auf der einen Seite löst das Komische nicht immer das Lachen aus. Ein seltsames Gefühl etwa kann zwar komisch sein, aber es bringt nicht unbedingt das Lachen mit sich. Es ist also durchaus möglich, dass das Komische das Lachen in uns nicht einmal aufkeimen lässt.²² Auf der anderen Seite beruhen nicht alle Arten des Lachens auf dem Komischen. Das Lachen drückt sich unter sehr heterogenen und vielfältigen Umständen aus, die gar nicht komisch wirken. Außer Komischem gibt es noch andere Anlässe des Lachens wie Freude, Kitzel und gar Verlegenheit und Verzweiflung.²³ Das Komische und das Lachen sind also zwei verschiedene Gegenstände, die separat beobachtet werden können, sogar müssen. Aber das Lachen ist als eine Reaktion auf das Komische mit ihm eng verbunden. Das

²⁰ Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie, S. 12.

²¹ Preisendanz, Wolfgang: Über den Witz, Konstanz 1970, S. 27.

²² Vgl. Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 14. Horn fasst zusammen: „Nicht alles, was zum Lachen reizt, ist komisch, doch alles Komische reizt zum Lachen.“

²³ Vgl. Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen, S. 277 ff.

Interesse der vorliegenden Arbeit gilt nicht dem Lachen an sich. Es wird nur das Lachen in Betracht gezogen, das mit dem Komischen im Zusammenhang steht.

Im Falle, dass das Komische das Lachen auslöst, weist das Lachen ein gewisses kritisches Element auf. In diesem Fall ist das Lachen ein optisches und akustisches Signal. Durch den körperlichen Ausdruck offenbart das Lachen, dass die auf der Norm basierte Erwartung nicht erfüllt ist. Bergson hat diese kritische Funktion des Lachens vor Augen, wenn er behauptet: „Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe.“²⁴ Durch diese These wird die Subjektivität des Komischen noch einmal hervorgehoben. Aber um die Subjektivität des Komischen geht es Bergson nicht. Er interessiert sich für die gesellschaftliche Funktion des Komischen, oder vielmehr des Lachens. Das Komische besteht seiner Ansicht nach in der Verletzung des Verhaltensprinzips, das die Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens darstellt. Man erwartet „von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit“.²⁵ Wenn sich ein lebendiges Wesen der ihm eigenen Spontaneität zuwiderhandelnd mechanisch verhält, ruft es unweigerlich Gelächter hervor.²⁶ Gerade hier liegt der Kern der Theorie des französischen Philosophen, wie er selber kurz und klar feststellt: „Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe.“²⁷ Das Lachen fungiert dabei als Bestrafung, Tadel, Warnung sowie Korrektur.

Bergsons Theorie erhebt den die gesellschaftlich geschätzten Werte erhaltenden Aspekt des Lachens hervor. Dabei scheinen die zu bewahrenden Werte jedoch beinahe für unfehlbar gehalten zu werden. Die bestehende Norm ist das unerschütterliche Kriterium für das Verhalten in der Gesellschaft. Alles, was einen zum Lachen reizt, ist dagegen gesellschaftlich inakzeptabel und falsch und daher zu bestrafen. Das Lachen, besonders das kollektive, tendiert in der Tat dazu, das individuelle Anderssein bedenkenlos auszumerzen und alles über einen Leisten zu schlagen. Auf dieses Problem weist Bergsons Theorie nicht hin. Ganz im Gegenteil, sein Begriff des Lachens stützt einseitig die alte Ordnung. Sie wird durch das Lachen nur verteidigt und nie angegriffen, wenn sie auch solche schlechten Elemente enthält, die zu Recht beseitigt werden sollen. Die gesellschaftskritische Seite des Komischen hat Bergson außer Acht gelassen. So lässt sich seine Theorie als zu konservativ bewerten.

Eine andere Theorie hebt eben das gesellschaftskritische Potential des Komischen hervor. Während sich Bergsons Theorie gegen die Abweichler der gesellschaftlichen Norm richtet, zeichnet sich die Bachtins durch die Kritik an der Norm selbst aus. Das Lachen bei dem mittelalterlichen Karneval ist für ihn die radikalste Form des Komischen. Bei dem Karneval wurde alle Ordnung auf den Kopf gestellt, der Komisierung ausgesetzt und kollektiv und öffentlich belacht. „Das Lachen spart das Hohe nicht nur nicht aus – es richtet sich sogar vornehmlich auf dieses Hohe. Es richtet sich überdies nicht auf Teile und Details, sondern auf das Ganze, das

²⁴ Bergson, Henri: Das Lachen, S. 15.

²⁵ Ebd. S. 17.

²⁶ Celli, Giorgio: Der letzte Alchemist. Betrachtungen über Komik und Wissenschaft, Frankfurt/M. 1989, S.16.

²⁷ Bergson, Henri: Das Lachen, S. 23.

Allumfassende.²⁸ Die Komisierung kennt eigentlich keine verbindliche Grenze und somit kann sie alles, was in der Gesellschaft vorhanden ist, schonungslos angreifen. Personen und Werte, die geachtet werden sollen, können dem Gelächter ausgeliefert werden. Das Komische und das Lachen enthalten in diesem Sinne einen die Gesellschaft beunruhigenden Faktor. Daher wurde das Lachen seit alters von der Gesellschaft gefürchtet, die sich seiner subversiven Macht der Anfechtung bewusst war, und in der Neuzeit sogar aus der Öffentlichkeit vertrieben.²⁹ Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, warum Bischof Bergsons Komikbegriff, der die alte Ordnung affirmiert, als „seltsame Umkehrung“³⁰ bezeichnet.

Allerdings muss hinterfragt werden, ob das Lachen wirklich subversive Kraft besitzt. Bei dem Karneval wurde zwar „eine andere, nicht-offizielle Wahrheit zelebriert, wurden die etablierten sozialen Beziehungen umgekehrt.“³¹ Das karnevalistische Lachen könnte eine gesellschaftliche Subversion suggerieren. Aber dieses Lachen blieb Lachen, brachte keine aufständische Bewegung mit sich und dauerte nur bis zum Ende des Karnevals, und danach kehrte alles zum Alltag zurück. Selbst Bachtin, der das karnevalistische Lachen zu dem Kern seiner Romantheorie gemacht hat, bestätigt: „Übers ganze Jahr waren, begrenzt durch strenge Festtagsdaten, kleine Zeitinseln verstreut, auf denen die Welt aus ihrer offiziellen Bahn gehen durfte – aber ausschließlich in der Schutzform des Lachens.“³² Es wurde also auf Zeit gelacht. „Zwar konnte es in der Folge des Karnevals zu politischen Unruhen kommen; die Raserei der Freiheit konnte den blutigen Potlatsch jederzeit ermutigen. Normalerweise jedoch lag die Rückkehr zum gewöhnlichen Lauf der Dinge in der erlaubten Überschreitung nahezu sämtlicher Gesetze, Verbote und Beschränkungen von Anfang an beschlossen.“³³ Komik war „wohl Ausdruck des Unbehagens an der Kultur, aber als Ventil für dieses Unbehagen zugleich Mittel zur Befreiung vom Unbehagen in der Kultur“, jedoch mehr nicht.³⁴ Die vermeintliche Subversivität war so gesehen eigentlich nicht vorhanden oder zumindest stark beschränkt.

Das Komische steht aber nicht nur dem Abweichler von gesellschaftlicher Norm auf der einen und der gesellschaftlichen Norm selbst auf der anderen Seite kritisch gegenüber. Ganz im Gegenteil, es kann auch jegliche kritische Schärfe abstupfen, ablenken und gar entschärfen. Das Komische an sich hat also weder die Tendenz zum Konservativen noch zum Subversiven. Es kann natürlich konservativ oder subversiv wirken. Aber sein Wirkungscharakter hängt von dem jeweiligen Kontext ab, in dem es vorkommt.

²⁸ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, übers. v. Alexander Kämpfe, Frankfurt/M u. a. 1985, S. 32.

²⁹ Vgl. Bischof, Rita: Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille, in: Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in 3 Spiegeln, hrsg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Frankfurt/M. 1986, S. 52-67, hier: S.55f.

³⁰ Ebd. S. 57.

³¹ Ebd. S. 54.

³² Bachtin, Michail: Literatur und Karneval, S. 34.

³³ Bischof, Rita: Lachen und Sein, S. 55.

³⁴ Vgl. Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie, S. 20.

1. 4. Der Einsatz des Komischen in der Literatur

Die Untersuchungen von Bergson und Bachtin drehen sich um die spontane Komik. Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, dass der eine sich mit der Alltagskomik und der andere mit der Komik bei besonderen Angelegenheiten beschäftigt. Das Komische im Alltag wird nach Bergsons Theorie unbeabsichtigt produziert. Es versteht sich, dass der Produzent des Komischen keinen Grund hat, sich selbst lächerlich zu machen. Er weicht durch Fehlverhalten von der Norm ab und wird mit Lachen bestraft. Anders als bei dem Alltagsgeschehen wurde die karnevalistische Komik ganz absichtlich hergestellt. Die Maskenspiele bei dem Karneval waren bewusst auf komische Effekte gerichtet. Aber diese Aktivitäten waren keine richtigen Inszenierungen, die Szenen vollzogen sich improvisatorisch und die Darsteller waren zugleich selber Zuschauer. Da war nur der Freiraum für das Spiel gegeben, aber kein fester szenischer Plan. Die Spontaneität war also in ähnlicher Weise eine der augenfälligsten Eigenschaften der karnevalistischen Komik, wie sie es bei der Alltagskomik ist.

Völlig anders ist hingegen die literarische Komik geartet. In der Literatur wird das Komische vom Autor bewusst und zweckmäßig durchkomponiert und an passender Stelle eingesetzt. Hinter ihm steckt eine Wirkungsintention. Lamping erklärt hierzu, indem er die literarische Komik mit der alltäglichen vergleicht: „Komik ist daher im einfachsten Fall, und das ist der Fall der lebensweltlichen Komik, ein *Reaktionsphänomen*: ein Subjekt findet in einer bestimmten Situation ein Objekt komisch. Im komplexeren Fall, und das ist etwa der Fall der literarischen Komik, ist sie ein *Kommunikationsphänomen*: ein Subjekt findet in einer bestimmten Situation ein Objekt komisch, das ein anderes Subjekt zu diesem Zweck produziert oder manipuliert hat.“³⁵ Das Komische in der Literatur ist selbstverständlich kein Selbstzweck, sondern ein Mittel – ein Mittel wie ein multifunktionales Werkzeug. Es bietet bunte Wirkungsmöglichkeiten an. Seine jeweilige Wirkung hängt daher gänzlich davon ab, wo und wie es eingesetzt wird. Darüber aber entscheidet der Autor im Hinblick auf die Architektonik seines literarischen Werks.

Die Komik in der Literatur entsteht wie die Alltagskomik auch durch die Normabweichung. Dabei wird die Norm nicht formuliert, noch wird die Abweichung davon erklärt, sondern nur der Gegenstand wird komisch dargestellt. Im Hintergrund des komischen Gegenstandes steht die Norm, von der er abweicht, um komisch zu wirken. Sie wird nur angenommen und bleibt im Abseits des äußeren Geschehens. Trotzdem spielt sie als ein unentbehrlicher Teil des komischen Vorfalls eine große Rolle. Sie fungiert nämlich als „Folie, als Ideal des Nicht-Lächerlichen“.³⁶ Der Rezipient wird durch die Darstellung dazu geführt, dass er zwischen dem komisch Dargestellten und der angenommenen Norm vergleicht. Hierin liegt das kritische Wirkungspotential des Komischen der Literatur. Schon in der Antike wurde das

³⁵ Lamping, Dieter: Ist Komik harmlos? S. 61.

³⁶ Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 117.

Komische als rhetorische Angriffswaffe verwendet. In seiner *Rhetorik* stimmt Aristoteles Gorgias zu, der behauptet: „man müsse den Ernst der Gegner durch Lachen und ihr Lachen durch Ernst zunichte machen.“³⁷ Dabei weist Aristoteles interessanterweise auf seine *Poetik* hin. In diesem Buch sei bereits dargelegt worden, wie viele Arten des Lächerlichen es gebe, von denen der Rhetor die geeignete auswählen solle.³⁸ Der Hinweis von Aristoteles deutet an, dass ähnlich wie bei der rhetorischen Praxis seiner Zeit auch in der Literatur das unzulängliche Verhalten des Menschen durch das Komische bloßgestellt wurde. Diese kritische Fähigkeit des Komischen ist natürlich nicht zeitbedingt. Die Literatur verfügt epochenübergreifend über das Mittel, durch das sie die Unangemessenheit in der Gesellschaft attackieren und lächerlich machen kann. Der Rechtfertigungsgrund dieses Angriffs ist die hinter dem komischen Geschehen stehende Norm. Auf diese Weise behauptet die nicht in Worte gefasste Norm ihre Geltung. Mit anderen Worten, das Komische bestätigt indirekt die Geltung der Norm. Es können zudem mehrere miteinander kollidierende Normen in einem Werk sein. Der Autor muss dabei nicht der Anhänger einer der Normen, die er als Hintergrund seiner Komik wählt, sein. Die Mehrzahl der Normen und die nicht wörtlich klar geschilderte Position des Autors eröffnen weite und mehrschichtige Kommunikationsebenen, da die Normen in der Form der verschiedenen komischen Vorfällen miteinander ringen.

Im Zusammenhang mit der literarischen Relevanz der Komik muss auch auf den Begriff des Lächerlichen en passant eingegangen werden. Denn das Lächerliche ist ein wichtiger Begriff, der insbesondere in Bezug auf die kritische Funktion des Komischen unentbehrlich ist. Aber wie schon bezüglich der allgemeinen Definition des Komischen gesagt wurde, ist hier nicht der Ort, das Lächerliche genau zu definieren. Dem Lächerlichen wird in dieser Arbeit nur in Bezug auf seine Relation zu dem Komischen Beachtung geschenkt. Diese Relation zu betrachten, ist auch für die begriffliche Bestimmung des Lächerlichen unumgänglich. Denn das Lächerliche mischt sich immer wieder in den Diskurs des Komischen. Trotzdem ist es fraglich, ob die beiden Begriffe inhaltlich gleich oder gleich zu setzen sind, beziehungsweise worin der Unterschied zwischen den beiden liegt, wenn sie keine Synonyme sind. Aber wie erwähnt, ist das Komische schon alleine nicht leicht zu definieren. Das Problem wird größer und komplizierter, wenn der Begriff des Lächerlichen hinzukommt. Die diesbezügliche Beobachtung Gallers lässt diesen Sachverhalt genügend erahnen: „Eine Betrachtung des Komischen zeigt weitgehende Übereinstimmung mit der des Lächerlichen auf. Vielfach werden in heutigen rückblickenden Erörterungen die beiden Begriffe synonym verwendet, ohne dass man sich jedoch auf eine Inhaltsgleichheit der beiden Begriffe unbedingt festlegen möchte.“³⁹ Die beiden Begriffe wurden Hinck zufolge noch bis ins 19. Jahrhundert hinein synonym verwendet.⁴⁰ Aber danach erfolgte eine Differenzierung zwischen den beiden. Einige

³⁷ Aristoteles: *Rhetorik*, übers. v. Franz G. Sieveke, München 1993, III 18, 7; 1419b.

³⁸ Ebd.

³⁹ Galler, Margarete: »Lachen und Lächeln«, S. 8.

⁴⁰ Hinck, Walter: *Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie*, S. 14.

Theoretiker haben sich mit der Relation zwischen den beiden Begriffen beschäftigt und versucht, sie voneinander abzugrenzen.⁴¹ Eine einwandfreie Trennung der Begriffe ist jedoch niemandem gelungen. Die Versuche, zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen eine klare Grenzlinie zu ziehen, zeigen aber eine interessante Gemeinsamkeit. Ihr gemeinsamer signifikanter Ansatzpunkt ist die Niedrigkeit des Lächerlichen im Vergleich zu dem Komischen. Dieser Ansatz erschwert ironischerweise die gegenseitige Abgrenzung der beiden Begriffe, weil die negative Wertung eines Kuriosums als „lächerlich“ oder das Vergnügen an seiner „Komik“ vom Betrachter abhängt.⁴² Auf jeden Fall ist die Tendenz des Lächerlichen zur Niedrigkeit kaum zu leugnen. Der Ausdruck „lächerlich“ enthält auch im Alltag in der Regel eine negativere Bewertung des betroffenen Gegenstandes als das Adjektiv „komisch“. So wird in vorliegender Arbeit der weniger problematische Begriff des „Komischen“ vorzugsweise benutzt. Dabei fungiert das „Komische“ als Oberbegriff des „Lächerlichen“. Aber der Kontext wird immer wieder das Wort „lächerlich“ verlangen. So wird etwa, wenn das Komische als ein Angriffsmittel verwendet wird, der angegriffene Gegenstand in der Regel als lächerlich oder lächerlich gemacht empfunden. Also wenn Verachtung, Verschmähung oder dergleichen dem ausgelachten Gegenstand gegenüber unverkennbar ausgedrückt werden, wird das „Lächerliche“ in Dienst gestellt und in dieser Arbeit dann auch als solches bezeichnet.

Die Entfaltung der kritischen Fähigkeit des Komischen hängt von der Intention des Autors ab. Die Kritik durch das Komische kann wohl die bestehende Ordnung der Gesellschaft als verbesserungsbedürftig enthüllen. Man kann allerdings das Komische anderweitig verwenden. So kann auch das Bestreben, die alte gesellschaftliche Ordnung revolutionär zu verändern, durch das Komische vernichtend attackiert werden. Es ist auch durchaus vorstellbar, dass ein Autor mit humoristischer Haltung das Komische zu seinem apologetischen Zweck verwendet. Die Wirkungsskala des Komischen lässt sich nicht auf die Kritik beschränken. Manchmal ist von größerer Bedeutung als die kritische Funktion, dass das Komische ein Lustgefühl mit sich bringt. Beispielsweise kann der Autor selbst vorsätzlich von der gewohnten Schreibweise abweichen. Die künstlerisch produzierte Normabweichung zeigt sich nämlich nicht immer in der Form der Darstellung der Normabweichung. Man begegnet in der Literatur auch der von der Norm abweichenden Darstellung. In diesem Fall rückt der Einfallsreichtum des Autors als Komikproduzenten mehr in den Vordergrund als sonst. Dieses stilistische Mittel ermöglicht zudem, dass sich der Spaßfaktor von der kritischen Schärfe deutlich abhebt. Hin und wieder läuft das Komische dann vorwiegend auf Spaß und Stimmungsaufheiterung hinaus. Dann erscheinen kritische

⁴¹ Z. B. Jauss, Hans Robert: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 361-372; Hügli, Anton: Artikel ›Lächerliche (das)‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 5, Basel 1980, Sp. 1-8, hier: Sp. 3 u. 6f.; Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur, S. 13-17.

⁴² Vgl. Gehrs, Jenny: Komische Philosophie – philosophische Komik, S. 80.

Elemente sowohl bezüglich des Normabweichlers als auch der Norm selbst nebensächlich.

Ein besonderes Augenmerk gebührt der Tatsache, dass das Lustgefühl ein unentbehrlicher Bestandteil des Komischen ist und die Stärke der komischen Lust vom jeweiligen Kontext abhängt, in dem das Komische geschieht. Das Lustgefühl mischt sich oft mit Gefühlen anderer Art. Es wird auch von ihnen gestört oder gar zerstört. Es gibt solche Normabweichungen, die nicht nur eine komische, sondern zugleich auch tragische Erregung herbeiführen. Das komische Gefühl kann auch durch etwas allzu Abscheuliches hervorgerufen werden. Dann wird die komische Lust durch den Widerwillen unterdrückt. Jedoch bleibt da oft ein allerletztes Stück vom Lustgefühl noch übrig, wenn es auch auf das Minimum zusammenschrumpft, so dass der erregende Moment des Lustgefühls noch als komisch klassifiziert werden kann. Falls die anderen Elemente so überwältigend sind, dass das Lustgefühl der Komik in der Folge vollständig verbannt bleibt, dann liegt keine Komik vor. Man stelle sich eine Frau vor, die sich auf der Straße ihre Augen verhüllt und dabei hofft, dass sich die Welt verändere, bevor sie mit Enttäuschung diese neu erblickt. Diese kindische Handlung eines Erwachsenen wirkt ohne Zweifel sehr komisch. Aber Lucile in der Szene IV/8 in *Danton's Tod* erscheint keineswegs komisch, obwohl sie genauso handelt wie eben beschrieben. Ihr Schmerz über den Verlust ihres Mannes, der sie zum Wahnsinn getrieben hat, bewirkt die große Traurigkeit, die dem Lustgefühl gar keine Chance gibt. Das Komische bekommt je nach der Situation, wo es vorkommt, neue Schattierungen. Der Aufprall der komischen Lust mit den anderen Arten von Gefühlen sorgt immer für Spannung.

Das Komische wird in vorliegender Arbeit in erster Linie als ein kommunikatives Mittel angesehen, das eine große kritische Kompetenz hat. Das primäre Interesse gilt also nicht einfach der Analyse der besonders gut gelungenen einzelnen Witze beziehungsweise Wortspiele im *Danton*-Drama, denn es soll beobachtet werden, welche große Rolle das Komische bei der Behandlung der wichtigsten Themen des Dramas spielt. Die Themenbereiche, die dementsprechend nun zu bearbeiten sind, gliedern sich in fünf Teile: Theatralik, Tugend, Gewalt, Tod und Eros. Es soll untersucht werden, was in den jeweiligen Themenbereichen komisch erscheint, wie der Gegenstand komisch wird und nicht zuletzt welche Intention der Autor durch den Einsatz des Komischen verfolgt. Einen weiteren strukturellen Eckpfeiler dieser Arbeit stellt die „dreigliedrige Opposition“ der Figurengruppen dar: „Volk versus Dantonisten versus Robespierriern“. ⁴³ Schon bei einem ersten Überblick über das komikbezogene Verhalten der drei Gruppen erkennt man, dass sie über unterschiedliche Gegenstände lachen. Die Akteure selbst werden, oft aus

⁴³ Adler, Hans: Georg Büchner: Dantons Tod, in: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Bd. 1. Von Lessing bis Grillparzer, hrsg. v. Harro Müller-Michaels, Königstein/Ts. 1981, S. 146-169, hier: S. 151; Siehe auch: Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des »Hessischen Landboten«, in: Georg Büchner I/II, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, zweite verbesserte und um ein Register vermehrte Aufl., München 1982, S. 16-298, hier: S. 120.

unterschiedlichen Gründen, zum Gegenstand der Komik. Im Rahmen der Arbeit wird nun der Kapitelordnung folgend untersucht werden, wie die drei Gruppen hinsichtlich des jeweiligen Themas zu Objekten der Komik werden beziehungsweise andere als Objekte der Komik wahrnehmen oder versuchen andere zu solchen Objekten zu machen. Das Komische ist natürlich nicht das einzige Mittel, das dem Dramatiker für die literarische Kommunikation zur Verfügung steht. Das Komische wirkt nicht selten mit diesen anderen Mittel zusammen. Das Lustgefühl, das das Komische in verschiedenen Situationen hervorruft, ist nicht immer gleich stark. Es erzeugt zusammen mit anderen Arten von Gefühlen, die ihrerseits auch mal stark mal schwach sind, ein breites Spektrum der Gefühlslage. Durch die bunten Möglichkeiten der Gefühlsmischung bietet der Autor dem Rezipienten die Möglichkeit an, den als Objekt der Komik behandelten Gegenstand noch aus anderen Perspektiven zu betrachten. Das komische Objekt ist meistens nicht einfach nur komisch. Die Komik macht das Drama vielfältiger, spannender und trotz seiner großen Tragik auch unterhaltsamer.

II. Theatralik

Büchner lässt eine Figur in seinem Drama über das Theater sprechen. Das Theater wird somit interessanterweise in einem Theaterstück kritisiert. Im so genannten Kunstgespräch (II/3) diskutieren Danton und Camille über Kunst. Das Augenmerk des letzteren richtet sich besonders auf das Theater. Camille kritisiert dabei sowohl die Produzenten des Theaters als auch das Publikum. Aber seine Kritiken an den beiden Seiten konvergieren in einem Thema. Die Wirklichkeitsferne der Theaterproduktion und -rezeption ist der Kernpunkt seiner Kritik:

Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!
Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Copisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in's Theater, lesen Geschichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! (285)

Die Theaterproduzenten werden von Camille als „schlechte Copisten“ deklassiert. Das ist eine doppelte Kritik. Zum einen werden die Künstler als Kopisten identifiziert. Das Wort ‚Kopie‘ erinnert dabei an etwas Mechanisches, es verneint Originalität und schöpferisches Tun. Zum anderen sind die Kopien schlecht geraten. Im Theater sind daher „Gottes Geschöpfe“ nicht wieder zu erkennen. Auf der anderen Seite ist die Haltung der Rezipienten nicht im Geringsten besser. Auch diese Kritik ist eine doppelte. Von den schlechten Kopisten geblendet sieht das Publikum die lebendige, dynamische und reale Welt nicht. Die Wirklichkeit wird nur als „gewöhnlich“ prädiert und damit wird ihr die gebührende Achtung verweigert. Noch problematischer ist aber, wenn die schlechte Kopie auf der Bühne wiederum in der Wirklichkeit nachgeahmt wird, wie Camille exemplarisch durch das „den Fratzen“ nachschneidende Publikum zeigt. Für derartige Nachahmer fällt die reale Welt weniger ins Gewicht als das Theater und sie theatralisieren im Alltag so dreist wie unbeholfen.

Camille kontrastiert das Theatralische und das Kreatürliche, wobei er das letztere sehr hoch schätzt.¹ Ironischerweise herrscht in *Danton's Tod* allenthalben das, was Camille degradiert, das Theatralische. Anspielungen aufs Theater sind überall im Drama zu finden. Zahlreiche Akteure stellen in Namen und Verhalten Bezüge auf Gestalten aus der Antike her und versuchen, sich in deren Rollen zu präsentieren. Aus griechischen und römischen Mythen und Geschichten sowie auch aus der Bibel wird viel zitiert. Die Theatralisierung der Politik in der Revolutionszeit in Frankreich ist historisch belegt. Das Land quoll schier über von selbst- oder fremd ernannten Brutussen und Sokratessen, die dann auch versuchten, ihrem „Nom de Guerre“ gemäß

¹ Ob die Auffassung Camilles die Büchners widerspiegelt oder nicht, ist in unserem Zusammenhang nicht die entscheidende Frage. Für das Thema siehe: Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig, S. 125; Voges, Michael: *Dantons Tod*, in: Interpretationen. Georg Büchner, Stuttgart 1990, S. 7-61, hier: S. 39. Mayer zufolge entsprechen Camilles Aussagen der Auffassung des Dramatikers. Voges ist diesbezüglich anderer Meinung.

zu handeln oder zumindest als so handelnd zu erscheinen. Politische Veranstaltungen wie Revolutionsfeste und öffentliche Hinrichtungen wurden theatralisch praktiziert. Im Theater verloren zur nämlichen Zeit in Frankreich die Theaterbesucher die Distanz und griffen in das Bühnengeschehen ein.² Hier ist „jene vollständige Durchdringung des Politischen und des Ästhetischen, die für die Konstitutionsform der revolutionären Öffentlichkeit in Frankreich insgesamt charakteristisch ist,“³ zu beobachten. Die Theatermetaphorik findet man auch in der zeitgenössischen Publizistik und Historiographie. Die Sympathisanten der Revolution verwendeten vorzugsweise die Metaphern ‚Schauspiel‘, ‚Drama‘, die Gegner vorzugsweise ‚Theater‘, ‚Komödie‘, ‚Tragödie‘, ‚Karneval‘.⁴ Diese Zuordnung trifft ganz genau Büchners Danton und Robespierre. Der erstere sagt: „wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden“ (226), und der letztere bezeichnet die Revolution als „das erhabne Drama“ (99b). Die Revolution wird sowohl von Robespieristen als auch von Dantonisten als Theater angesehen. Die Theatralik ist zur ganz gewöhnlichen politischen Handlungsweise der Revolutionäre geworden.

2. 1. Die Art und Weise der Theatralik

2. 1. 1. Die übertriebene Sprechweise

Theatralisch ist, wenn man um des besonderen Effekts willen sich übertrieben und unnatürlich darstellt. Darin steckt generell Unechtheit und Gekünsteltes. Die Gebärden fast aller Revolutionäre in *Danton's Tod* sind von diesen Eigenschaften beeinflusst. Sie sprechen auch unter ihren eigenen Parteigenossen, das heißt in der quasi privaten Sphäre nicht selten theatralisch. Ihre öffentlichen Reden im Jakobinerklub, im Nationalkonvent sowie vor dem Revolutionstribunal enthalten sehr viele eitle Phrasen. Diese dienen weder der politisch sachlichen Diskussion noch der juristisch zuverlässigen Beweisführung.

Die Revolutionäre verfolgen mit phrasenhaften Reden ihre eigenen Interessen. Die übertriebene Sprechweise ist bloß ein Mittel, ihren Reden trügerische Größe zu verleihen. Sie erreichen durch die Phrasen manchmal ihr Ziel. Aber die scheinbar großartigen Reden können die politischen oder rhetorischen Mängel der Redner nicht verdecken. Ihre gekünstelte Übertriebenheit wirkt wie die gestäubten Federn am Hals eines Hahns, die ihm auch nicht immer das Gewollte bescheren und den Beobachter zum Lachen reizen. Die Schwäche der Redner gepaart mit ihrer Affektiertheit macht sie manchmal sehr lächerlich.

2. 1. 2. Die Rollenübernahme und die Rollenzuweisung

2. 1. 2. 1. Die Rollenübernahme

² Dedner, Ulrike: Der relative Zuwachs revolutionärer Wirklichkeit in Georg Büchners Revolutionsdrama *Danton's Tod*, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 103-120, hier: S. 103ff.

³ Ebd. S. 104.

⁴ Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*, in: ZfdPh 110 (1991), S. 550-574, hier: S. 555.

In der Szene I/1 begrüßt Hérault Philippeau in plapperhafter Weise. Man kann ohne Schwierigkeit erkennen, dass seine Begrüßung affektiert ist: „Philippeau, Welch trübe Augen! Hast Du Dir ein Loch in die rothe Mütze gerissen, hat der heilige Jakob ein böses Gesicht gemacht, hat es während des Guillotinierens geregnet oder hast du einen schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?“ (17) Hérault merkt, dass sein Parteigenosse schlechte Laune hat, und fragt ihn nach dem Grund. Dabei benutzt er Metaphern und zählt Vermutungen auf. Für seine Rede braucht er neben einem Ausrufesatz noch vier Fragesätze. Wenn er nur „was ist denn los?“ gesagt hätte, wären alle sprachliche Verzierungen überflüssig gewesen. Aber er spricht absichtlich weitschweifig. Seine Metaphern sind witzig und die von ihm ausgedachten Situationen wirken aufgrund ihrer Unwahrscheinlichkeit scherzhaft. Sie sind nicht dafür geeignet, die Betrübnis Philippeaus zu erklären. Hérault fragt nicht nur danach, was passiert ist, sondern er versucht offensichtlich durch seine komische Rede die Stimmung seines Freundes zu erheitern.

Es ist aber noch zu beachten, dass Héraults Rhetorik nicht seine eigene ist. Camille mischt sich sofort in das Gespräch ein: „Du parodierst Sokrates.“ (18) Er erkennt nicht nur Héraults Theatralik, sondern auch das antike Vorbild seiner Rhetorik. Camille erklärt, wie Sokrates seinen Schüler Alcibiades fragte, der sehr schlecht gelaunt war und „finster und niederschlagen“ erschien: „Hast du deinen Schild auf dem Schlachtfeld verloren, bist du im Wettlauf oder im Schwertkampf besiegt worden? Hat ein Anderer besser gesungen oder besser die Cithar geschlagen?“ (18) Héraults wiederholte Fragen sind eine Nachahmung des sprachlichen Stils des Philosophen. Hérault spielt also den Sokrates. Er übernimmt eine Rolle wie ein Schauspieler.

Solche Übernahmen der Rollen aus der Antike sind noch in vielen anderen Szenen des Dramas zu beobachten. Die übernommene Rolle wird nicht immer schauspielerisch dargestellt. Manchmal wird die Rollenübernahme nur sprachlich ausgedrückt. Die Rollenübernahmen weisen darauf hin, wie die jeweilige Figur ihre Situation oder Veränderung der Lage, angesichts deren sie die übernommene Rolle spielt oder spielen will, auffasst. Das zeigt beispielsweise die Aussage von Lacroix, der in der Szene II/1 äußert, nach dem Vorbild von Lucretia handeln zu wollen. Zuvor hat er in derselben Szene Danton aufgefordert, seine politische Haltung zu ändern, nicht mehr passiv zu bleiben und offensive Reden zu halten, um zu überleben: „Laßt uns wenigstens nicht entwaffnet und erniedrigt wie der schändliche Hebert sterben.“ (218) Als diese Aufforderung keine Veränderung der Haltung Dantons bewirkte und seine Anhänger sich mit der Frage „Was thun?“ (231) konfrontiert sahen, sagt Lacroix: „Heim gehn und als Lucretia auf einen anständigen Fall studiren.“ (232) Mit der Aussage schlägt Lacroix allen vor, zusammen die Rolle Lucretias zu übernehmen. Diese Rollenübernahme hat mit schauspielerischer Darstellung nichts zu tun. Lacroix interpretiert einfach die Lage der Dantonisten und nimmt Lucretia zum Verhaltensmuster, die sich nach einem Familientreffen auf dem Forum erstach, nachdem sie missbraucht worden war.

Mit dem Ausdruck „heim gehn“ wird gesagt, dass weitere Diskussion kein sinnvolles Ergebnis bringt und daher das Zusammensitzen überflüssig ist. Der Ausdruck enthält

mehr als die Beendigung der Besprechung. „Heimgehen“ ist ein übliches Synonym für „Sterben“ in Trauerreden. Im Zusammenhang mit Lucretia erinnert der Terminus auch an das Herbeirufen der Familienmitglieder und Verwandten von Lucretia nach ihrer Entehrung. Das Wort „als Lucretia auf einen anständigen Fall studieren“ spielt auf den geplanten und vollzogenen Selbstmord der Lucretia an.⁵ Sie legte vor Zeugen ihre Aussage über das schändliche Geschehen ab, teilte mit, dass sie die Schmach nicht zu überleben trachtete, und nahm sich an einem öffentlichen Ort das Leben. Lacroix schlägt seinen Freunden ein Rollenstudium vor, wie es ein Schauspieler unternimmt. Sie sollen daheim nachdenken, wie sie ihren letzten Moment vor der Öffentlichkeit inszenieren wollen. Ob sie tatsächlich ihren Fall studiert haben oder nicht, zeigen sie sich später vor der Guillotine sehr theatralisch. Mit seiner Aussage drückt Lacroix Resignation aus. Sie rührt weniger aus der Stärke der politischen Gegner als vielmehr aus der „Faulheit“ (230) Dantons. Lacroix sieht die quasi ausweglose Situation sehr ungerne und versucht, der Lage etwas Positives abzugewinnen. Dieses Positive kann man als Anstand, Charakterstärke und Aufrichtigkeit identifizieren. Das Paradox des Versuches lässt seine Aussage recht zynisch klingen. Die Verbindung des Ernstes des eigenen Todes mit der Planung einer Inszenierung desselben wirkt komisch.

2. 1. 2. 2. Die Rollenzuweisung

Die Rollenübernahme ist ohne die Identifikation der Dramenfiguren mit den antiken Menschen, die in einer ähnlichen Lage gewesen zu sein scheinen, undenkbar. Genau so verhält es sich mit der Rollenzuweisung. Die Rollen werden aufgrund gewisser Ähnlichkeit zugewiesen, die zwischen der Szenensituation der Figuren und der Situation in den antiken Quellen besteht. Ob die zugewiesenen Rollen übernommen werden, ist eine ganz andere Frage. Der Fuhrmann, der die Dantonanhänger vom Gefängnis zum Revolutionsplatz transportiert hat, wird von Camille „alte[n] Charon“ (642) genannt. Die Reaktion des Fuhrmanns beschreibt Büchner nicht in seinem Drama. Es ist ungewiss, ob der Fuhrmann den Fährmann aus der griechischen Mythologie, der die Verstorbenen über einen Fluss der Unterwelt rudert, kennt. Anders als Charon befördert der Fuhrmann mit seinem Karren die noch Lebendigen zum Schafott. Seine Erwerbstätigkeit kann sicherlich als abscheulich empfunden werden. Camilles Rollenzuweisung ist aber die freundlichste im ganzen Drama. Komischerweise gibt er ihm sogar Geld, wie ein Fahrgast die Gebühr entrichtet. Es ist möglicherweise Camille bewusst, dass ein Toter sowieso kein Geld mehr braucht. Oder er weiß, dass der Fährmann der Unterwelt die Fahrkosten entgegennahm, die man den Verstorbenen in den Mund gesteckt hatte, und spielt die Zahlung nach.

In *Danton's Tod* überwiegt die Anzahl der Rollenzuweisungen die der -übernahme. Wohlwollende Rollenzuweisungen wie die Camilles an den Fuhrmann sind sehr selten. Ganz im Gegenteil, die Rollen werden meistens mit der Absicht zugewiesen, dass der mit der Rolle Identifizierte lächerlich gemacht werden soll. Die Rollenzuweisung ist so

⁵ MBA Bd. 3. 4, S. 120.

ein wichtiges offensives rhetorisches Mittel der Revolutionäre. Ob und wie es funktioniert, soll später an konkreten Beispielen beobachtet werden.

2. 1. 3. Zitat

Wenn ihre gegenwärtige Situation auch nur eine winzige Ähnlichkeit mit der Geschichte oder Mythologie der Antike hat, beziehen sich die Figuren in *Dantons Tod* auf sie. Die Akteure imitieren gerne antike Personen oder wollen in den zeitgenössischen Menschen antike Individuen wieder erkennen. Sie zögern auch nicht, aus den antiken Quellen zu zitieren. Minimale Ähnlichkeit zwischen ihrer Lage und dem Geschehen in der Antike genügt, um sie zum Zitieren zu veranlassen.

In der Versammlung im Jakobinerklub sagt Legendre, dass es antirevolutionäre „Leute“ gibt. Er berichtet: „Sie sind witzig und sagen man müsse Marat und Chalier zu einem doppelten Märtyrerthum verhelfen und sie in effigie guillotiniere.“ (93) Dann zitiert er aus der Bibel: „Das Blut dießer Heiligen komme über sie.“ (95) Durch das Zitat drückt Legendre aus, dass jene Leute, die die schon verstorbenen Revolutionäre zum zweiten Mal töten wollen, ihre Schuld zu verantworten haben. Das Bibelzitat ist in der politischen Debatte nicht unbedingt notwendig. Legendre könnte denselben Inhalt mit einem ganz normalen Satz ausdrücken. Das Zitat hat allerdings außer der Funktion der Meinungsmitteilung noch wichtigere andere Effekte. Es verleiht dem Willen zur Rache heiligen Schein. Das Zitat stammt zwar aus der Bibel, aber es ist kein wortwörtliches, sondern ein zusammengesetztes Zitat.⁶ Das Subjekt des Satzes „das Blut dießer Heiligen“ setzt Marat und Chalier mit den Propheten des alten Testaments gleich, die den Willen Gottes verkündigten und dafür ihr Leben verloren. Die Satzelemente „das Blut ... komme über [sie]“ erinnern an den Schrei der Jerusalemer Juden, die die Kreuzigung Jesu forderten und selbst dafür die Verantwortung zu übernehmen bereit waren. In diesem Zusammenhang setzt Legendre die zwei Revolutionäre mit Jesus gleich, der ohne Schuld leiden musste. Legendre streut damit Marat und Chalier Weihrauch. So unterscheidet sich ganz deutlich voneinander, wer gut und wer böse – ja verdammt – ist. Beim Zitieren liegt der Akzent weniger auf dem Zitierten als auf dem Gestus des Zitierens.⁷ Wie und wozu man zitiert, ist bedeutsamer als das, was man zitiert. Mit dem Konjunktiv bringt Legendre seine verfluchende quasi religiöse Gestik zum Ausdruck. Die Strafe sei göttliche Mission und absolute Gerechtigkeit. Diese Gestik hat mit der politischen Diskussion nichts zu tun. Sie ist nur Theatralik.

2. 2. Die Zwecke der Theatralik

Das Handeln der Revolutionäre ist theatralisch, aber nicht um der Theatralik willen. Sie beabsichtigen damit eine politische Wirkung zu erzielen. Ihre Theatralik hat zunächst kommunikative Funktion. Rollenspiel und Zitieren sind in die Sprache des politischen Alltags eingedrungen. Die Revolutionäre wissen daher, was die anderen

⁶ Vgl. MBA Bd. 3, 4, S. 72.

⁷ Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 33.

durch den Hinweis auf die Antike äußern wollen. Ferner verschaffen die Revolutionäre durch die Theatralik ihrer Gegenwart den heroischen und sublimen Anschein. Überdies rechtfertigen sie durch die Überhöhung ihr Handeln und greifen die anderen durch das Beispiel der Antike an.

2. 2. 1. Die kommunikative Funktion

Die Verknüpfung der eigenen Person und des eigenen Handelns mit antiken Heroen und Mythen ist zu einem der wichtigsten Elemente der Rhetorik der Revolutionäre geworden und wird daher für ganz normal gehalten, wiewohl sie für die Darstellung des Aussagewertes der Reden nicht von großer Relevanz ist. Die Bezugnahme auf die Antike fungiert als ein gebräuchliches Mittel zum Austausch der Meinungen. Antike Geschichte und Mythen liefern den Revolutionären vergleichbare Rollen- und Verhaltensmuster. Diese Muster erlauben ihnen eine stilisierende Vermittlung des eigenen und eine Deutung fremden politischen Handelns.⁸ Der folgende kurze Teil der Rede Robespierres im Jakobinerklub stellt den kommunikativen Aspekt der Verkoppelung zur Schau: „Man hat vor Kurzem auf eine unverschämte Weise den Tacitus parodiert, ich könnte mit dem Sallust antworten und den Catilina travestieren.“ (99g) Robespierre erinnert die Jakobiner daran, dass er nach dem taciteischen Stil zu Unrecht als ein Tyrann dargestellt wurde, und spricht von der Möglichkeit, seinen Gegnern nach dem Stil des Geschichtsschreibers Sallust entgegenzusetzen, der über die gescheiterte Verschwörung des Catilina berichtete. Die Persönlichkeiten und Geschichte aus dem alten Rom sind den Revolutionären allgemein bekannt. So ist die Aussage Robespierres ohne weitere Erläuterung verständlich. Das Gleiche gilt für die Zitate. Sie dienen als Code der politischen Kommunikation.⁹ Die empfundene Übereinstimmung zwischen ihrer eigenen Gegenwart und der bewunderten Antike reizt die Figuren in Büchners Werk zum Zitieren und ermöglicht es ihnen umgekehrt, die Bedeutung der Zitate anderer zu erfassen.

2. 2. 2. Die Sublimierung der Gegenwart

Die Politiker beziehen sich allerdings nicht aus einem rein kommunikativen Zweck auf die Antike. Wenn die Bezugnahme nur der Kommunikation dienen würde, würden sich die Revolutionäre ohne den langen unnötig komplizierten Umweg verständigen. Es wäre dann besser, dass sie direkt über ihre eigene Lage sprechen. Mit der Verkoppelung beabsichtigen sie ihrer Gegenwart etwas hinzuzufügen, was ihr fehlt. Die Antike bringt ihnen nicht bloß Codes für die Kommunikation, sondern vor allem den besonderen Glanz der Vergangenheit, der den Codes anhaftet. Hierin besteht ein Anliegen der Revolutionäre, das sie die antiken Codes verwenden lässt. Vereinzelt kommen Fälle vor, bei denen die Verkoppelung für die Verständigung hilfreich zu sein scheint. Auch in diesen Fällen bleibt die Ausstrahlungskraft der Antike für die

⁸ Ebd. S. 31.

⁹ Ebd. S. 32.

Politiker von Interesse. Sie wollen die Aura der Antike ausnutzen, um ihrer gegenwärtigen Situation erhabenen Schein zu verleihen und den Schein zu wahren. Sie verknüpfen daher ihre Gegenwart sogar in solchen Fällen mit der Antike, wo die Verknüpfung überhaupt nicht angebracht ist.

In der schon erwähnten Szene im Jakobinerklub (I/3) sagt Collot: „Die Büsten der Heiligen werden unberührt bleiben, sie werden wie Medusenhäupter die Verräter in Stein verwandeln.“ (96) Das ist die Antwort auf die provokative Frage Legendres. Er hat gerade den Wohlfahrtsausschuss angegriffen: „Ich frage die anwesenden Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses, seit wann ihre Ohren so taub geworden sind.“ (95) Legendre ist mit der Situation in Paris unzufrieden. Die antirevolutionären Menschen seien so frech geworden, dass sie zu sagen wagten, man müsse Marat und Chalier in effigie guillotiniert werden. Legendre macht den Wohlfahrtsausschuss für die Lage verantwortlich und wirft ihm Untätigkeit vor. Legendre mag dabei gedacht haben, dass eine gute Gelegenheit da sei, die Robespierriern anzugreifen. Er sah sich in diesem Moment als Dantonist, der eine Gruppe präventiv angriff, die der Revolution bedrohlich zu werden drohe. Aber faktisch bietet er den Robespierriern nur den Grund für den Gegenangriff. Lacroix macht ihm dies später deutlich, wenn er erklärt: „Du hast die Contrevolution offiziell bekannt gemacht.“ (112) Denn in der Situation von Legendres Vorstoß wird dieser Angriff auf die Robespierriern von Collot, der Legendre unterbricht, sofort unterbunden und gekontert, indem er feststellt, dass die Revolutionsgegner nur eine Folgeerscheinung sind und man nach der Ursache forschen muss. Mit der ‚Ursache‘ meint er zweifelsohne die Dantonisten. In Bezug auf die von Legendre erwähnten Revolutionsgegner behauptet Collot, dass der Wohlfahrtsausschuss nicht eigens handeln müsse. Der Wohlfahrtsausschuss sei nicht aus Unwissenheit über die Lage untätig, sondern aufgrund der Einsicht, mit der er das Wesentliche der Lage durchschaue: „Der Wohlfahrtsausschuss versteht mehr Logik.“ (96) Wenn die Ursache der konterrevolutionären Umtriebe beseitigt wird, werden auch die Folgeerscheinungen verschwinden. Basiert auf dieser Diagnose droht Collot den ‚eigentlichen‘ Revolutionsgegnern: „Es ist Zeit die Maske abzureißen.“ (96) Am Ende seiner offensiven, aber recht umständlichen Rede folgt Collots oben zitiertes mythisierendes Schlusswort.

Auch hier bleibt die drohende Haltung weiterhin erhalten. Collot lässt durchblicken, welches verächtliche Ende die „Verräter“ der Revolution haben werden, sobald der Wohlfahrtsausschuss handelt. Aber Rede wie Phrase enthalten noch keine politische Maßnahme gegen die Dantonisten. Sie ist nichts als eine, wenn auch sehr ernsthafte Drohung. Es ist bemerkenswert, dass diese Drohung in den Mythos verpackt ist. Mit der Mythisierung verlässt Collot die Ebene der „Logik“, die für ihn das Attribut des Wohlfahrtsausschusses ist. Dem äußeren Anschein nach mythisiert Collot Marat und Chalier, aber in Wirklichkeit erhebt er den Wohlfahrtsausschuss. Denn es sind nicht Marat und Chalier selbst, sondern der Wohlfahrtsausschuss, der sie zu „Medusenhäupter[n]“ werden lässt. Collot überhöht damit den Wohlfahrtsausschuss zu einem mythischen Wesen mit medusischer Unangreifbarkeit und unwiderstehlicher Kraft. Er merkt, dass Legendre das Ansehen des Wohlfahrtsausschusses zu

beschädigen droht, und schlägt aggressiv zurück, wobei er auf die Übermacht des Wohlfahrtsausschusses anspielt. Aber diese Anspielung ist deutlich übertrieben und die Mythisierung wirkt unangemessen, denn eine derart zauberhafte Absolutheit hat das Exekutivorgan nicht. Sie diesem eigentlich der Logik und Nüchternheit verpflichteten Rat zuzuweisen, wirkt in Ansicht der späteren Schwierigkeit, die der Ausschuss bei der Durchsetzung der Verurteilung und Guillotinerung der Dantonisten haben wird, fast grotesk. Außerdem macht Collot die beiden Revolutionäre, die er zunächst als „Heilige“ ehrte, zu einem grauenvollen Ungeheuer mit Schlangenhaaren.

Das Dubiose an der Mythisierung Collots erinnert an die Abwertung des μῦθος von Platon. Mit der philosophischen Bewertung des λόγος hat der griechische Philosoph den μῦθος mitsamt der Kunst heruntergestuft. Dabei bedeutete der μῦθος „bloße Erzählung ohne Beweisführung“, während der λόγος trotz der möglichen Erzählform seinem Wesen nach „Argumentieren und Begründen“ war.¹⁰ Die von Platon gegenübergestellten Begriffe μῦθος und λόγος kann man in der Rede Collots wieder erkennen. Mit seinem Schlusswort springt er von dem Bereich des λόγος über zu dem des μῦθος. Collots Mythisierung wirkt sich auch dann nicht positiv aus, wenn man sie aus der Perspektive des modernen Wortsinns von Mythos betrachtet. Bei dem Mythos handelt es sich um eine Art Erzählung aus der fernen Vergangenheit. Es ist „eine Kunst neben und innerhalb der Poesie“, deren Materie „eine alte, überlieferte Stoffmasse“¹¹ ist. Die Mythisierung des Aktuellen birgt deswegen die Gefahr in sich, an sich selbst widersprüchlich zu werden. Die Gegenwart als reales Geschehen besitzt nämlich das nicht, was für den Mythos als Kunst aus dem weit vergangenen Zeitalter charakteristisch ist, zum Beispiel eine geheimnisvolle Fähigkeit übernatürlicher Wesenheit wie sie die magische Kraft der Medusa veranschaulicht. Collots Versuch, seine Gegenwart mythisch zu färben, offenbart somit mehrere Inkongruenzen. Der Sprung vom λόγος zum μῦθος, die Anspielung auf die Absolutheit des Wohlfahrtsausschusses, der Gegensatz zwischen einer politischen Organisation in der realen Welt und einer irrationalen Wesenheit, die unbeabsichtigte Verwandlung der „Heiligen“ in Monstren – all das macht Collots Mythisierung lächerlich, obwohl seine Aussage eigentlich eine beunruhigende Drohung ist.

2. 2. 3. Die Verspottung des Gegners

Die Revolutionäre beziehen sich, wie gesehen, auf die Antike, um sich oder ihrer Partei einen Vorteil zu verschaffen. Sie versuchen, wie am Beispiel von Collots Rede gezeigt, durch diese Verknüpfung einen Eindruck von Erhabenheit hervorzurufen. Die Überhöhung der Gegenwart ist aber nur einer der Zwecke, zu der Büchners Revolutionäre die Antikenrezeption instrumentalisieren. Sie benutzen die antiken Beispiele auch dazu, den Gegner zu erniedrigen. In diesem Fall werden antike Vorgänge in geistreich-witziger Form erwähnt, und nicht selten nur um einer Pointe

¹⁰ Kerényi, Karl: Was ist Mythologie? In: Europäische Revue 15 (1939), S. 3-18, hier: S. 5.

¹¹ Ebd. S. 6.

willen.¹² Für diesen Zweck weisen die Politiker den ins Visier genommenen Personen meist unangenehme oder lächerliche Rollen zu.

In der letzten Szene des ersten Aktes (I/6) drängt St. Just Robespierre, eine Stelle „de[s] alte[n] Franziskaner[s]“ zu lesen, wo dessen Herausgeber Camille die Robespieristen verspottet: „Dießer Blutmessias Robespierre auf seinem Kalvarienberge zwischen den beyden Schächern Couthon und Collot, auf dem er opfert und nicht geopfert wird. Die Guillotinenbetschwestern stehen wie Maria und Magdalena unten. St. Just liegt ihm wie Johannes am Herzen und macht den Convent mit den apokalyptischen Offenbarungen des Meisters bekannt, er trägt seinen Kopf wie eine Monstranz.“ (206) Diese Szene ist so konstruiert, dass der Rezipient zweifach zum komischen Gefühl gereizt wird. Büchner lässt nicht Camille dessen eigenen Hohn vortragen, sondern lässt den Verspotteten selbst die Spottschrift vorlesen. Der Rezipient wird von Robespierre darüber informiert, wie der letztere verspottet wird, als ob er sich selbst verspotten würde. Die Art und Weise des Spottes ist der zweite komische Faktor. Camille parodiert die Bibel, um Robespierre und seine Anhänger anzugreifen und lächerlich zu machen. Diese Bibelparodie zeigt exemplarisch, wie die Revolutionäre die antiken Vorlagen zur Verspottung ihrer politischen Gegner benutzen. Ähnliches trifft auch für die anschließende Replik von St. Just zu, der prompt auf den Vergleich Camilles reagiert, als er auf den Satz, St. Just trage seinen Kopf wie eine Monstranz, droht: „Ich will ihn den seinigen wie St. Denis tragen machen.“ (207) St. Just kündigt dem nicht anwesenden Camille hier an, dass dieser das Schicksal des Märtyrers St. Denis erleiden werde, der nach seiner Enthauptung mit dem Kopf in der Hand gelaufen sein soll. St. Just drückt also gruselig, zugleich sarkastisch und mit mörderischem kaltem Hohn zornige Entschlossenheit aus, Camille für seinen bibelbezogenen Spott aufs Schafott zu schicken.

2. 2. 4. Die Rechtfertigung des Handelns

Neben der Überhöhung und der Instrumentalisierung als offensives Mittel nutzen die Politiker die Antikenrezeption auch zur Rechtfertigung und Legitimation ihres Handelns, denn die Politiker suchen in der antiken Geschichte und Mythologie nicht nur ihre Klingen, sondern auch ihre Schilde. Sie glauben, dass die Glorie der antiken Helden ihnen auch ein geeignetes Mittel zur Verteidigung liefert. Auf die heroischen exempla und dicta der Antike berufen sie sich zur Rechtfertigung eigenen Handelns.¹³ Sie finden dort nicht einfach das Element, das der Rechtfertigung ihres Handelns nützlich sein soll, sondern spinnen gerne Rechtfertigungsphrasen, in die sie aus den antiken Geschichten entlehnte Elemente integrieren.

In der Szene III/6 tritt der Wohlfahrtsausschuss zusammen, um das Gerichtsverfahren zu besprechen. Die Robespieristen wollen unter allen Umständen Danton und seine Anhänger hinrichten. Sie werden aber mit einem formalen Problem

¹² Vgl. Koopmann, Helmut: Dantons Tod und die antike Welt. Zur Geschichtsphilosophie Georg Büchners, in: ZfdPh 84 (1965) Sonderheft, S. 22-41, hier: S. 25.

¹³ Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik, S. 554.

konfrontiert. St. Just macht sich um den zu erwartenden Widerstand der Dantonisten gegen die „Verletzung der Formen“ (490) Sorgen. Da ermutigt Barrère ihn und schlägt eine schlaue Lösung vor: „Ich werde ihnen sagen: zu Rom wurde der Consul, welcher die Verschwörung des Catilina entdeckte und die Verbrecher auf der Stelle mit dem Tod bestrafte, der verletzen Förmlichkeit angeklagt. Wer waren seine Ankläger?“ (491) Die Ankläger des Konsuls Cicero waren wohl „die Totengräber der römischen Republik“.¹⁴ Der implizierte Vorschlag Barrères ist sehr listig, denn seine Frage macht jeglichen Widerstand extrem schwer oder sogar unmöglich. Wer sich dem Vorhaben des Wohlfahrtsausschusses widersetzt, setzt sich der Lebensgefahr aus, denn er muss dann als potentieller Totengräber, also als Feind der Republik, erscheinen. Die von Barrère vorgeschlagene Politik der Verunglimpfung ist für die Zielverfolgung des Wohlfahrtsausschusses sicherlich die richtige Strategie, die alle möglichen Widerstände effektiv löschen wird. Aber sie ist zugleich zweifellos eine freche Ausnutzung des antiken Vorbildes. Barrère will von der einzigen Gemeinsamkeit zwischen dem römischen Consul und dem Wohlfahrtsausschuss Gebrauch machen. Beide verstoßen gegen die Formalität des Rechts um der Vollstreckung der Todesstrafe an Hochverrätern willen. Der Römer hat jedoch aus der Not eines bewaffnet aufmarschierenden Feindes heraus unverzüglich eine Entscheidung getroffen, ohne einen raffinierten Vorwand der Tötung zu ersinnen, während die Franzosen zur Beratung zusammensitzen, um die Manipulation eines Gerichtsverfahrens zu planen, mittels dessen man im Schein des Rechts zu töten beabsichtigt. Der Consul musste sich für die schon passierte Tötung verantworten, während der Wohlfahrtsausschuss die beabsichtigte Tötung durch verschlagene Mittel verwirklichen will. Barrère will die anstößige Manipulation mit der vorbildlichen Entschlossenheit des ruhmreichen Ciceros verdecken. Die Berufung auf die Antike verliert damit, wie Raulet sagt, jegliche Verbindlichkeit und moralisch zwingende Kraft. Sie besitzt nur den Sinn, den ihr die Handelnden jeweils geben, und kann sowohl das Gute wie auch das Böse rechtfertigen.¹⁵ Obwohl Barrère den Wohlfahrtsausschuss mit Cicero identifiziert, stehen die Robespierreanhänger nicht dem Consul, sondern seinen Anklägern näher. Denn die Robespieristen stellen die Falle des Präzedenzfalles so, wie die Ankläger des Ciceros einst die Falle des Gesetzes stellten. Barrères Rechtfertigungsversuch wirkt wegen seiner Verschlagenheit lächerlich und ferner wegen seiner Verwerflichkeit gar widerlich.

Ein noch klareres Beispiel liefert der Präsident des Revolutionstribunals Dumas in der Szene VI/1. Während des Gesprächs mit einem Bürger auf der Straße sagt er, dass er mittels der Guillotine von seiner Frau geschieden sein will. Die böse Absicht der Ermordung seiner Frau rechtfertigt er mit einer Bezugnahme auf den Römer Brutus: „Muß man denn gerade römischer Consul seyn und sein Haupt mit der Toga verhüllen

¹⁴ MBA Bd. 3, 4, S. 198.

¹⁵ Raulet, Gérard: Der König ist nackt. Identitätskrise, Identitätskritik und Ablehnung der Surrogatidentitäten in Büchners »Dantons Tod« und »Leonce und Lena«, in: Identitätskrise und Surrogatidentitäten. Zur Wiederkehr einer romantischen Konstellation, hrsg. v. Cornelia Klinger u. Ruthard Stäblein, Frankfurt a. M. u. New York 1989, S. 273-292, hier: S. 280.

können um sein Liebstes dem Vaterlande zu opfern? Ich werde mir die Augen mit dem Aermel meines rothen Fracks abwischen, das ist der ganze Unterschied.“ (552) Was Dumas für „de[n] ganze[n] Unterschied“ hält, ist ausschließlich die äußere Form. Was sich im Innern des Brutus abspielen mochte, ist für ihn völlig belanglos. Sein niederträchtiges Verhalten widerspricht dabei auf äußerste sogar dem des Brutus, da Dumas ja nicht etwas Geliebtes dem noch mehr zu liebenden Vaterlande opfert, sondern etwas ihm mittlerweile Verhasstes mittels des Vaterlandes zu eliminieren trachtet. Sein Verhalten geht über alle möglichen Erwartungen hinaus und damit überschreitet es auch die Grenze des Komischen. Die Erwiderungen des Bürgers sind daher mehr als verständlich: „Du bist ein Ungeheuer!“ (549) „Das ist entsetzlich.“ (553)

2. 3. Theatralik der Figuren des Dramas

2. 3. 1. Simon

Simon ist eine ganz besondere Figur, für die ein zweites Beispiel kaum zu finden ist. Wenn man das Personenregister des Dramas durchsieht, erkennt man, dass Simon neben den Politikern die einzige männliche Figur ist, deren Name und Beruf benannt sind.¹⁶ Im Vergleich zu ihm bezeichnet der Dramatiker die anderen bloß als „Männer und Weiber aus dem Volk“.¹⁷ Anders als die genannten Politiker ist er zudem keinem historisch überlieferten Menschen der Revolutionszeit nachgebildet, sondern eine Kunstfigur des Dichters. Es ist bemerkenswert, dass Büchner in einem Geschichtsdrama eine fiktive Person schafft und ihr einen besonderen Beruf gibt. Man muss also aufmerksam beobachten, welche Funktion dieser Souffleur übernimmt.

2. 3. 1. 1. Die Erhabenheit Simons

Bei einigen Szenen des *Danton*-Dramas sind, wie gesagt, komische Elemente so dominant, dass die Szenen sogar als Teile einer Komödie angesehen werden könnten, wenn man sie von dem Zusammenhang des gesamten Textes isoliert betrachten würde. Alle drei Szenen beziehungsweise Teilszenen (I/2; II/2 und II/6), in denen Simon auftritt, gehören ohne Ausnahme dazu. In der Szene I/2 fällt Simons berufliches Spezifikum am deutlichsten ins Auge. Die komische Episodenfigur ist hier dominanter als die Zentralfigur.¹⁸ Zu Beginn dieser Szene verprügelt Simon seine Frau. Wie andere Bürger lebt er in großer Not und leidet unter Hunger. Seine Tochter ernährt die Eltern durch Prostitution, wobei seine Frau als Kupplerin ihr hilft. Parallel zu der Szene scheint außerhalb des Bühnengeschehens irgendwo die Prostitution zu geschehen. Auf der Bühne wirft Simon seiner Frau die Lebensumstände vor, als ob sie allein für die Lage verantwortlich wäre. Seine Gewaltanwendung kann nur durch die Einmischung anderer Menschen mühsam beendet werden. Seine Gewalttat hinterlässt einen negativen Eindruck und steht ihm übel an. Dennoch haben die von ihm

¹⁶ MBA Bd. 3. 2, S. S. 85.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. MBA Bd. 3. 2, S. 215. (Editionsbericht)

verwendeten Schimpfwörter einen Hauch von Komik: „Du Kuppelpelz, du runzliche Sublimatpille, du wurmstichischer Sündenapfel!“ (35) Die Aneinanderreihung dreier Schimpfwörter und die ungewöhnliche Wortauswahl, sowohl bei den Substantiven, als auch bei den Adjektiven, sind auffällig. Als er seine Frau nicht mehr physisch angreifen kann, attackiert er sie verbal. Aber wenn Simon seine Frau anfaucht, rückt etwas sehr Merkwürdiges ins Blickfeld. Er beschimpft sie nämlich in poetischer Form, und zwar meistens in Jamben, und mit erhobenem Gestus¹⁹:

Nein, laßt mich Römer, zerschellen will ich dieß Geripp! Du Vestalin! (37)

So rei ich von den Schultern dein Gewand
Nackt in die Sonne schleudr' ich dann dein Aas.
Du Hurenbett, in jeder Runzel deines Leibes nistet Unzucht. (39)

Simon spricht deklamatorisch wie eine Figur in der klassischen Tragödie. Der gehobene Stil seiner Sprache verrät, was er durch seine berufliche Tätigkeit an Sprachduktus erworben hat. In diesem Moment aber souffliert er nicht für das Theater, sondern steht einer realen Situation gegenüber. Er spricht trotzdem immer noch in Theatersprache. Seine Ausrufe lassen so die Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit verschmelzen. Genauer gesagt, läßt er das Theater die Wirklichkeit durchdringen. Diesem Vorgehen, der Benutzung von Theatersprache im Alltag, wohnt ein großes komisches Potential inne. Falls die Theatersprache bewusst und absichtlich verwendet wird, soll sie zumeist andere Wirkungen erzielen. Hier hingegen verwendet Simon sie aus seiner Sicht unabsichtlich. Er weiß nicht, dass er sich theatralisch verhält. Er ist voller Ernst, und trotzdem theatralisch, also ernsthaft theatralisch oder besser theatralisch ernsthaft. Diese seltsame Mischung ist für die Lächerlichkeit Simons kennzeichnend. Sein alkoholisierte Zustand soll sein Verhalten gewissermaßen erklären. Zugleich steigert es seine Lächerlichkeit. Denn seine Unkontrolliertheit erfüllt die normale Erwartung der Gesellschaft kaum.

Es gibt noch eine andere lächerliche Inkongruenz in dieser Szene. Simons sprachliche Erhabenheit passt nicht zu der jämmerlichen Wirklichkeit. Obwohl er sich wie ein Held in der klassischen Tragödie benimmt, ist er bloß ein Mann aus dem Volk, das unter materieller Not leidet, in der er und seine Familie auf unheldenhafte Weise überleben. Der Ort, wo Simon seinen Willen zur Vergeltung poetisch ausspricht, ist „eine Gasse“, die Alltagswelt des armen Volks, die nur noch als prosaisch bezeichnet werden kann. Als ein tragischer Held würde er über das nationale Schicksal oder etwas Ähnliches, also ein erhabenes Leid, klagen. Simon aber streitet sich mit seiner Frau wegen einer rein familiären Angelegenheit und verprügelt sie. Alles – Personen, Ort und Handlung – zeigt auf, dass sein heroischer Zorn hier absolut fehl am Platz ist.

¹⁹ Vgl. Krapp, Helmut: Der Dialog bei Georg Büchner, Darmstadt 1958, S. 15. Krapps Analyse, dass Simon in fünffüßigen Jamben spreche, ist unzulänglich. Hier kommen fünffüßige Jamben nur ein einziges Mal vor.

2. 3. 1. 2. Die Rollenzuweisung und die Rollenübernahme

Simon nennt die den heftigen Streit schlichtende Volksmenge Römer und nicht zuletzt spielt er selber einen. Seine Rollenzuweisung und -übernahme kommen damit nicht zum Schluss, sondern werden fortgesetzt und konkreter.

Alter Virginius verhülle dein kahl Haupt. Der Rabe Schande sitzt darauf und hackt nach deinen Augen. Gebt mir ein Messer, Römer! (er sinkt um) (43)

Ha Lucrecia! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer! Ha Appius Claudius! (56)

Er eignet sich die Virginia-Geschichte an, wobei er sich mit Virginius identifiziert und seiner Tochter die Rolle der Virginia zuweist. Seine Haltung bleibt unverändert weiter die eines tragischen Helden. Er benutzt noch immer poetische Sprache, er steigert sogar noch sein Pathos. Die wiederholten Ausrufe lassen seine unangebracht heldenhafte Erregung erkennen. Aber zwischen der römischen Sage und der Lage des Souffleurs und seiner Tochter besteht ein deutlicher Unterschied. Während Virginius seine Tochter vor der drohenden Entehrung zu schützen versuchte, arbeitet Simons Tochter, aus welchem Grund auch immer, bereits als Prostituierte. Er hat nicht nur keinen Grund, das Messer zu verlangen, sondern der Einsatz des Messers wäre, in Gegensatz zu dem des Virginius, viel zu spät. Was aber den pathetischen Simon entscheidend lächerlich macht, ist sein nächster schwerwiegender Fehler. Auf dem Höhepunkt seiner Aufregung verwechselt er Virginia mit Lukretia. Was die beiden Frauen bei den Topoi betrifft, geht es zwar gleichermaßen um weibliche Ehre und Tod, Inhalt und Ausgang der Legenden sind aber unterschiedlich. Anders als Virginia ersticht sich Lukretia nach der Entehrung selbst. Das Messer, das Simon greifen will, wäre also nicht nur zu spät, sondern auch in der falschen Hand.

2. 3. 1. 3. Die unangemessenen Zitate

In dem letzten Teil der Szene I/2 bleiben auf der Bühne nur Simon und seine Frau zurück. Alle anderen sind wohl zum Jakobinerklub gegangen, der den örtlichen Hintergrund der direkt anschließenden Szene darstellt. Der wieder nüchtern gewordene Simon verhält sich nichtsdestotrotz weiter wie ein tragischer Held: „Weh mir, verlassen!“²⁰ (84) Aber seine Nüchternheit lässt ihn spüren, was er gerade getan hat. Er entschuldigt sich bei seiner Frau für die Gewaltanwendung.

Schlug ich dich? Das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm, mein Wahnsinn that es.
Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind
Hamlet that's nicht, Hamlet verläugnet's. (88)

Simons Entschuldigung ist auch theatralisch. Diesmal zitiert er Shakespeare. Dabei vergleicht er seine Gewalttat mit dem Wahnsinn Hamlets. Ob seine Entschuldigung wahr ist, lassen wir dahingestellt sein. Aber die Art und Weise, wie er sich

²⁰ MBA Bd. 3, 4, S. 67. Simons Replik erinnert eine Szene von *Räuber* Friedrich Schillers.

entschuldigt, ist lächerlich. Er rechtfertigt seine schlechte Tat dadurch, dass er sie auf den Wahnsinn zurückführt. Der „Wahnsinn“ wird hier zum theatralischen Ersatzausdruck für die „Besoffenheit“. Ob absichtlich, ob unabsichtlich, verdeckt Simon seine Besoffenheit. Zwischen Simons Besoffenheit und Hamlets Wahnsinn besteht natürlich ein großer Unterschied. Denn Hamlet benutzt seinen Wahnsinn als Maske und Vorwand für sonst inakzeptable, aber im Großen und Ganzen bewusste vorsätzliche Handlungen.²¹ Die Vortäuschung hat unerwünschte tragische Folgen, für die sich Hamlet bei dem darunter Leidenden nun entschuldigt. Aber die Schäden sind zu groß und unumkehrbar. Hingegen hat Simon in alkoholisiertem Zustand ohne Vorsatz gehandelt. Die Folgen seiner Handlung sind nicht so tragisch oder schwerwiegend wie bei Hamlet. Mit ihm verglichen hat Simon nur einen kleinen Fehler gemacht. Seine Entschuldigung ist in dieser Hinsicht zu übertrieben. Trotzdem ist seine schlechte Tat nicht so leicht verzeihlich. Er sagt zwar: „das war nicht meine Hand, war nicht mein Arm.“ Dennoch waren es seine Hand und sein Arm. Außerdem entschuldigt man sich normalerweise nicht, indem man etwas aus der Literatur zitiert. Das ist an sich schon komisch. Im Falle Simons ist noch dazu das Zitat nicht dem Kontext angemessen.

2. 3. 1. 4. Simon als Komödiant

Dass Simon nicht eine historische, sondern eine vom Dramatiker geschaffene Figur ist, wurde schon erwähnt. Aber die Besonderheit dieser Figur besteht nicht nur darin, dass sie ein Geschöpf des Autors ist, sondern vielmehr in ihrem charakteristischen Wesen. Viele Forscher haben darauf hingewiesen, dass Simon keine realistische Figur ist.²² Seine Wesensart ist wirklichkeitsfern, aber nicht in der Weise, wie zum Beispiel eine Figur im Märchen es ist. Was ihn unrealistisch erscheinen lässt, ist sein Doppelcharakter, der ansonsten für Figuren in Komödien kennzeichnend ist.²³ Auf der einen Seite erscheint Simon wie ein Mensch der Wirklichkeit. Das sprachliche und gestische Agieren Simons verweist, wie die Handlung jeder anderen Figur im Drama, auf die Wirklichkeit außerhalb des Bühnenstücks. Er handelt, als ob er wirklich ein Mann aus dem armen Volk zu der Zeit der Französischen Revolution wäre. Er ist ein Mann einer Frau und Vater einer Tochter. Simon hat als Souffleur zudem einen Brotberuf. Er wird zornig, streitet sich und ist verzweifelt. Auf der anderen Seite weicht sein Handeln von dem eines realen Menschen stark ab. Seine erhabene Pose, sein verwirrtes Rollenspiel, sein heroisches Pathos, seine poetische Sprache – all das Durcheinander ist in der wirklichen Welt kaum so wieder zu finden. Selbst wenn man seinen Beruf in Betracht zieht, erscheinen seine Handlungen nicht normal. Sein merkwürdiges Verhalten kann nicht für realistisch gehalten werden.

²¹ Solomon, Janis L.: Büchner's *Dantons Tod*: History as Theatre, in: *The Germanic Review* 54 (1979), S. 9-19, hier: S. 9.

²² Z. B. Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 34; Solomon, Janis L.: Büchner's *Dantons Tod*, S. 9.

²³ Vgl. Trautwein, Wolfgang: Komödientheorien und Komödien. Ein Ordnungsversuch, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27 (1983), S. 86-123, hier: S. 89.

Dieser Doppelcharakter fördert also einerseits die Illusionsbildung, dass Simon keine Bühnenfigur, sondern eine in der realen Welt agierende Person sei, und andererseits stört er zugleich durch sein lächerliches Handeln diese Illusion.²⁴ Büchner bewirkt diese simultane Illusionsbildung und -störung in erster Linie durch die Theatralik seiner Figur. Das Benehmen Simons hebt ihn zwar von der Volksmenge um ihn herum deutlich ab, aber es erinnert das Publikum auch an seinen Beruf. Sein sonderbares Handeln erklärt sich zunächst aus seiner beruflichen Tätigkeit und deswegen wird es wie echte Wirklichkeit aufgenommen. Seine überaus unnatürliche Haltung ist zum Teil sogar nachvollziehbar, wenn man seine Betrunkenheit berücksichtigt. Jedoch kennt seine Theatralik keine Grenze, was ihn äußerst lächerlich macht und sein Handeln nicht realistisch erscheinen lässt. Dadurch, dass er auf der Straße wie ein Schauspieler auf der Bühne handelt, vernichtet er die Grenze zwischen dem Theater und der Realität. Das gilt, wohlgemerkt, auch bei seiner Nüchternheit. Der nüchtern gewordene Simon handelt weiter genauso wie in seiner Betrunkenheit. Seine übertriebene Theatralik ist kein Resultat der alkoholischen Wirkung, sondern Ausfluss seines komödiantischen Charakters. Seine Besoffenheit ist nur ein Mittel, ihn als Komödienfigur zu präsentieren.

Seine Gewaltanwendung am Anfang der Szene seiner Frau gegenüber muss auch aus dieser Perspektive betrachtet werden. Wenn man Simon etwa für „einen primitiv um sich schlagenden Trunkenbold und Familientyrannen“²⁵ hält, ist es eine sehr einseitige Beurteilung. Sein komödiantischer Charakter wird hier völlig ignoriert und er wird als eine schlicht realistische Figur angesehen. Sein gewalttätiges Handeln lässt sich natürlich nicht rechtfertigen. Seine Tochter wird von Armut und Hunger, nicht von seiner Frau zur Prostitution gezwungen. Die Verhältnisse sind ihm schon längst bekannt und werden von seiner Frau nicht verheimlicht. Seine Gewalttat ist sicherlich das Ventil seiner Verzweiflung und seine Frau ist das unglückliche Opfer. Aber die Gewaltsamkeit ist keineswegs das wesentliche Merkmal seines Charakters. Seine Gewalttat ist ein dramatisches Mittel, um zu zeigen, wie das Elend das Volk aufgebracht hat, aber kein Mittel zur Charakterdarstellung Simons. Vielmehr mildert sein komödiantischer Charakter den Ernst seiner Gewalt. Ohne komische Elemente würde Simon brutal erscheinen. Aber sein komödiantischer Charakter rückt die Gewalttat weit in den Hintergrund.

Der Doppelcharakter dieses Mannes wäre für ein Geschichtsdrama nicht geeignet, wenn man es schlicht für die in dramatischer Form verfasste Geschichtsschreibung hielte. Dieser Annahme stimmt sogar Büchner in gewisser Weise zu, wenn er es zur „höchste[n] Aufgabe“ des dramatischen Dichters macht, „der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.“²⁶ Dennoch integriert der Autor

²⁴ Vgl. ebd. S. 90.

²⁵ Buck, Theo: Der ‚gefährliche Gemütsmensch‘. Zu Büchners Simon-Figur in „Danton’s Tod“, in: Koreanische Büchner-Gesellschaft [Hrsg.]: Büchner und Moderne Literatur 10 (1997), S. 72-84, hier: S. 72.

²⁶ MA S. 305. Büchners Brief an seine Familie am 28. Juli 1835.

die „typische Komödienfigur“²⁷ nahtlos in sein Geschichtsdrama hinein. In diesem Punkt steht Büchner in der Shakespeare-Tradition.²⁸ Wie die entsprechenden Figuren bei Shakespeare gehört Simon zur Unterschicht, hat ein paar Bildungsbrocken aufgeschnappt und erleidet Schiffbruch, wenn er damit großtut.²⁹ Simon hat keinen Einfluss auf den Verlauf des Dramas. Auch ohne ihn hätte Büchner das Drama vielleicht so wirkungsvoll wie es vorliegt gestalten können. Es ist aber kaum vorstellbar, dass Büchner Simon in dem Geschichtsdrama nur mit dem Zweck auftreten lässt, dass er das Publikum zum Lachen reizt. Ein Element, das ohne dramatischen Zusammenhang das Publikum bloß zum Lachen bringt, ist in Büchners Drama nicht zu erwarten. Simons lächerliches Verhalten zielt auf einen wichtigen Effekt. Sein nicht realistischer Charakter lässt die Augen des Publikums nicht auf ihm verweilen. Sein Dasein verweist auf die anderen dramatischen Figuren mit realistischem Charakter. In diesem Verweis besteht die dramatische Funktion seiner Lächerlichkeit. Simon ist lächerlich und macht diejenigen lächerlich, die die Theatralik mit ihm gemeinsam haben.

Dieser Zweck ist ursächlich für den Beruf, den Büchner Simon ausüben lässt. Büchner kann einen sehr theatralischen Menschen unkompliziert auf der Bühne erscheinen lassen. Weil Simon ein Theatermitarbeiter ist, hat seine Theatralik einen breiteren Spielraum als man ihm bei einem profaneren Beruf hätte zubilligen können. Obwohl sich sein unnötig theatralisches Verhalten insgesamt durch seinen Beruf nicht rechtfertigen lässt, kann man durch den beruflichen Hintergrund immerhin verstehen, wie solche grenzenlose Theatralik möglich ist. Als Souffleur kann Simon an dem bürgerlichen Bildungsgut teilhaben, das den übrigen Menschen der armseligen Volksschicht faktisch nicht zur Verfügung steht. Er hat literarisches und historisches Wissen, auf dessen Basis er seine Theatralik aufbaut. In diesem Punkt besteht eine Kongruenz zwischen ihm und den Politikern. Antike Mythologie und Geschichte sind das wichtigste Element der Rhetorik der Revolutionäre und Bausteine ihrer Theatralik. Mittels dieser Parallelität parodiert Büchner die Theatralik der Revolutionäre. Übrigens zeigt der Autor durch Simon, dass die Revolutionäre keine Alleinbesitzer der Theatralik sind. Auch das Volk auf den Straßen oder besser den Gassen von Paris handelt theatralisch. Zu diesem Thema komme ich später noch zurück.

2. 3. 2. Die Robespierriisten

2. 3. 2. 1. Robespierre

2. 3. 2. 1. 1. Robespierre als Messias

Vor dem ersten Auftritt Robespierres schickt Büchner zuerst Simon, die personifizierte Theatralik, auf die Bühne. Der erhabene Gestus und das Rollenspiel dieses Souffleurs

²⁷ Behrmann, Alfred u. Wohlleben Joachim: Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse, Stuttgart 1980, S. 85.

²⁸ Vgl. Mayer, Thomas Michael: »An die Laterne!« Eine unbekannte »Quellenmontage« in *Dantons Tod* (I,2), in: GBJb 6 (1986/87), S. 132-158, hier: S. 154.

²⁹ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 85.

werden vom Publikum mit Lachen quittiert. Danach, als Simon noch immer auf der Bühne ist, tritt der Revolutionär auf, so dass er wie zu einem direkten Vergleich bereit zu stehen scheint. Nach einem kurzen Wechselgespräch mit Bürgern hält Robespierre eine Rede vor dem Volk und beginnt:

Armes, tugendhaftes Volk! Du thust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk du bist groß. Du offenbarst dich unter Blitzstrahlen und Donnerschlägen. (82)

Das Volk ist, durch seine materielle Not gereizt, bereits sehr aggressiv geworden. Robespierre versucht das aufgeregte Volk zunächst durch Huldigung zu beruhigen. Die Rhetorik ist auf der einen Seite sehr geschickt. In diesem Moment scheint es völlig gleichgültig zu sein, ob das Volk wirklich so ist, wie Robespierre es beschreibt. Das Lob ist kein schlechtes Mittel für die Beruhigung der Gemüter. Aber auf der anderen Seite ist das genau das Problem. Mit der erhabenen sprachlichen Gestik schmeichelt Robespierre dem Volk. Die von ihm gewählten Worte können dem Volk gut gefallen, sind aber aufgrund ihrer Übertriebenheit inhaltlich leer. Nicht nur lobt er das Volk, er idealisiert das Volk. Der Revolutionär weist dem Volk sogar religiöses Charisma zu. Das Volk „offenbart“ sich, wie der Gott im Alten Testament erschien. Robespierres Idealisierung des Volkes ist aber nicht bloß eine rhetorische Strategie. Im ganzen Drama sagt er nie etwas Negatives über das Volk. Er bringt hier also eher seine Vorstellung von Volk zum Ausdruck. Die Vorstellung ist allerdings von der Wirklichkeit meilenweit entfernt. Je fester er von seinem eigenen idealisierten Volksbild überzeugt ist, desto ernsthafter täuscht er sich.

Es ist zu beachten, dass die Rede Robespierres von einem der „Weiber“ eingeleitet wird, das ihn begleitet und ihn „Messias“ nennt: „Hört den Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten; er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen. Seine Augen sind die Augen der Wahl und seine Hände sind die Hände des Gerichts!“ (81) Der nun vorgestellte Messias tut zweierlei: wählen und richten. Seine Augen tun das erstere, seine Hände das letztere. Robespierre übernimmt genau diese Rolle des Messias. Seine deklamatorische Rede wirkt dementsprechend. Es ist kein Zufall, dass Robespierre das Volk religiös darstellt und ihm eine göttliche Erscheinungsform zuweist. Er will das Volk in die religiöse Sphäre einbeziehen, in der er sich schon befindet. Was er weiter sagt, macht seine Rollenübernahme als Messias unverkennbar deutlich:

Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar. Kommt mit zu den Jacobinern. [...] wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten. (82)

Robespierre sagt, dass er die messianische Mission erfüllen wird.³⁰ Im Vergleich zu der Rede des „Weibes“ gehören die wählenden Augen nicht dem Robespierre allein, sondern den Gesetzgebern, von denen er einer ist. Richten wird ebenfalls nicht er allein, sondern auch die Hände des Volks, die die Gesetzgeber führen. Obwohl der Personenkreis erweitert wird, der bei der Erfüllung der messianischen Mission mitwirken soll, bleibt unverändert, was getan werden wird: wählen durch die Augen und richten durch die Hände. Robespierre sagt also, dass er exakt das tun wird, was das „Weib“ gerade gesagt hat, und fordert das Volk zum Mitmachen auf.

Die heroische Theatralik Robespierres wird vor allem durch den Vergleich mit Simon an den Tag gebracht. Die beiden Männer haben einige auffallende Gemeinsamkeiten. Sie präsentieren sich in den Gestalten der glorreichen Vergangenheit. Während sich Simon wie ein Römer verhält, übernimmt Robespierre die Rolle des Messias. Beide sprechen deklamatorisch. Die Reden von beiden sind von der gegenwärtigen materiellen Situation weit entfernt. Simons Rede ist grotesk theatralisch und der nicht existierenden, idealisierten Vergangenheit nachgebildet und die Robespierres ist prophetisch-erhaben und auf eine ebenfalls nicht existierende, idealisierte Zukunft gerichtet.³¹ Wenn Simon ein wenig wie ein auf die Gasse versetzter Robespierre wirkt,³² erscheint der letztere wie ein auf der politischen Bühne agierender Simon. Die Gegenüberstellung der gestelzten Theatersprache Simons und der gespreizten Sprache Robespierres hilft dem Zuschauer die letztere als phrasenhaft zu durchschauen.³³

Nicht nur die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Figuren decken die Lächerlichkeit Robespierres auf. Auch seine Rollenübernahme als Messias macht ihn lächerlich. Dass Robespierre so spricht, als ob er wirklich ein Messias wäre, ist offensichtlich eine freche Anmaßung. Der Messias der Bibel wurde gesandt, um seinem Volk Heil zu bringen. Zur Messiasgestalt im Alten Testament gehören nach allgemeinem Verständnis drei Elemente: erstens Königsgestalt, zweitens Heilbringer, drittens Bote der Endzeit. Unter „Messias“ ist der „eschatologische Heilskönig“ zu verstehen.³⁴ Die Vorstellung vom Messias als „Bezeichnung für eine eschatologische Rettergestalt“ wird vom Urchristentum übernommen.³⁵ Bei Robespierre ist aber vom Heil keine Rede. Ganz im Gegenteil, er wird nicht das Heil bringen, sondern ein Blutgericht halten. Das Paradox ist kaum zu überbieten. Bei ihm ist die „Umkehrung

³⁰ Vgl. MBA Bd. 3, 4, S. 66. Dieser Teil der Replik von Robespierre entspricht dem von Rousseau gezeichneten Bild vom „Volkskörper“ und der Funktion des „Gesetzgebers“, ist aber zugleich in den Gesamtkontext der messianischen Tätigkeit eingeschmolzen.

³¹ Solomon, Janis L.: Büchner's *Dantons Tod*, S. 10.

³² Koopmann, Helmut: *Dantons Tod und die antike Welt*, S. 24.

³³ Zeller, Rosmarie: Das Prinzip der Äquivalenz bei Büchner. Untersuchungen zur Komposition von ‚Dantons Tod‘ und ‚Leonce und Lena‘, in: *Sprachkunst* 5 (1974), S. 211-230, hier: S. 219.

³⁴ Strauß, Hans u. a.: Artikel ›Messias / Messianische Bewegungen‹, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. v. Gerhard Müller, Berlin u. New York 1992, Bd. 22, S. 617-638, hier: S. 618.

³⁵ Vgl. ebd. S. 630 f.

der neutestamentlichen Messias-Rolle“³⁶ zu beobachten. Obwohl der biblische Messias in der Endzeit das Weltgericht vollziehen wird, tut er das aber nicht als eine irdische, sondern als eine himmlische Gestalt. Der Richter ist dabei nicht einfach der Gesandte, sondern eher „der als präexistentes himmlisches Wesen verstandene Menschensohn“.³⁷ Das Blutgericht Robespierres hat eine völlig andere Dimension als das Weltgericht des Messias. Die Bezeichnung Robespierres als ein Messias ist in vieler Hinsicht unpassend. Dass Robespierre als „Blutmessias“ (206) verspottet wird, ist beinahe die logische Folge.

Aber es muss noch en passant erwähnt werden, dass Robespierre in der Szene I/6 sich selbst „Blutmessias“ (213) nennt. Dieses Selbstverständnis hat mit der Lächerlichkeit wenig zu tun. Er zeigt sich zwar seiner Rolle als Messias bewusst, handelt aber keineswegs theatralisch. Er ist ganz allein und will niemanden beeindrucken. In seinem Monolog überwiegt die Tragik. Für ihn sind die Guillotinerungen seiner politischen Gegner, die zum Teil vor kurzem noch Verbündete waren, unvermeidlich. Er sieht sich vor die unwillkommene, aber notwendige Aufgabe gestellt, zu guillotiniere. Der Schatten dieser Tragik ruht auf seiner politischen Tätigkeit.

2. 3. 2. 1. 2. Robespierre als Nero

Robespierre wird von Lacroix, der im Gefängnis auf seine Hinrichtung wartet, als Nero bezeichnet. Diese Rollenzuweisung zum berüchtigten Tyrannen würde Robespierre natürlich vehement zurückweisen. Wichtig ist, aus welchem Grund Lacroix Robespierre diese Rolle zuweist. Der Anlass der Rollenzuweisung ist die ungewöhnliche Freundlichkeit Robespierres dem ehemaligen Schulfreund Camille gegenüber. Lacroix sagt: „Nichts beweist mehr, daß Robespierre ein Nero ist, als der Umstand, daß er gegen Camille nie freundlicher war, als 2 Tage vor dessen Verhaftung.“ (618) Aber die Freundlichkeit allein ermöglicht diese Rollenzuweisung nicht. Lacroix denkt an noch weitere Gemeinsamkeit zwischen Robespierre und Nero. Für Lacroix sind die beiden nämlich Despoten.

Die Kritik, dass Robespierre ein Despot sei, ist schon zu Anfang des Dramas vorhanden, ohne konkret ausgesprochen zu werden. Es ist unzweifelhaft, dass die Kritik in erster Linie von den Dantonisten stammt und der Grund der Kritik die Schreckensherrschaft Robespierres ist. Diese Umstände und Meinungen sind Robespierre durchaus bekannt, da er in dem Jakobinerklub äußert: „Sie sagen der Schrecken sey die Waffe einer despotischen Regierung.“ (99d) Gegen diese Attacke verteidigt Robespierre im Jakobinerklub die Schreckensherrschaft.

Regiere der Despot seine thierähnlichen Unterthanen durch den Schrecken, er hat Recht als Despot, zerschmettert durch den Schrecken die Feinde der Freiheit und ihr habt als Stifter der Republik nicht minder Recht. Die Revolutionsregierung ist der Despotismus der Freiheit gegen die Tyrannei. (99d)

³⁶ MBA Bd. 3, 4, S. 66.

³⁷ Vgl. Strauß, Hans u. a.: Artikel ›Messias / Messianische Bewegungen‹, S. 633.

Um die Schreckenspolitik der Revolutionsregierung zu verteidigen, wäre es nahe liegend gewesen zu behaupten, der Terror habe nicht mit Despotismus zu tun. Robespierre wählt aber einen anderen Weg. Er erkennt an, dass seine Regierung despotisch ist, nur sei der Despot nicht eine Person, sondern die Freiheitsidee. Die rhetorisch gewandte Aussage scheint die Schreckenspolitik problemlos zu rechtfertigen. Noch dazu identifiziert Robespierre seine politischen Gegner als „Feinde der Freiheit“. Die so aufgebaute politische Konstellation sollte es der Revolutionsregierung erlauben, zu außerordentlichen Mitteln zu greifen. Es ist aber fraglich, ob alle politischen Gegner Robespierres „Feinde der Freiheit“ sind. Die Gleichsetzung würden die Dantonisten selbstverständlich zurückweisen. Robespierre bezeichnet die Dantonisten implizit als „Verbrecher“ und behauptet, dass sie im Endeffekt nach demselben Zweck streben wie die schon zerschlagenen Hebertisten, deren „Triumph die Republik in ein Chaos verwandelt [hätte]“. (99b) Aber der als „Feind“ bezeichnete Danton steht seinerseits auch auf der Seite der Republik. Er ermahnt Robespierre in der Szene I/6: „unsere Streiche müssen der Republik nützlich seyn, man darf die Unschuldigen nicht mit den Schuldigen treffen.“ (182) Es kann nicht so einfach festgestellt werden, dass Robespierre allein Recht habe und der Schrecken die einzig mögliche richtige Politik sei.

Am Ende der langen Rede Robespierres gibt es keine Einwände von den Zuhörern, sondern nur Beifall. Aber seine Rede kann den Rezipienten des Dramas kaum überzeugen. Wenn man unter dem Motto Freiheit genau dasselbe tut, was ein Despot tut, wird das Motto zu einem leeren Wort. Robespierres seltsame Schlussfolgerung resultiert aus seiner eigensinnigen Logik. Der Ausgangspunkt der Logik ist die Rechtfertigung des Schreckens eines Despoten. Das Regieren eines Despoten durch den Schrecken sei berechtigt, wenn oder besser weil seine Untertanen tierähnlich seien. Diese menschenverachtende Rechtfertigung kann nur ein Anhänger des Despotismus aussprechen, keineswegs ein Revolutionär. Es ist also verwunderlich, wie Robespierre, der angeblich „die Unterdrücker der Menschheit bestrafen“ (99e) will, diese These vertreten kann. Er verlässt die unter den Republikanern allgemein akzeptable Ansicht, dass der Despot nicht gut ist, weil er durch Schrecken regiert. Wenn man von diesem Grundsatz ausgeht, haben die „Stifter der Republik“ kein Recht, zu einem despotischen Mittel zu greifen. Das Oxymoron „Despotismus der Freiheit“ entpuppt sich so als bloße rhetorische Floskel. So kann Robespierre den Vorwurf, dass er ein Nero sei, nicht entkräften.

2. 3. 2. 1. 3. Robespierre als Brutus

Robespierre wird mehrmals der „Unbestechliche“ genannt. Wie „Messias“ enthält auch die Bezeichnung „Unbestechlicher“ eigentlich eine positive Bedeutung. Danton benutzt zwar diesen Ausdruck mit der Absicht, Robespierre zu reizen. Alle andere etikettieren ihn aber nur im Wortsinn. Aufgrund seiner Unbestechlichkeit bekommt er auch den Beinamen „Aristides“. (80) Der Wille, immer unbeugsam nach seinem Prinzip zu handeln, ist aber einer grauenhaften Schattenseite verschwistert.

In der Szene I/5 sucht Paris Danton auf. Paris führte nach der Sitzung im Jakobinerklub ein persönliches Gespräch mit Robespierre, in welchem der letztere unerbittlich auf seiner politischen Linie bestand. Paris teilt nun Danton mit, was Robespierre sagte: „Er sprach im Allgemeinen von den Pflichten, sagte der Freiheit gegenüber kenne er keine Rücksicht, er würde Alles opfern, sich, seinen Bruder, seine Freunde.“ Dabei macht Paris eine sarkastische Bemerkung: „Er suchte eine Miene zu machen, wie Brutus, der seine Söhne opfert.“ (155) Paris will auf dem Gesicht Robespierres eine theatralische Miene gesehen haben. Robespierres Haltung konnte ihm nicht gefallen. Paris will dadurch, dass er Robespierre die Rolle des Brutus zuweist, ihn lächerlich machen. Die Unerbittlichkeit Robespierres lässt sich ohne weiteres mit der des Brutus vergleichen. Er will sicherlich ungern alles opfern. Aber wenn es nötig ist, würde er es auch tun. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er diese Rollenzuweisung positiv bewerten und sogar für ein Lob halten würde.

Robespierre ist ein unnachgiebiger Politiker. Als er in der Szene I/6 nach dem Gespräch mit Danton allein zurückbleibt, zeigt er sich, durch seinen Antagonisten irritiert, zeitweise unschlüssig. Dantons Absicht, Robespierre zu ärgern, (171) ist realisiert. Robespierre ärgert sich über die spöttischen Äußerungen Dantons, die nicht auf den Politiker, sondern eher auf die Privatperson Robespierre gerichtet sind. Er hegt Bedenken, dass die Menschen sagen würden, dass er Danton deswegen eliminiere, weil Danton ein größerer Revolutionär als er sei. Zudem quält ihn der Gedanke an das Blut der Hingerichteten. Aber bei der politischen Entscheidung gibt er keiner Beeinflussung nach:

Ist's denn so nothwendig? Ja, ja! die Republik! Er muß weg. (185)

Robespierre fordert von sich, geradlinig zu denken. Er will nie seine Macht für seine eigenen privaten Vorteile ausnutzen. Für die Republik ist er bereit, alles ohne Wenn und Aber zu opfern. Diese Haltung bleibt unverändert, als er im Nationalkonvent die Verhaftung Dantons rechtfertigt:

Wir haben nur wenige Köpfe zu treffen und das Vaterland ist gerettet. (369h)

Wie im Gespräch mit Paris und im Selbstgespräch ist Robespierre auch hier konsequent. Auf die Frage, warum Danton eliminiert werden muss, hat er eine direkte Antwort: für „die Republik“ beziehungsweise „das Vaterland“. Er hat keine Angst vor der möglichen schlimmen Folge, die die Hinrichtung Dantons zeitigen kann: „nichts soll mich aufhalten, und sollte auch Danton's Gefahr die meinige werden.“ (369h) Robespierre scheint auf dem ersten Blick ein ehrenhafter Politiker und völlig frei von Lächerlichkeiten zu sein. Aber seine Unnachgiebigkeit ist keineswegs positiv. Büchner lässt den Rezipienten die Kehrseite seiner Beharrlichkeit durchschauen, indem er den Politiker wiederum dem komödiantischen Simon gegenüberstellt. Nicht zufällig tritt Simon unmittelbar vor jener Nationalkonventszene auf. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden entlarvt nochmals die Leere der Haltung Robespierres.

In der Szene II/6, der die Nationalkonventsszene folgt, versammeln sich Simon und Bürger auf der Straße vor Dantons Haus, um ihn zu verhaften. Während Simon allein in vollem Ernst dabei ist, scherzen die Umherstehenden ständig und machen sich über ihn lustig. Er weiß nicht, dass sein Ernst ihn noch lächerlicher macht. Er handelt, als ob er der Befehlshaber der Bürgersoldaten wäre. Was die anderen sagen und wie sie mit ihm umgehen, geht ihn nichts an. Das Gelächter der anderen kann ihn von der heroischen Haltung nicht abhalten. Er spricht in seinem lächerlichen Ernst wie ein Kommandeur, der kurz vor dem Kampfeinsatz seine Truppe anspricht:

Vorwärts Bürger, Ihr werdet Euch um das Vaterland verdient machen. (350)

Simon stellt fest, welchen Sinn das Handeln der Bürger hat. Für „das Vaterland“ erfüllen sie den Auftrag. Wie gesehen, sagt Robespierre inhaltlich dasselbe in der direkt anschließenden Szene. Seine Worte werden das Publikum an die Aussage Simons erinnern. Die beiden sind sich in mehreren Punkten sehr ähnlich. Sie handeln nicht aus Eigennutz, sondern für einen hohen Wert, konkret gesagt, für das Vaterland. Ihr Unternehmen wird von Begeisterung begleitet. Ihre Sprechweise ist daher heroisch gehoben. Sie werden beide verlacht und sind allein gestellt. Hier sind aber kleine Unterschiede. Simon wird auf der Stelle offen verlacht und ist praktisch allein heldenhaft. Robespierre wird heimlich verlacht und im nächsten Moment von den Parteigenossen allein gelassen. Robespierre wird durch diese Parallelitäten parodiert.

Diese Volksszene erreicht mit der Erwiderung des 2. Bürgers auf Simons Aussage ihren Höhepunkt.

Ich wollte das Vaterland machte sich um uns verdient. (351)

Dieses Wortspiel trifft ins Schwarze. Es macht klar, was Simon bislang fehlt. Simon weiß, was er im Moment tut. Für das Vaterland glaubt er bei der Festnahme Dantons mitzuwirken. Aber er weiß nicht, wozu diese Aktion nötig ist oder wozu das Vaterland da sein soll. Der 2. Bürger führt nun aus: „über all den Löchern, die wir in anderer Leute Körper machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen.“ (351) Wenn die Verhaftung Dantons angeblich für das Vaterland geschieht und dem Leben des Volks dennoch überhaupt nichts bringt, ist „das Vaterland“ nichts als ein leerer Begriff, ein Trugbild. Was Simon für das Vaterland zu tun vermeint, erweist sich nun als blinder Griff ins Leere. Die Lebensqualität des Volks und damit auch Simons wird durch die Verhaftung nicht verbessert. Es gibt keinen Grund für patriotische Begeisterung.

Büchner gestaltet diese Szene nicht wie ein reales Geschehen. Er rückt die Ernsthaftigkeit des Ereignisses weit in den Hintergrund und verbindet auf den ersten Blick unkombinierbare Elemente miteinander. Die heikle Situation und das sorgenfreie Gespräch der Bürger passen nicht zusammen. Büchner vermittelt nicht den Vorgang der Verhaftung, sondern ersetzt ihn durch eine Szene, die für die Handlung des Dramas nicht notwendig ist und daher eher episodisch erscheint. So erzielt Büchner

mindestens zwei Wirkungen. Zum einen räumt er den sicher zu erwartenden heftigen Tumult von der Bühne weg und macht die Szene erträglicher. Zum anderen erschafft er die Möglichkeit, das Bühnengeschehen selbst unernst und lächerlich erscheinen zu lassen. Die Festnahmeaktion wird durch und durch von ihrem lächerlichen Aspekt geprägt. Im Mittelpunkt dieser Szene steht Simon, dessen übertriebenes Verhalten ständig verlacht wird und nicht zuletzt dessen trügerische patriotische Aussage auf die Gradlinigkeit Robespierres hinweist. Unbestechlichkeit ist eigentlich eine gute Eigenschaft. Es ist nicht glatt zu verneinen, dass Brutus ein gutes Vorbild ist. Aber Robespierre nimmt nolens volens nur die negative, tragische Seite des Brutus zum Vorbild. Er opfert, ohne dem Leben in der Republik etwas Besseres zu bringen.

2. 3. 2. 2. Die Anhänger Robespierres

In der Eröffnungsszene beantwortet Danton Camilles Frage, warum er den politischen Kampf begonnen hat: „Ich konnte dergleichen gespreizte Katonen nie ansehen, ohne ihnen einen Tritt zu geben.“ (30) Diese Antwort wirkt zunächst komisch, weil Danton vom Thema abschweift und sein politisches Handeln nicht durch ein politisches Programm oder eine Strategie, sondern durch einen persönlichen Charakterzug begründet. Durch die Ausdrücke „gespreizte Katonen“ und „einen Tritt geben“ erdrückt Danton den Ernst der Politik und macht einen Scherz. Aber was seinen Widerwillen gegen die „gespreizte[n] Katonen“ betrifft, scheint Danton seinen Wesenszug offen zu zeigen. Seine Abneigung gegen diejenigen Politiker, die mit übertriebenen Posen und Phrasen wie römische Helden erscheinen wollen, ist durchaus verständlich. Wen er mit den „gespreizte[n] Katonen“ meint, ist unschwer erkennbar. Nicht nur die Situation des Gesprächs, sondern auch der Name Catos, des sittenstrengen Römers, sind deutliche Hinweise. Danton meint in erster Linie Robespierre. Wie schon zu sehen war, lässt Büchner in der nächsten Szene Robespierre, den repräsentativsten der „gespreizte[n] Katonen“ auftreten und eine feierliche Rede halten. Aber die Pluralform „Katonen“ deutet auf weitere theatralische Politiker hin, zu denen St. Just gezählt werden muss.

2. 3. 2. 2. 1. St. Just

Robespierre und St. Just sind ernsthafte Politiker. Sie sind kaum witzig und scherzen nicht. Aber wie wir schon gesehen haben, gibt es einige Szenen, wo sich der Ernst Robespierres als lächerlich entpuppt. Lächerliche Seite hat auch der Ernst St. Justs. Unterschiedlich ist nur, auf welche Weise die beiden lächerlich werden. Robespierres praktisches Eingreifen ist vorwiegend rhetorischer Natur.³⁸ Da er rhetorisch keine gravierenden Fehler begeht, setzt Büchner einen Theatersouffleur ein, um die leere Erhabenheit Robespierres parodistisch bloßzustellen. Dagegen macht St. Just als Redner grobe Fehler. Nach der Verhaftung Dantons versucht St. Just im Nationalkonvent die Terreur zu rechtfertigen. Als er am Ende der Rede erklärt, was er und die Gefolgsleute um Robespierre durch die blutige Gewalt herbeibringen wollen,

³⁸ Vgl. Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 17.

bezieht er sich einmal auf die biblische Geschichte und ein andermal auf die griechische Mythologie.

Moses führte sein Volk durch das rothe Meer und in die Wüste bis alte verdorbne Generation sich aufgerieben hatte, eh' er den neuen Staat gründete. (370g)

Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias; sie zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen. (370h)

In Bezug auf die Exodusgeschichte übernimmt St. Just die Rolle Moses'. Wie Moses die alte Generation beseitigte, indem er sein Volk „durch das rothe Meer und in die Wüste“ führte, will St. Just durch „den Krieg und die Guillotine“ (370g) dasselbe tun. Bis zu diesem Punkt sagt er fehlerlos, was er sagen will. Aber mit dem letzten Satzteil „eh' er den neuen Staat gründete“ kommt er aus dem Konzept. Seine Aussage entspricht nun nicht mehr dem Beispiel, denn Moses war ja bei der Staatsgründung nicht mehr dabei. St. Just sagt auf diese Weise sogar etwas, was seiner Intention widerspricht. Denn sind die Leute um Robespierre wie Moses, so werden sie, quasi als Teil der „alten verdorbenen Generation“, in der Wüste sterben. Obwohl St. Just äußerst optimistisch in die Zukunft blickt, lässt er damit den Eindruck aufkommen, als ob er seinen eigenen Untergang verkündete, ohne es zu wissen.³⁹ Wenn er bei der Bezugnahme auf die Bibel etwas Falsches hinzufügt, sagt er im Zusammenhang mit der griechischen Mythologie zu wenig. Was er nicht sagt, ist eigentlich der wichtige Teil der Geschichte, nämlich das Resultat des Verjüngungsversuchs. Die Töchter des Pelias scheitern. Nicht nur misslingt die Verjüngung, sondern sie verlieren ihren Vater. Die Zerstückelung war Folge eines erfolgreichen Betrugs. Wenn die Revolution wie die Töchter des Pelias ist, wird sie das erwünschte Ergebnis nicht erreichen. St. Just übernimmt hier die Rolle der Töchter des Pelias, die Rolle des „Vollstrecker[s] des Dogmas der Revolution“⁴⁰, letzten Endes die des Betrogenen und des Versagers. Es werden nur zerstückte Glieder des Menschen zurückbleiben, auf keinen Fall jedoch dessen Wiedergeburt.

Mit seiner Rede im Nationalkonvent beabsichtigt St. Just die Eliminierung der Dantonisten. Aber diese Rede ist nicht unbedingt notwendig. Nachdem Robespierre kurz zuvor den Widerstand einiger Deputierten um Legendre beseitigt hat, war die Hinrichtung der Dantonanhänger so gut wie besiegelt, und es blieb nur die förmliche Prozedur übrig. Da hält St. Just die ungewöhnliche Rede, die geschichtsphilosophisch die blutige Terreur legitimiert. Damit versucht er offenkundig dasjenige Vorhaben in die Tat umzusetzen, das er in der Szene I/6 zum Ausdruck gebracht hat: „Wir müssen die große Leiche mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder.“ (195) An dieser Replik ist ein theatralisches Moment abzulesen. Bei der Eliminierung der Dantonisten will er nicht wie ein Mörder erscheinen, sondern wie der Priester, der den

³⁹ Vgl. Mayer, Hans: Georg Büchner und seine Zeit, Frankfurt a. M. 1972, S. 220.

⁴⁰ Poschmann, Henri: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung, Berlin u. Weimar ²1985, S. 108.

Menschen nach dessen unumgänglichem Ableben zur letzten Ruhe begleitet. Eine großartige Rede, die den Untergang der Dantonisten rechtfertigt, sollte sicherlich dazu beitragen. Mit der Feierlichkeit will St. Just alle Dantonisten „begraben“. Dafür wendet er eine doppelte Strategie an. Er will zum einen durch gute Gründe die Zuhörer intellektuell überzeugen. So macht er „die Parallelisierung von Natur- und Menschheitsgeschichte“⁴¹ zum Ausgangspunkt seiner Logik und begründet sein Vorhaben philosophisch. Er betont die „objektive Notwendigkeit“ des geschichtlichen Prozesses und sein eigenes positives Verhältnis zu ihr nachdrücklich.⁴² Zum anderen will er die Zuhörer emotional bewegen. Er setzt auf Machbarkeit und Herstellbarkeit von Geschichte und glaubt, etwas Unvergleichliches ins Werk setzen zu können.⁴³ Er bietet den Zuhörern an, sich auf die Verwirklichung des Traumhaften zu freuen. Auf dem Höhepunkt seiner Rede will St. Just durch Berufung auf die alten Geschichten seine revolutionäre Vision bekräftigen. Genau da unterlaufen ihm die groben Fehler.

Trotz der offensichtlichen Fehler ist die Rede äußerst wirkungsvoll. Die Zuhörer im Nationalkonvent merken augenscheinlich die Fehler nicht. Möglicherweise verführt der hymnische Ton, der den Duktus der gesamten Rede bestimmt,⁴⁴ sie zum Überhören. Dass ihre Erregung aufmerksames Zuhören verhindert, ist als sicher anzunehmen. Sie sind von der Rede begeistert, wie die Regieanweisung schildert: „Langer, anhaltender Beyfall. Einige Mitglieder erheben sich im Enthusiasmus.“ (370i) Die begeisterte Reaktion der Zuhörer lässt erkennen, dass „das Konzept der Erhabenheit“⁴⁵ von Erfolg begleitet ist. St. Just kann am Ende seiner Rede sehr selbstbewusst sagen: „Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf dießen erhabnen Augenblick mit uns zu theilen.“ (370k) Aber das Publikum des Dramas sieht, dass diese Erhabenheit, die St. Just erkünstelt, gänzlich trügerisch ist. Denn die Erhabenheit ist durch die Fehler des Redners schon zerstört, bevor er diesen letzten Satz spricht. Weder St. Just noch seine Zuhörer gewinnen die Sympathie des Publikums. Ganz im Gegenteil, sie wirken alle grotesk, weil sie der angeblichen Erhabenheit zum Trotz derart erscheinen, als ob sie von der blutigen Schreckenspolitik besessen wären.

⁴¹ Adler, Hans: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 161.

⁴² Vgl. Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 100-116, hier: S. 103.

⁴³ Müller, Harro: Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. Büchners *Danton's Tod*, in: ders.: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne, Bielefeld 1994, S. 169-183, hier: S. 178.

⁴⁴ Vgl. Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens in Georg Büchners Revolutionsdrama, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 343-380, hier: S. 372.

⁴⁵ Müller, Harro: Poetische Entparadoxierung: Anmerkungen zu Büchners »Dantons Tod« und zu Grabbes »Napoleon oder Die hundert Tage«, in: Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. v. Detlev Kopp u. Michael Vogt, Tübingen 1990, S. 187-201, hier: S. 191.

Vor Jahrzehnten gab es Literaturwissenschaftler, die meinten, dass Büchner durch diese Konventsrede seine eigene revolutionäre Ansicht sprechen lasse.⁴⁶ Sie ließen freilich St. Just's Fehler bei der Berufung der vergangenen Geschichten außer Acht. Inzwischen ist diese Sicht obsolet, denn es wurde von mehreren Germanisten besonders auf das Misslingen des blutigen Verjüngungsversuchs in der Mythologie hingewiesen. Die Auffassung, dass Büchner St. Just seine Worte in den Mund legte, stellt heutzutage nur eine seltene Ausnahme dar.⁴⁷ Es ist kaum vorstellbar, dass ein Autor sein Sprachrohr bei dem Höhepunkt der Rede durch solche schwerwiegenden Fehler lächerlich erscheinen ließe.

2. 3. 2. 2. 2. Collot

Es ist nicht gerade ungewöhnlich, dass ein Politiker auf seine Erscheinung in der Öffentlichkeit achtet. Imposant zu erscheinen ist für keinen Politiker schlecht. Aber der Wunsch, imposant zu erscheinen, sollte nicht die Richtschnur des politischen Handelns sein. Die Anhänger Robespierres legen aber, wie die Aussage Barrères verrät, größten Wert auf die Wirkung ihrer äußeren Erscheinung: „Wir dürfen uns nicht zeigen, die Fischweiber und die Lumpensammler, könnten uns weniger imposant finden.“ (467) Ohne einen einzigen Einwand folgen die restlichen Robespierrierten dieser Warnung. Eben diese Furcht macht sie „weniger imposant“, ja lächerlich und erbärmlich. Unter den Robespierrierten gibt es jedoch jemanden, der sich zwar ebenfalls um seinen sublimen Eindruck in der Öffentlichkeit bemüht, aber zugleich die Haltlosigkeit der politischen Theatralik erkennt. Die Szene III/6 ist die einzige im ganzen Drama, in der außer Robespierre alle seine Anhänger auftreten. Hier suchen sie nach Maßnahmen, die sie über die Schwierigkeiten beim Eliminierungsverfahren gegen die Dantonisten hinwegbringen sollen. Als sie den Ausweg finden und St. Just eine passende Intrige ersinnt, sagt Collot:

(mit Pathos.) Geh St. Just. Die Lava der Revolution fließt. Die Freiheit wird die Schwächlinge, welche ihren mächtigen Schooß befruchten wollten, in ihren Umarmungen ersticken, die Majestät des Volks wird wie Jupiter der Semele unter Donner und Blitz erscheinen und sie in Asche verwandeln. Geh St. Just wir werden dir helfen den Donnerkeil auf die Häupter der Feiglinge zu schleudern. (492)

St. Just's Vorhaben, das Gerichtsverfahren zu manipulieren, wird mit theatralischem Pathos bedacht. Collot häuft hier absichtlich die Slogans der Französischen Revolution auf. Die von Collot verwendeten Bilder – die „Vorstellung von der Revolution als Vulkan“⁴⁸, die sexuelle „Allegorisierung der Freiheit“⁴⁹ und die „Charakterisierung der Revolution als zerschmetternder Donnerschlag“⁵⁰ – sind historisch belegt und kommen

⁴⁶ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 163.

⁴⁷ Holmes, Terence M.: Die »Absolutisten« in der Revolution, in: GBJb 8 (1990-94), S. 241-253, hier: S. 248f.

⁴⁸ MBA Bd. 3. 4, S. 179.

⁴⁹ MBA Bd. 3. 4, S. 198.

⁵⁰ MBA Bd. 3. 4, S. 198.

auch in Büchners Werk mehrmals vor.⁵¹ Collot kündigt durch die Wiederholung der Slogans ein neues Ereignis der Revolution an. Damit zeigt er St. Just schon eine Geste der Unterstützung, die der letztere annimmt, noch im Konvent brauchen zu müssen, und die er deshalb von seinen Parteigenossen eben gefordert hat: „Ich zähle auf eure Unterstützung.“ (490)

Die Bilder der Slogans haben nur einen sehr losen Zusammenhang untereinander. Collot hat die gängigen Sprüche einfach aneinandergereiht und der Gesprächssituation entsprechend modifiziert. Das augenscheinlich ungeordnete Zusammenscharren der Formeln der Revolution bereitet eine interpretatorische Schwierigkeit. Collots Rede wird als solche „Metaphernkette“ missverstanden, die „in den bemühten Übergängen brüchig, im Ganzen inkohärent und bildredundant“ ist, und letztendlich als „eine monströse Katachrese“ klassifiziert wurde.⁵² Vergleicht man aber die Replik mit den historischen Quellen und berücksichtigt man die Charakterzüge Collots, kann man dieses Missverständnis vermeiden. Seine Rede im Jakobinerklub (I/3) ist nicht ihrer Intention gemäß misslungen. Sie weist exemplarisch darauf hin, dass Collot die Situation gut begreift und in der Lage ist, klug darauf zu reagieren. Das bezeugt vor allem Lacroix. In der Szene I/4 kommentiert Legendre in Bezug auf die dort gehaltene Rede Collots mit Verachtung: „er war wieder betrunken“. (107) Aber sofort hört der schwer begreifende Legendre die tadelnde Erwiderung von Lacroix: „Betrunken sagen die Wahrheit.“ (108) Lacroix erkennt an, dass Collot eine kluge Rede gehalten hat. Obwohl Lacroix selbst noch später den Redner verhöhnt: „Collot schrie wie besessen“ (152), ist diese Äußerung nicht mehr als ein feindseliger Schimpf des politischen Gegners.

Auch hier in der Szene III/6 schätzt Collot die Lage richtig ein. Er geht davon aus, dass der Plan St. Justs das Problem lösen wird. Erleichtert spielt Collot nun mit den Slogans der Revolution. Er hält die Manipulation des Gerichtsverfahrens durch den Plan von St. Just für eine revolutionäre Handlung und verbindet sie mit den bildlichen Vorstellungen, die die verschiedenen metaphorischen Sprüche der Revolution enthalten. So verleiht er der politischen Intrige den erhabenen Schein und steigert die Erhabenheit durch die Wiederholung der Metaphern weiter. Es ist aber sehr unwahrscheinlich, dass er selber von den Slogans begeistert ist. Die revolutionären Wendungen tragen voneinander recht unterschiedliche Images in sich. Da er sie unmittelbar nacheinander aufreht, zeigt er eine gewisse Distanz zu den metaphorischen Bildern. Er ist eher ein Zyniker, der mit dem kühlen Kopf und ohne große Begeisterung die Sprüche der Revolution pathetisch aufzählen kann. Er weiß nicht nur um die Inkongruenz seiner eigenen Haltung, sondern lässt sie bewusst und absichtlich zu. Hierin liegt die Besonderheit seiner Theatralik. Die gewollte Inkongruenz macht seine Rede komisch. Seine distanzierte Haltung gewährt der Rede kritische Elemente. Zunächst weist die Tatsache, dass sich ein Revolutionär von den Slogans der Revolution distanziert, wie gering die Distanz auch immer sei, auf die

⁵¹ Siehe dazu: MBA Bd. 3. 4, S. 198.

⁵² Port, Ulrich: Vom ‚erhabenen Drama der Revolution‘ zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners ‚Dantons Tod‘, in: ZfdPh 123 (2004), S. 206-225, hier: S. 216.

Problematik der Slogans hin. Collot erkennt augenscheinlich den illusorischen Schein der Slogans und sieht den Dissens zur Realität. Zudem enthüllt seine Aufzählung der Redensarten die Problematik der Rhetorik der Politiker, welche die hohlen Phrasen um des feierlichen Effekts willen häufig in den Reden verwenden. Sie verlassen dadurch oft den Boden der Wirklichkeit.

2. 3. 2. 2. 3. Die Jakobiner

Die Reaktion auf die Konventsrede St. Justs zeigt, dass die Abgeordneten rhetorikanfällig und demagogisch leicht manipulierbar sind. Bezüglich ihrer Begeisterung ist es auffallend, dass sie unmittelbar nach St. Justs Bezugnahme auf biblische und mythologische Geschichten enthusiastisch werden. Die Szene I/3 offenbart nun, dass sich nicht nur die Spitzenpolitiker der antiken Geschichte bedienen. Hier spricht nun ein Lyoner in antiker Metapher: „Wißt, finden wir in Euch nicht mehr die Spannkraft der Männer des zehnten August, des September und des 31. May, so bleibt uns, wie dem Patrioten Gaillard nur der Dolch des Cato.“ (91) Die Aussage löst eine gemischte Reaktion unter den Zuhörern aus. Zum einen bekommt der Redner darauf „Beifall“, aber seine Rede verursacht zum anderen auch „verwirrtes Geschrei“. (91) Es ist zu fragen, was in diesem Moment diese gemischte Reaktion konkret bedeutet. In diesem Tumult lässt Büchner nur einen Jakobiner seinen Gedanken artikulieren, der somit quasi einen repräsentativen Charakter gewinnt:

Wir werden den Becher des Socrates mit Euch trinken! (92)

Die Aussage des Lyoners, dessen letzter Satz auf das antike Rom bezogen ist, wird mit einer anderen erwidert, die diesmal an die altgriechische Geschichte erinnert. Aber die Erwiderung ist die alle Erwartungsrahmen sprengende, schlimmste in dieser Situation. Der „Dolch des Cato“ symbolisiert die Sinnlosigkeit des Lebens der Republikaner nach dem Verfall der Republik. Der Lyoner bringt damit den „bittern Unmuth“ der „Brüder von Lyon“ (91) zum Ausdruck. Er fordert die „Spannkraft“ von den Revolutionären. Keineswegs kündigt er damit den Selbstmord der Lyoner an. Er will mit seinem Vergleich nur die Forderung unterstreichen. Der Lyoner erwartet als erste Reaktion auf seine Rede ermunternde Worte wie, dass dies nie passieren, dass nie die Spannkraft erlahmen werde. Der Ausruf des Jakobiners (92) kündigt aber an, dass er mit den Lyonern sterben wird. Um diesen Willen auszudrücken, identifiziert er sich mit Sokrates. Aber er denkt dabei nur an die Gemeinsamkeit der beiden Männer aus der Antike, nämlich den selbst gewählten Tod, jedoch nicht daran, aus welchen Gründen sie den Tod gewählt haben. Sokrates starb für die Erhaltung der bestehenden gesetzlichen Ordnung, obwohl er sie für schlecht hielt. Es stellt sich die Frage, wofür denn die Pariser Jakobiner ihr Leben nehmen sollen, wenn sie dem Vorbild des Sokrates folgen. Der Jakobiner wird somit doppelt lächerlich. Zum einen verwechselt er eine zum Unterstreichen einer Forderung verwendete Metapher mit einer Ankündigung, zum anderen wählt er die falsche Metapher für seine eigene Unterstützungsbezeugung.

Lacroix spottet später über die Jakobiner in dieser Szene. Als er, der bei den Jakobinern dabei war, Danton über die Rede des Lyoners und den Ausruf berichtet, werden sie noch einmal lächerlich: „Die Lyoner verlasen eine Proclamation, sie meinten es bliebe ihnen nichts übrig, als sich in die Toga zu wickeln. Jeder machte ein Gesicht, als wollte er zu seinem Nachbar sagen: Paetus es schmerzt nicht!“ (148) Um die Lage darzustellen, bei der die antikisierende Fehlleistung im Mittelpunkt steht, bezieht sich Lacroix wiederum auf die Antike. Er schildert den Umstand nicht sachlich genau, sondern mischt um des komischen Effekts willen seine eigene Auffassung von der Lage hinein. Trotzdem verdreht sein Bericht den Sachverhalt nicht; er unterstreicht und vergrößert nur die Lächerlichkeit. Die Jakobiner erweckten sicherlich den Eindruck, als ob sie zum Selbstmord bereit wären. Cato erscheint so als ein Vorbild für die Jakobiner, dem sie unbedingt nacheifern wollen, sogar ohne den konkreten situativen Kontext erwägen zu müssen.

2. 3. 3 Die Dantonisten

Auf den ersten Blick scheinen Danton und seine Anhänger deutlich weniger theatralisch als ihre politischen Gegner zu sein. Aber Theatralik hat in erster Linie mit der Öffentlichkeit zu tun. Die Robespieristen haben die politische Macht und agieren öffentlich. Sie sind in der Lage, sich nach Belieben theatralisch zu präsentieren, wenn sie wollen. Im Gegensatz zu ihnen haben die Dantonisten kaum Gelegenheiten, theatralisch zu sein. Stattdessen geben sie spöttische Kommentare zur Theatralik der Robespieristen. Ironischerweise bekommen sie nach ihrer Verhaftung die Gelegenheiten, selber theatralisch zu werden. Dantons Anhänger präsentieren sich vor allem auf der Guillotine theatralisch.

2. 3. 3. 1. Danton als Jupiter

Der historische Danton wurde dreimal vor das Revolutionstribunal gestellt. Büchner hat das erste und das dritte Verhör dramatisiert. Vor dem Revolutionstribunal zeigt sich Danton ganz anders als zuvor. Jetzt versucht er, seine große rednerische Fähigkeit zu entfalten und sein Leben zu retten. Er ist daher nicht mehr passiv, sondern ergreift immer wieder die Initiative. Er verteidigt sich nicht einfach, sondern er spielt sogar Herrmann, den Präsidenten des Revolutionstribunals, der wiederholt seine Rede verhindern will, an die Wand. Seine Rede gewinnt ihm viele Sympathien der Zuhörer.

Von Anfang des ersten Verhörs an versäumt er keine Gelegenheit zur Rede. Er wurde aufgrund einer vermeintlichen Konspiration verhaftet. Er verteidigt sich sehr offensiv und verlangt zuerst das Erscheinen der Kläger, vor denen er antworten möchte und die er vor allem „mit Schande bedecken“ will. (432) Dabei unterstreicht er mehrfach die Niederträchtigkeit der Kläger sowie der Anklage selbst. Er bezeichnet die Kläger mit den Ausdrücken „die Elenden“ (432), „meine erbärmlichen Ankläger“, „du elender St. Just“ (434) und „die platten Schurken“ (436). Die Anklage nennt er eine „Verläumdung“ (432) beziehungsweise eine „Lästerung“ (434). Außerdem charakterisiert er die Anklageakte als „Schandschrift“ und sagt, dass er bei dem Blick auf die Akte sein „ganzes Wesen beben“ fühle. (436) Die Schimpfreden Dantons lässt

sich aber nicht einfach als Ausdruck seiner auf der Anklage beruhenden Empörung betrachten. Dantons Aggressivität ist vielmehr als eine rednerische Strategie zu verstehen. Seine Schelte fungiert als die Vorstufe des anschließenden Selbstlobes.

Indem er seine Gegner angreift, versucht er zugleich zu zeigen, dass seine Würde dadurch verletzt ist, „auf eine so niedrige Weise verläumdete“ zu werden. (434) So macht er den Weg frei, seinen wahren Wert als Revolutionär demonstrativ zu präsentieren. Er betont leidenschaftlich seine revolutionären Verdienste in der Vergangenheit, wobei seine übertriebene Sprechweise besonders auffallend ist:

Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristocraten geätzt. Meine Stimme hat aus dem Golde der Aristocraten und Reichen dem Volke Waffen geschmiedet. Meine Stimme war der Orkan, welcher die Satelliten des Despotismus unter Wogen von Bajonetten begrub. (438)

Er will offensichtlich durch das Eigenlob die Widersprüchlichkeit zwischen der Anklage und seinen großartigen revolutionären Verdiensten hervorheben. Aber seine Rede geht weit über ein schlichtes Lob hinaus. Alle drei Sätze seiner Rede sind Metaphern, die seine revolutionären Taten hyperbolisch darstellen. Die bildhaften Darstellungen seiner Taten dienen der Verherrlichung seiner selbst. Die Verteidigungsrede ist schon zu einer Prahlerei geworden. Danton beschränkt sich aber nicht darauf, seine revolutionären Großtaten zu nennen, um der Anklage seiner Gegner Widerstand entgegenzusetzen. Zudem versucht er den Eindruck zu erwecken, dass er eine große Persönlichkeit sei. Neben seinen Leistungen erwähnt er auch seine Charakterzüge.

Männer meines Schlages sind in Revolutionen unschätzbar, auf ihrer Stirne schwebt das Genie der Freiheit. (434)

Das Schicksal führt uns die Arme, aber nur gewaltige Naturen sind seine Organe. (436)

Mit diesen Aussagen überschreitet Danton die Grenze der sachlichen Verteidigung. Die Äußerungen sind keine normalen, zu erwartenden Reaktionen auf die niederträchtige Anklage mehr. Dadurch, dass er sich für „unschätzbar“ hält, überschätzt er sich selbst. Seine Selbstüberschätzung zeigt sich schon vor seiner Verhaftung, als er die warnenden Worte seiner Freunde ignorierte. Jedes Mal erwiderte er ihnen mit denselben Worten: „sie werden's nicht wagen.“ (158, 228, ähnlich 166) Sogar nach dem Beschluss des Wohlfahrtsausschusses, ihn zu verhaften, sagt er dies zu sich selbst. (312) Auch als Angeklagter überschätzt und verherrlicht er sich. Er erklärt die Grundlage seiner Handlungen in der Revolution zu einem Mysterium. Seiner Rede nach ist er kein normaler Mensch. Auf seiner Stirne schwebt „das Genie der Freiheit“. Er sei das Organ des Schicksals. Die Bilder verlassen den realen Boden. Die letztere Aussage macht ihn sogar mit St. Just verwandt, der durch seine Rede im Nationalkonvent die blutige Politik mit geschichtsphilosophischen, aber total überhobenen Rechtfertigungen zu untermauern suchte.

Dantons Selbstverherrlichung wird nicht nur verbal ausgedrückt, sondern nimmt auch mimische Form an. Danton bezieht sich wie die anderen Revolutionäre auch auf die glanzvolle Antike. Er hat schon am Anfang des ersten Verhörs gesagt, dass sein Name bald „im Pantheon der Geschichte“ sein werde. (430) Nun mimt er die höchste römische Gottheit, den Jupiter. Diese Apotheose wird später von St. Just beim Zusammentritt des Wohlfahrtsausschusses erwähnt:

Danton parodierte den Jupiter und schüttelte die Locken. (465)

Durch die Theatralik wollte Danton sicherlich seine vermeintliche Größe andeuten. Er scheint mit einer feierlichen Geste, die St. Just besonders aufgefallen ist, seinen Unmut ausgedrückt zu haben.⁵³ Nun macht sich St. Just über das Theater Dantons lustig. Aber die selbstbewusste Haltung Dantons macht St. Just zugleich Sorgen. Denn St. Just weiß, dass das selbstsichere Erscheinen des Gegners mit der schlechten Situation im eigenen Lager in direktem Zusammenhang steht. In Dantons Haltung spiegelt sich also die Lage, dass der Plan zur Eliminierung der Dantonisten mit Schwierigkeiten konfrontiert ist. Da beruhigt ihn Collot mit der geistreichen Erwiderung, durch die eben die Geste Dantons am kältesten verspottet wird: „Um so leichter wird ihn Samson daran packen.“ (466) Collot verbindet gruselig, aber genial die überhebliche Geste Dantons mit dessen Enthauptung.

Auch bei dem dritten Verhör verändert sich Dantons Haltung kaum. Er kämpft unermüdlich für sein Leben, obwohl er weiß, dass das gerichtliche Verfahren nur noch eine Formsache ist und ihm keine Überlebenschance gewährt wird. Er hofft auf die Zuhörer und versucht, sie durch seine Rede zur Auflehnung gegen das Gericht und seine Ankläger zu bewegen. Seine einzige Waffe ist weiterhin die Großsprecherei: „Ich werde mich in die Citadelle der Vernunft zurückziehen, ich werde mit der Kanone der Wahrheit hervorbrechen und meine Feinde zermalmen.“ (523) Aber diese Aussage ist nichts als pure Theatralik. Danton ist sich ganz und gar nicht sicher, ob er die Chance bekommen würde, zu realisieren, was er sagt. Er redet zwar viel selbstbewusster als bei dem ersten Verhör, was hinsichtlich der Verlegenheit des Richters und damit auch der Robespieristen nicht gerade überraschend ist. Jedoch nicht nur Danton, sondern auch seine Anhänger wissen, dass seine Rede, wie großartig auch immer, die Lage überhaupt nicht verändern wird. Schon nach dem zweiten Verhör haderte Lacroix mit der Situation: „Du hast gut geschrien, Danton, hättest du dich etwas früher so um dein Leben gequält, es wäre jetzt anders.“ (506) Ohne Gewähr zur Rettung seines Lebens gibt er sich, als ob er als Angeklagter noch das Revolutionstribunal beherrschte. Theatralisch ist auch seine Ausdrucksweise. Durch die Verwendung der Metaphern verschafft Danton seiner Rede einen erhabenen Eindruck. Was allerdings die „Citadelle der Vernunft“ und die „Kanone der Wahrheit“ konkret bezeichnen, ist hinter den schönen Floskeln völlig verdeckt. Er beabsichtigt nicht durch diese Metaphern etwas mitzuteilen. Es handelt sich bei ihm nicht um den Inhalt der Rede, sondern um die Wirkung äußerer Form. Das Ziel seiner

⁵³ MBA Bd. 3. 4, S. 194. Jupiters Lockenschütteln galt als Zeichen seines Unmuts.

Prahlerei ist nichts anderes als die Einprägung der vermeintlichen Größe seiner selbst, die seine Rede hervorbringen sollte.

Dantons Selbstverherrlichung hört nach den Verhören merkwürdigerweise immer noch nicht auf. Ganz im Gegenteil, seine Theatralik erreicht ihren Höhepunkt in der letzten Gefängnissszene, also kurz vor seinem Tod. Nun ist er nur mit seinen Anhängern da und wartet auf sein Ende auf dem Schafott. Es ist durchaus verständlich, dass er in dieser Situation das Fazit aus seinem Lebenslauf zieht. Das tut er, indem er weiter prahlerisch hervorhebt, was er und seine Anhänger bislang geleistet haben:

Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet kann der Despotismus noch immer an dem Duft unsrer Leichen ersticken. (620)

Er spricht erneut bildlich. Aussagen solcher Art wirken natürlich anders als sachlich. Da ihr Stil gehoben ist, bekommt sie erhabenen Schein. Hinter diesem verführerischen Glanz kann Danton darauf verzichten zu erklären, was damit konkret gemeint ist. Mitgeteilt wird, dass der Tod der Dantonanhänger nicht das Ende ihrer Wirkung bedeute. Verborgen bleibt aber, wie ihre revolutionären Taten noch in der Zukunft den Despotismus vernichten würden. Seine Aussage ist reines Pathos. Das merken seine Freunde sofort und erwidern abweisend. Vor allem Héroult erkennt die Schwäche der bildlichen Aussage Dantons, nämlich dass „Duft“ und „Leichen“ nicht zusammenpassen können, und sagt: „Wir stanken bey Lebzeiten schon hinlänglich.“ (621) Mit dieser Aussage, welche die Wahrheit nicht verschleiert, wird Danton richtig überrumpelt. Héroult fährt trocken fort und enthüllt, dass Dantons Worte nur „Phrasen für die Nachwelt“ (621) sind. Daran anschließend kritisiert auch Camille die Haltung Dantons. Dieser versucht offenbar während seiner Rede seine vermeintliche Größe auch mimisch auszudrücken. Das ruft den scharfen Spott von Camille hervor: „Er zieht ein Gesicht, als solle es versteinern und von der Nachwelt als Antike ausgegraben werden.“ (622) Héroult und Camille bringen damit ans Licht, dass sich Danton sogar um sein Bild nach dem Tod kümmert.

Von seinen Freunden verlacht, versucht Danton sein Verhalten zu rechtfertigen. Er verneint sein theatralisches Handeln nicht, sondern erklärt seine Motivation, theatralisch zu handeln:

Es ist nicht so übel seine Toga zu drapieren und sich umzusehen ob man einen langen Schatten wirft. (624)

Um seine Triebfeder zur Theatralik begreiflich zu machen, benutzt er den antikisierenden Ausdruck, der ihn in die römische Sphäre versetzt. Seine Erklärung zu seiner Theatralik ist also wiederum theatralisch. Wenn man Dantons Aussage folgt, ist seine Theatralik etwas anders motiviert als die der Robespieristen. Während die letzteren theatralisch handeln, damit sie sich anderen imposant zeigen, orientiert sich Dantons Theatralik eher an seinem eigenen Vergnügen. Mit Dantons Worten gesagt, wenn Robespieristen ihre „Toga drapieren“, um sich zu präsentieren, tut Danton dasselbe, um „sich umzusehen“, damit er durch den „langen Schatten“ der Toga sich

selbst befriedigt. Durch seine Theatralik wird „ein ganz behagliches Selbstgefühl“ (624) angestrebt.

Aber es erscheint äußerst fraglich, ob seine Theatralik einfach nur auf dieses „Selbstgefühl“ gerichtet ist. Vor dem Revolutionstribunal begnügte er sich nicht mit Restitution seines wegen der Anklage beschädigten Selbstbildes. Er versuchte sich größer zu zeichnen als er ist. Auch vor seinen Anhängern wollte er seine fortdauernde geschichtliche Wirksamkeit über seinen Tod hinaus verbal und mimisch hervorheben. Diese Übertriebenheit hat mit dem normalen „Selbstgefühl“ nichts mehr zu tun. Zu Recht erntete seine eitle Theatralik den beißenden Spott von seinen Freunden. Büchner macht die Selbstüberschätzung und -verherrlichung Dantons nicht nur durch seine politischen Gegner St. Just und Collot, sondern auch durch seine Anhänger lächerlich. Zudem war es kein anderer als Danton, der sagte, er habe „gespreizte Katonen nie ansehen“ können, „ohne ihnen einen Tritt zu geben“. (30) Er hat schon vorher sich selbst ein Bein gestellt.

2. 3. 3. 2. Die Anhänger Dantons

Bereits am Anfang des Dramas stehen die Dantonisten weit von dem politischen Machtzentrum entfernt. Sie kämpfen nicht mehr um die Macht, sondern beobachten die politische Lage nur passiv. Ihr aktiver Umgang ist auf den engen Kreis ihrer Parteigenossen beschränkt. Logischerweise haben sie überhaupt keinen Anlass, öffentlich zu handeln, geschweige denn politische Reden zu halten. Vor dem Revolutionstribunal ist Danton allein theatralisch. Denn für die Verteidigung kommt er allein zu Wort; seine Anhänger sind wortlos dabei. Sie äußern sich, wie oben gelegentlich erwähnt, in vielen Szenen zwar spöttisch, aber nicht öffentlich, sondern privat. Sonst haben sie kaum Gelegenheit, theatralisch zu werden. Erst auf der Guillotine können sie sich öffentlich präsentieren. Die Guillotine fungiert dabei wie eine Theaterbühne.

Auf dem Richtplatz sagen die Dantonisten das letzte Wort ihres Lebens. Camille hält die Hinrichtung für „ein klassisches Gastmahl“, wobei das „Blut“ von ihm und seinen Freunden „als Libation“ verschüttet wird. Er besteigt als erster das Blutgerüst, um sich „zuerst“ zu „serviren“. (642) Lacroix sagt metaphorisch über die Verdienste seiner Faktion, wobei seine prahlerische Haltung an die Aussage Dantons kurz zuvor im Gefängnis erinnert. (645) Philippeau verkündet, dass er den Zuschauern vergebe, und damit assoziiert er Jesus am Kreuz. (647) Hérault kommentiert distanziert die theatralischen Aussagen der letzten beiden und damit macht er Scherze. (646, 648)

Danton hat schon vor seiner Verhaftung die Guillotine mit dem Theater verglichen. Der kurze Vorgang auf dem Schafott bis zur Vollstreckung des Todesurteils stellt den Abgang des Schauspielers von der Bühne dar. Die Verurteilten, so Danton, „treten mit gelenkten Gliedern hinter die Coulissen und können im Abgehen noch hübsch gesticulieren und die Zuschauer klatschen hören.“ Er fügt hinzu: „Das ist ganz artig und paßt für uns.“ (226) Er sieht den Tod durch das Fallbeil aufgrund des theatralischen Elementes als die beste Art zu sterben an. Die Dantonisten nutzen am Ende ihres Lebens tatsächlich diese Gelegenheit und stellen sich dem „Publikum“, das „beim

streng durchritualisierten Schauspiel der Guillotiniierung mit seinen Abschiedssprüchen auf innovativen Unterhaltungswert pocht.⁵⁴

2. 3. 4. Das Volk

Die Theatralik der Revolutionäre beeinflusst das Verhalten des Volks enorm. Nicht nur auf der politischen Bühne, sondern auch auf der Straße ist theatralisches Handeln zu sehen. Wie wir schon beobachtet haben, wird die Theatralik der Politiker durch den Souffleur Simon mehrmals von ihm ungewollt parodiert. Aber seine Funktion im Drama beschränkt sich nicht auf die Parodie. Er zeigt auch, dass das theatralische Verhalten des Volks an der Tagesordnung ist, denn er ist eine Person aus der Volksmenge, die auch gerne theatralisch handeln will.

2. 3. 4. 1. Das Volk als Nachahmer

Wie die Politiker will das Volk seinem Alltag erhabenen Schein verleihen. Dazu dient natürlich der Bezug auf die Antike. In der Szene II/2 will ein Bürger sagen, dass seine Frau einen Sohn zur Welt gebracht hat. Aber er findet keinen richtigen Ausdruck, da er den Inhalt nicht mit seinen eigenen Worten, sondern antikisierend römisch zu formulieren versucht. Von Anfang an ist er mit der Schwierigkeit konfrontiert, indem er den französischen Namen seiner Frau durch einen römischen ersetzt:

Ein Bürger: Meine gute Jaqueline, ich wollte sagen Corn, wollt' ich Cor
Simon: Cornelia, Bürger, Cornelia. (233-234)

Dabei hilft Simon, der in der Theatralik und in der antiken Mode ein Fortgeschrittener ist, dem stotternden Mann. Aber das Ersetzen des Namens reicht nicht zur erwünschten Heroisierung aus, so dass der Mann wieder Simons Hilfe braucht:

Bürger: Meine gute Cornelia hat mich mit einem Knäblein erfreut.
Simon: Hat der Republik einen Sohn geboren. (235-236)

Die Geburt eines Sohnes ist eigentlich eine private Sache. Das Kind ist aus der bürgerlichen Schicht in erster Linie in die Familie hinein geboren und seine Geburt ist kein nationales Ereignis. Dass der Bürger Vater wird, macht ihm Freude. Das ist schon alles, was hier wirklich geschieht. Aber Simon glaubt, er habe die Fähigkeit, dem Ereignis sublimen Sinn zu geben und es in Worte zu fassen. Er verschafft einen erhabenen Schein dadurch, dass er das Baby mit der Republik in direkten Zusammenhang bringt. Der Sohn ist nicht bloß in einem kleinbürgerlichen Haus, sondern in die Geschichte der Republik hinein geboren. Diese Übertriebenheit ist ohne Zweifel nicht vonnöten. Nicht das Ereignis ist erhaben. Für das Ereignis wird die Erhabenheit auf unnatürliche Weise hergestellt. Sie ist einfach wirklichkeitsfern.

⁵⁴ Müller, Harro: Theater als Geschichte, S. 170.

Der Bürger ist freilich mit der letzten Formulierung Simons nicht zufrieden. Er möchte gern einen noch verbesserten Satz und sagt: „Der Republik, das lautet zu allgemein, man könnte sagen“. (237) In diesem Augenblick, wo der Bürger eine bessere Ausdrucksmöglichkeit vorschlagen will, schneidet Simon seine Worte ab. Das Wort „allgemein“ müsste ihn an eine geläufige Formel erinnern: „Das ist's gerade, das Einzelne muß sich dem Allgemeinen“. (238) Diesen Spruch, der die Unterordnung des Individuellen unter dem Allgemeinen propagiert, dürfte der Souffleur mehrmals gehört und selbst nachgesprochen haben. Wie eine mechanische Reaktion kommt der Spruch aus seinem Mund. Aber es besteht zwischen dem Spruch und der Geburt des Sohnes kein Zusammenhang. Die Bemühung der beiden Männer, einen noch erhabeneren Ausdruck für die Geburt des Kindes zu finden, schlägt damit einen Irrweg ein. Der Bürger schneidet seinerseits die Worte seines Gesprächspartners ab, bevor dieser den gängigen Spruch zu Ende formuliert: „Ach ja, das sagt meine Frau auch.“ (239) Dass die Ehegattin des Bürgers diesen Spruch kennt, gehört nicht zu dem Gesprächsthema. So ist die Angabe zu diesem Zeitpunkt nicht gerade angemessen. Seine Aussage wirkt aber aus einem ganz anderen Grund recht komisch. Sie weist nämlich auf eine im Normalfall kaum vorstellbare Anwendungsmöglichkeit des Spruchs hin. Die Frau des Bürgers rechtfertigt mit dem recht politischen Spruch die eheliche Untreue.⁵⁵ Dieses Szenenpartikel verrät, wie das Volk die allgemein bekannte Parole verwendet. Sie wird beliebig und zusammenhanglos gesprochen.

Nach dem kurzen Wirrwarr beschäftigen sich die beiden Männer weiter mit der Sublimierung der Geburt des Kindes. Ohne Hilfe Simons kann dem Bürger die Herstellung der Erhabenheit nicht gelingen. In dieser Szene fungiert Simon quasi als Lehrer. Er unterweist den Bürger, wie man alltägliches Geschehen ‚richtig‘ ausdrückt. Antikisierung ist ein sehr wichtiger Faktor. Die ‚Republik‘ sollte immer in die Rede einbezogen werden. Besonders wenn man einem Neugeborenen Namen gibt, geht es nicht anders. Auch dabei hilft Simon dem frisch gebackenen Vater. Er gibt ihm Ratschläge zur „republikanischen Namengebung“⁵⁶. Und der letztere freut sich über das sonderbare Ergebnis „Pike, Pflug, Robespierre“⁵⁷. (246) Das Gespräch zwischen dem Lehrer und dem Lehrling geht mit einem segnenden Wort Simons zu Ende. Er versucht durch die Bezugnahme zum alten Rom die Mutter und das Kind zu heroisieren:

Ich sage Dir, die Brust deiner Cornelia, wird wie das Euter der römischen Wölfin, nein, das geht nicht. Romulus war ein Tyrann, das geht nicht. (247)

⁵⁵ Jansen, Josef (Hrsg.): Georg Büchner. Dantons Tod. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1969, S. 27.

⁵⁶ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S.160.

⁵⁷ Vgl. MBA Bd. 3, 3, S. 166f. u. S. 236f. Nach den historischen Quellen sind Pike und Pflug die „Sinnbilder d[er] Größe“ des Volkes. (UZ X 209) Und Robespierre wird als jemand verstanden, der „[d]em Vaterlande [...] nützlich und theuer“ ist. (UZ XII 179)

Hier macht er einen lächerlichen Fehler, wie es seine Vorbilder auf der politischen Bühne immer wieder tun. Er wünscht, dass der Neugeborene ein Großer wird, ein Großer für die Republik. Aber die Antikisierung, durch die er seine Aussage feierlich bekräftigen will, wird eher zu einem Stolperstein. Während seiner Rede erkennt er abrupt, dass er das Geschichtsmodell des römischen Staates nicht bis zu dessen Anfang zurückverfolgen darf.⁵⁸ Der Gründer Roms war kein Republikaner. Sofern Simon das Baby mit der Republik gedanklich in Verbindung bringt, ist die Metapher „das Euter der römischen Wölfin“ nicht angemessen. Simon stolpert nicht über die offenbare sachliche Unvereinbarkeit des sprachlich Vermischten, sondern über verborgene ideologische Weiterungen seiner Metapher.⁵⁹ Die Verwirrung Simons verwandelt die Erhabenheit der Metapher krass in Lächerlichkeit.

Im Hinblick auf die Theatralik befindet sich das Volk in einer völlig anderen Lage als die Revolutionäre. Das Bildungsniveau des Volkes ist für theatralisches Reden analog den Politikern unzulänglich. Es ist deswegen umso auffälliger, dass der Bürger einen antikisierenden erhabenen Ausdruck sucht, obwohl er dazu nicht fähig ist. Die beiden Männer stehen nicht in der Öffentlichkeit und haben daher keinen Grund, sich imposant zu präsentieren. Beim Spaziergehen unterhalten sie sich miteinander. Sie haben kein nennbares Motiv, sich gekünstelt zu zeigen. Ganz im Gegenteil, die Gesprächssituation erlaubt, dass die auftretenden Figuren unverkrampft ihr eigenes Selbstverständnis darbieten. Sie zeigen sich, wie sie glauben, dass sie sind.⁶⁰ Trotzdem beherrscht die Theatralik ihr Gespräch. Ihr Verhalten ist also äußerst widersprüchlich. Es ist aber zweifelhaft, ob die Figuren den Widerspruch im eigenen Verhalten merken könnten. Die Männer wollen sich gerne eine erhabene Sprechweise aneignen. Sie bemühen sich, ihrem Alltag einen feierlichen Ausdruck zu geben. Aber sie wissen nicht, dass die gewollte Erhabenheit völlig unnötig ist und sie selbst lächerlich macht. Sie betrachten das Verhalten der Revolutionäre nicht mit kritischen Augen. Sie sind an die Theatralik der Politiker längst gewöhnt. Aber sie internalisieren das Verhaltensmuster der öffentlich Agierenden noch nicht. So bleiben sie als nur naive Nachahmer zurück und ihre Theatralik wirkt wie eine Parodie auf die der Politiker.

2. 3. 4. 2. Das Volk als Zuschauer

Im Theater gibt es nicht nur Schauspieler, sondern auch Publikum. Genauso verhält es sich mit der Theatralik im *Danton*-Drama. Die Figuren zeigen sich gegenseitig theatralisch. Das obliegt in erster Linie natürlich den Revolutionären. Für die Rolle des Zuschauers ist verständlicherweise meistens das Volk zuständig. Es schaut aber nicht nur der Theatralik auf der politischen Bühne zu. Es gibt noch ein wichtiges, spektakuläres Schauobjekt, die öffentliche Hinrichtung. In diesem Zusammenhang weist Mercier dem Volk die Zuschauerrolle zu: „die Guillotine republicanisiert! Da klatschen die Gallerien und die Römer reiben sich die Hände.“ (425) Die Guillotine

⁵⁸ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 99.

⁵⁹ Werner, Hans-Georg: »Dantons Tod«. Im Zwang der Geschichte, in: ders. (Hrsg.): Studien zu Georg Büchner, Berlin u. Weimar 1988, S. 7-85, hier: S. 54.

⁶⁰ Ebd. S. 53.

wird zu einer Theaterbühne. Wie oben beobachtet, handeln die zum Tode Verurteilten theatralisch. Dazu passend verhalten sich die Schaulustigen wie das Publikum im Theater. Die Zuschauer scheinen von den zu Guillotinierten reizvolle Handlungen zu erwarten. Herrliche Worte bleiben im Gedächtnis des Volkes. Die Aussage eines Verurteilten wird mit der eines anderen verglichen. Die Reaktion darauf ist beinahe wie ästhetische Rezeption. Die prophetisch anmutende Prahlerei von Lacroix findet bei den Zuschauern ein ablehnendes Echo, weil seine Worte eine Wiederholung der Aussage eines früher Getöteten sind: „Das war schon einmal da! wie langweilig!“ (644)

Unter den Dantonisten ist es bestimmt Hérault, der auf der Guillotine den größten Eindruck gemacht hat. Zumindest war er bei den weiblichen Zuschauern sehr beliebt. Nach der Hinrichtung unterhalten sich drei Frauen auf der Gasse über ihn. Ganz hemmungslos sagen sie, was sie bei der Hinrichtungsszene empfunden haben. Sie sprechen, als ob sie gerade von einem Theater gekommen wären. Für das 1. Weib war beziehungsweise ist der enthauptete Hérault bloß „ein hübscher Mann“. (654) Obwohl es wahr ist, dass Hérault der Elegant unter den Dantonisten ist,⁶¹ ist der Zeitpunkt des Lobes nicht in Ordnung. Das 2. Weib hat schon seit längerem einen guten Eindruck von ihm: „Wie er beym Constitutionsfest so am Triumphbogen stand da dacht' ich so, der muß sich gut auf der Guillotine ausnehmen, dacht' ich. Das war so ne Ahnung.“ (655) Diese Aussage klingt wie eine Bewertung eines Lieblingsschauspielers, der in der Lage ist, verschiedene Rollen souverän zu meistern. Das 3. Weib schließt sich dieser Meinung an und lobt die öffentliche Hinrichtung mit der Begründung: „Ja man muß die Leute in allen Verhältnissen sehen.“ (656) Büchner lässt hier diese Frauen nicht einfach kaltblütig und grausam erscheinen. Sie erscheinen eher arglos und ihre Sprechhaltung ist keineswegs kalt. Die Wärme ihrer Aussagen wirkt jedoch deswegen umso verblüffender, weil die Frauen direkt nach dem schauerhaften Tod eines Mannes sein Verhalten auf dem Schafott bewerten, als wäre er nur ein Schauspieler. Büchner lässt die Frauen quasi als Theaterbesucher die Hinrichtung zuschauen. Dadurch lässt er die Aussagen der Frauen viel zynischer klingen als es der Fall wäre, wenn sie sich selbst zynisch äußern würden.⁶² Die Repliken der Frauen reizen den Rezipienten zum Lachen, aber zugleich überwältigt ihre Schrecklichkeit das Lachen gewaltig.

2. 4. Kritik der Theatralik

Theatralischem Handeln geht generell der Gedanke voraus, dass normales Handeln mangelhaft beziehungsweise nicht genügend ist, um etwas Wichtiges mit dem rechten Ausdruck zu vermitteln. Man wird auch theatralisch, wenn man sich selbst verkennt

⁶¹ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 82.

⁶² Vgl. Schmidt, Henry J.: Frauen, Tod und Revolution in den Schlußszenen von Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 286-305, hier: S. 302. Schmidts Ausdruck ist nicht präzise genug. Die Frauen selbst kommentieren nicht zynisch. Ihre Aussagen klingen dem Rezipienten zynisch.

oder mit dem Falschen identifiziert. Auf alle Fälle über- oder untertreibt der theatralisch Handelnde. Sein Handeln kann immer mit „Als-ob“ paraphrasiert werden. Es wird als unecht, unnatürlich charakterisiert. Das gilt für das Verhalten der meisten Figuren in *Danton's Tod*. Sie versuchen entweder ihre sinnentleerten Reden durch die Theatralik zu retten, oder ahmen bewusst oder unbewusst ihre Vorbilder nach. Mit der Theatralik zielen sie in erster Linie auf den erhabenen Anschein. Aber da die Inkongruenz zwischen ihrem Handeln und der Wirklichkeit jederzeit zu ihrer Falle werden kann, liegt in ihrem Verhalten ein sehr großes komisches Potential. Dieses Potential entfaltet sich voll, zumal die Figuren des Dramas explizit die theatralische Komik anderer Figuren ans Licht bringen.

2. 4. 1. Der Erhabenheitsanspruch

2. 4. 1. 1. Die Schaustellung

Die Figuren, insbesondere die Revolutionäre, zeigen sich selten, wie sie wirklich sind. Dieser Aspekt ist – bezogen auf die Revolutionäre – unter Umständen verständlich, denn sie treten ständig in der Öffentlichkeit auf. Ein Politiker ist jemand, der ein politisches Amt ausübt. Von ihm wird das seiner offiziellen Stellung angemessene Verhalten erwartet. Seine Handlung als Politiker unterscheidet sich grundlegend von der als Privatmensch. Die politische Handlung begleitet unvermeidlich die öffentliche Schaustellung. Aber die Figuren in *Danton's Tod* spielen in der Öffentlichkeit Rollen, mit denen sie eigentlich nicht qua Amt zu identifizieren sind, und auch in der Privatsphäre verhalten sie sich auf unnatürliche Weise. Um die auffälligsten Beispiele zu nennen, spielt Danton Jupiter, Robespierre Messias, und Simon den Virginus. Die Rolle hat die Person überwältigt, die Pose ist an die Stelle von Erleben, Erfahrung, Glück und Schmerz getreten, das Leben ist eine Schaustellung - vor sich selbst, für sich und andere.⁶³ Sogar der Tod ist keine echte persönliche Angelegenheit mehr, da die Hinrichtung zur öffentlichen Veranstaltung geworden ist.⁶⁴

Die Theatralik spielt bei den Dramenfiguren eine so große Rolle, dass einige Literaturwissenschaftler ihr Handeln für eine fremdbestimmte Inszenierung halten. Für die Germanisten erscheint die Revolution „als politische Inszenierung, als die kollektive Aufführung eines vorbestimmten dramatischen Texts“⁶⁵, und die Figuren „als Spieler einer vorgegebenen Rolle und Sprecher vorgegebenen Sätze“⁶⁶. Die Akteure spielen „vorgegebene Rollen aus der römischen und griechischen Antike oder

⁶³ Ueding, Cornelia: *Dantons Tod* – Drama der unmenschlichen Geschichte, in: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1981, S. 210-226, hier: S. 210.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 210.

⁶⁵ Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 32. Dieselbe Ansicht findet man auch bei Kurz. Siehe: Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik, S. 554.: „die Revolution als Inszenierung nach einem vorgegebenen Text“.

⁶⁶ Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik, S. 554.

aus der Bibel“⁶⁷ nach einem „heroisch-tragischen Prätext“⁶⁸. Obwohl die Dramenfiguren bestimmte Rollen theatralisch spielen, ist es übertrieben, ihrem Rollenspiel Heteronomie zu unterstellen. Sie handeln aus eigenem Antrieb theatralisch. Sie sind, insbesondere die Revolutionäre, sich ihrer Theatralik bewusst. Ihre Theatralik ist eher mit einem Maskenspiel zu vergleichen, wobei die Spieler wissen, dass sie alle Masken tragen. Dies unterstreicht Camille in Bezug auf das theatralische Handeln mit den Worten: „wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann wie in einem Zimmer mit Spiegeln überall nur den einen uralten, zahllosen, unverwüstlichen Schaafskopf, nichts mehr, nichts weniger.“ (622) Camilles Aussage setzt voraus, dass man das Rollenspiel, wenn man will, einstellen kann. Fallen einmal die Masken, werden die Rollen abgelegt, so bleibt nur noch die Gleichheit der menschlichen Natur übrig, auf deren Besitz sich niemand etwas einzubilden braucht.⁶⁹ Das gilt natürlich nicht nur für die Politiker, sondern auch für alle Menschen. Den entscheidenden Anstoß zur kritischen Bemerkung Camilles gibt aber die Theatralik der Politiker.

Der Gedanke Camilles wird allerdings von Danton relativiert. Für den letzteren sind von Natur aus Masken gegeben. Daher kann man sie nicht einfach nach Belieben ablegen. Das menschliche Handeln und die menschliche, quasi natürliche Maskierung sind ihm zufolge untrennbar verbunden. Er erklärt nicht nur sein Handeln mit dem Wort: „Mein Naturell ist einmal so“ (30), sondern sagt verallgemeinernd: „Jeder handelt seiner Natur gemäß.“ (180) Dieser Idee folgend scheint Danton den Raum für theatralisches Handeln zu negieren. Jedoch wird dieser Gedanke Dantons wiederum durch ihn selbst relativiert. Wie oben gesehen handelt Danton wiederholt so theatralisch, dass seine Theatralik den Widerwille seiner Freunde hervorruft. Seine übertriebene Theatralik lässt sich nicht einfach durch „[s]ein Naturell“ rechtfertigen. In diesem Sinne kann auch Danton seine Maske ablegen, wenn er will. Auch er stellt sich zur Schau, wie die anderen Revolutionäre es um des erhabenen Anscheins willen tun.

2. 4. 1. 2. Die Ästhetisierung

Durch die Theatralik ästhetisieren die Figuren ihre Umwelt. Ihr Rollenspiel etwa hat eine veränderte Sicht der Konstellation vor den Augen zur Folge. Sie schauen durch das gefärbte Glas die gesellschaftliche Lage und lassen die anderen durch dasselbe Glas die Wirklichkeit schauen. Durch die Verschönerung wird allerdings die wahre gesellschaftliche Situation verdeckt. Die Ästhetisierung der Wirklichkeit verfehlt zwar auf groteske Weise die Realität, erlangt aber gleichwohl eine reale gesellschaftliche Wirksamkeit.⁷⁰ Der Blick auf die soziale Lage wird durch „die ästhetische Aneignung gesellschaftlicher Wirklichkeit“⁷¹ verstellt. Soziale Probleme, die politisch gelöst

⁶⁷ Hinderer, Walter: „Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden“: Die Komödie der Revolution in Büchners ‚Dantons Tod‘, in: ders.: Über deutsche Literatur und Rede. Historische Interpretationen, München 1981, S. 191-199, hier: S. 194.

⁶⁸ Port, Ulrich: Pathosformeln, S. 210.

⁶⁹ Hinderer, Walter: Die Komödie der Revolution, S. 198.

⁷⁰ Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 37.

⁷¹ Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik, S. 555.

werden müssen, geraten in den Hintergrund und bleiben im Hintergrund. An ihrer Stelle steht die rednerische Schönfärberei der Revolutionäre. Die Ästhetisierung wirkt in dieser Hinsicht als ein „Quietiv“⁷². Das größte Problem liegt aber darin, dass die Ästhetisierung kein vereinzelt, vorübergehendes Phänomen ist. An der Ästhetisierung der Wirklichkeit sind nicht nur fanatische Revolutionäre beteiligt, sondern kollektiv fast alle. Dazu kommt erstaunlicherweise auch das Volk, auf das die Ästhetisierung am nachteiligsten wirkt. Zufällig, aber treffend wählt Karl Marx wie Büchner dasselbe Wort „drapieren“, um die Verzierung der Wirklichkeit durch die Franzosen auszudrücken. Wie Danton auf der persönlichen Ebene es für „nicht so übel“ hält, die „Toga zu drapieren und sich umzusehen ob [er] einen langen Schatten wirft“ (624), „drapierte sich [die Revolution]“, auf der gesellschaftlichen Ebene, „als römische Republik.“⁷³ Gerade in der Antikisierung findet die ästhetisierende Theatralik ihren Höhepunkt.

2. 4. 1. 3. Die Antikisierung

Für die Theatralik der Figuren im *Danton*-Drama charakteristisch ist ihre antikisierende Bemühung. Von den mannigfaltigen antiken Quellen ist das alte Rom von besonderem Belang, weil sich die dramatischen Figuren in erster Linie mit den alten Römern identifizieren. Es wäre keine überspitzte Behauptung zu sagen, dass die ganze Theatralik der Franzosen von dem Selbstverständnis als Römer ausgeht. Walter Benjamin bringt dieses Selbstverständnis folgendermaßen zum Ausdruck: „Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert.“⁷⁴ Büchner beurteilt allerdings die Identifikation der Franzosen mit den Römern nicht positiv wie Benjamin, der in der Rückkehr des alten Roms ein messianisches Moment sehen will. Diese Identifikation hat den Alltag der Franzosen durchdrungen. Sie entlehnten von den Römern beispielsweise „Namen, Schlachtparolen, Kostüm“⁷⁵. Auch in Büchners Stück tritt eine Figur mit lateinischem Namen auf, was diesen historischen Vorgang widerspiegelt. In der Szene I/6 wird Paris von Danton „Fabricius“ (184) genannt. Der historische Paris hatte tatsächlich seinen Namen geändert. Nachdem am 20. Januar 1793 ein ehemaliger Leibwächter des Königs, Pierre-Nicolas Paris, das Konventsmitglied Lepeletier ermordet hatte, legte der Freund Dantons den fatalen Namen Paris ab und nannte sich Fabricius.⁷⁶ Es ist kein Zufall, dass Paris seinen Namen durch einen römischen ersetzte.

Die antikisierende Haltung der Franzosen im Drama ist vor allem durch ihre Redeweise ausgezeichnet. Zwar waren die Entlehnungen aus der Antike für die historischen Revolutionäre ganz üblich, viele der antikisierenden Äußerungen in

⁷² Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik, München 1983, S. 91.

⁷³ Marx, Karl: Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, Leipzig 1982, S. 15.

⁷⁴ Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften I. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 691-704, hier: S. 701.

⁷⁵ Marx, Karl: Der Achtzehnte Brumaire, S. 15.

⁷⁶ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 38.

Danton's Tod stammen aber von Büchner selbst. Er blieb nicht einfach faktentreu, sondern er hat den Fakt schöpferisch weiter bearbeitet. Aus diesem Sachverhalt zieht Koopmann einen merkwürdigen Schluss: „Die Hinweise auf die antike Geschichte haben nicht illustrative Funktion, sie explizieren vielmehr die Büchnersche Lehre von der Wiederholung des Immer-Gleichen am analogen Beispiel.“⁷⁷ Koopmann sieht nur das Analogon zwischen den Reden der Franzosen und den antiken Vorbildern und behauptet, dass sich der geschichtsphilosophische Gedanke darin manifestiere.⁷⁸ Aber er übersieht, warum die Franzosen von den augenscheinlichen Ähnlichkeiten Gebrauch machen, und vor allem die von Büchner durchaus hervorgehobenen Inkongruenzen zwischen ihnen und ihren antiken Modellen. Die antikisierende Rede ist zum einen ein sinnstiftender Akt der Franzosen, der die Armseligkeit ihres Handelns kompensieren soll. Wenn ihr Handeln an sich würdevoll wäre, wären sie nicht ständig auf die antiken Beispiele angewiesen. Zum anderen sind die antiken Menschen, insbesondere die römischen Republikaner, die absoluten Vorbilder der Franzosen, denen sie uneingeschränkt folgen müssen. Aber sie vergleichen sich in Wirklichkeit nicht mit den realen Römern, sondern mit einem idealisierten Bild. Die antiken Helden sind ja nicht viel mehr als die Abziehbilder antiker Ideale, die die antiken Autoren aus ihnen gemacht haben.⁷⁹ Auf jeden Fall wollen sich die Franzosen durch die Antikisierung den erhabenen Schein verleihen. Aber der Versuch, den erhabenen Eindruck zu machen, gelingt ihnen kaum.

2. 4. 1. 4. Die Erhabenheit und die Lächerlichkeit

Die Erhabenheit in der Natur kommt von quantitativer Größe, wie Longinos, dem die Autorschaft des Traktats „Vom Erhabenen“ zugeschrieben wird, sagt: „Von der Natur [...] bewundern wir darum nicht die kleinen Bäche [...], sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean; und über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir [...] nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen; auch die Krater des Ätna halten wir für ein größeres Wunder.“⁸⁰ Eben diese Größe und Gewalt der Natur wird in der Rede St. Justs im Nationalkonvent stofflich verwendet. Es liegt auf der Hand, dass er durch den Vergleich mit „Vulcane[n] oder Wasserfluthen“ (370b) der Revolution die Erhabenheit der Natur übertragen will. Aber die Erhabenheit einer Rede hat mit der quantitativen Größe selbstverständlich wenig zu tun. Auch technische Perfektion macht eine Rede nicht automatisch erhaben. Wenn ein Redner auch über alle rhetorischen Mittel verfügen, aber etwas Niederträchtiges verfolgen würde, könnte seine Rede beileibe nicht erhaben sein. „Groß ist“, so Longinos, „natürlicherweise nur die Rede von Menschen mit machtvollen Gedanken. Daher kommt es, daß das

⁷⁷ Koopmann, Helmut: *Dantons Tod und die antike Welt*, S. 35.

⁷⁸ Ebd. S. 28.

⁷⁹ Siehe dazu: Welwei, Karl-Wilhelm: *Lucius Iunius Brutus – ein fiktiver Revolutionsheld*, in: *Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik*, hrsg. v. Karl-Joachim Hölkeskamp u. Elke Stein-Hölkeskamp, München 2000, S. 48-57.

⁸⁰ Pseudo-Longinos: *Vom Erhabenen*. griech. u. dt., übers. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966, S. 99.

Außerordentliche gerade in einer stolzen, weiten Gesinnung keimt.⁸¹ Es ist klar, dass Antikisierung kein Garant für den erhabenen Eindruck ist. Sie schädigt vielmehr die Erhabenheit, wenn das antike Beispiel maßlos für eigenen Vorteil des Redners ausgenutzt wird. Am Ende seiner Rede im Nationalkonvent zitiert St. Just den „Dolch des Brutus“ (370k), um an die Anwesenden zu appellieren, die Eliminierung der Feinde der Republik zu unterstützen. Dabei bezeichnet er die republikanische Gewaltanwendung als „erhaben“. Mit dem Zitat zielt er gerade auf diese Erhabenheit. Aber er ist ein Mann mit den zwiespältigen Charakterzügen. Er ist ein außerordentlicher Ideologe, aber was die politische Handlung betrifft, scheut er wie die ihn umgebenden Schurken vor nichts zurück. (III/6) Das Zitat ist nichts als eins von den möglichen Mittel, die er gewissenlos ergreifen kann. Obendrein wurde der Dolch des Brutus vorher auch von Lacroix zitiert, den St. Just zu eliminieren wünscht. Der Dolch zielte bei Lacroix auf die Beseitigung der „Tyrannei der Decemviren“ (218). Man sieht, dass ein und derselbe Dolch in zwei gegensätzliche Richtungen gerichtet wird. Die Antike leidet unter den willkürlichen Bezugnahmen der Revolutionäre, ohne ihnen die gewünschte Erhabenheit verschaffen zu können.

Es handelt sich bei der rednerischen Größe um den ehrwürdigen „Gedanken“ beziehungsweise die erhabene „Gesinnung“. Dazu braucht man noch die gebührende Technik. Die beiden sind vonnöten, damit eine Rede erhaben wirken kann. Genau in diesen Punkten klafft der unübersehbare Unterschied zwischen den Franzosen der Revolutionszeit und deren Vorbildern in der Antike. Während diese – wenigstens Longinos zufolge – mindestens eine erhabene Gesinnung besaßen, verfügen jene dagegen höchstens über rednerische Technik. Die Franzosen wollen zu der Erhabenheit der antiken Menschen gelangen, und dafür zwingen sie sich, ihre Äußerlichkeiten nachzuahmen. Das ist offensichtlich ein Irrweg. Ihr Wille zur Erhabenheit wird durch das dazu verwendete Mittel lächerlich. Theatralisch inszenierte Erhabenheit ist natürlich sinnenleert. Die heroische Sprechweise und das Pathos entpuppen sich als völlig überflüssig. Die Franzosen werden zu „Maulhelden“⁸², die nur sinnlosen Lärm von sich stoßen.

Um ihre manierierte Erhabenheit lächerlich zu machen, hebt Büchner die Inkongruenz zwischen den historischen Referenzen und deren Nachahmern hervor. Die Unbedingtheit, mit der die dramatischen Figuren die antiken Vorbilder nachahmen, ist verwunderlich. Die Ehre, die die Franzosen den römischen Republikanern entgegenbringen, scheint manchmal ihren Blick für ihre eigene Situation zu versperren. Bei der Nachahmung machen sie also immer wieder Fehler. Ihr Rollenspiel passt kontextuell nicht zur Situation. Ihre Zitate sind unangemessen. Sie setzen ihre ganze Kraft für etwas Unmögliches und Unnötiges ein. Sie ringen zäh um etwas absolut Nebensächliches. Nicht nur ihre fehlerhaften Imitationsbemühungen machen sie lächerlich. Die Figuren im Drama stellen sich gegenseitig bloß. Dantonisten und Robespieristen verspotten sich beiderseitig und bringen damit die Lächerlichkeit des

⁸¹ Ebd. S. 43.

⁸² Hiebel, Hans H.: Republikanische Motive in Georg Büchners *Danton's Tod*, in GBJb 10 (2000-2004), S. 65-82, hier: S. 69.

jeweiligen politischen Gegners an den Tag. Die Geste, mit der die Figuren erhaben zu erscheinen versuchen, gibt der gegnerischen Verspottung ständig Nahrung. Spottende Aussagen kommen allerdings überwiegend von den Dantonisten. Die Behauptung, dass die Revolutionäre um Robespierre mit dem erhabenen Pathos ihre Schreckensherrschaft legitimierten und dass die Dantonisten dieses Spiel durchschauten, ironisierten und geistreich-komisch parodierten⁸³, ist jedoch nicht zutreffend. Die Politiker sind alle theatralisch, die momentane politische Lage der jeweiligen Faktionen bestimmt die Redeweise. Wie gezeigt spricht auch Danton heroisch, während die Robespierrieten Dantons Verhalten spöttisch kommentieren, als sich die Lage, wenn auch scheinbar und nur vorübergehend, zu drehen scheint, nämlich, als die Titelfigur das Revolutionstribunal dominiert. Noch dazu dekuviert Büchner die eitle Erhabenheit der Revolutionäre durch Parodie. Insbesondere Simon wird zu parodistischen Zwecken auf die Bühne geschickt. Indem Simon die Revolutionäre in ihrem republikanischen Pathos imitiert, enthüllt er ihre Erhabenheit als nichtig. Seine heroische Haltung zeigt den Kontrast zur elenden Wirklichkeit.

2. 4. 2. Die Wirklichkeitsverlust und das Identitätschaos

Die theatralischen Bemühungen der Franzosen um den erhabenen Anschein bringen keinen Erfolg herbei. Ganz im Gegenteil, ihre Anstrengungen machen sie lächerlich, weil die Theatralik vielmehr die Unkenntnis der Wirklichkeit verdeutlicht. Die Revolutionäre stellen sich nicht auf den Boden der Wirklichkeit, sondern schweben über den Wolken. Sie verpacken den unproduktiven Machtkampf mit den Verzierungen der gekünstelten Erhabenheit. Ihre oberflächlichen, sinnlosen Nachahmungen der antiken Vorbilder können keinen politischen Fortschritt mehr generieren. Da, wo die Wirkung der historischen Referenzen nur regressiv ist, überwiegen Karikatur und Komik.⁸⁴ Camille hat am Anfang des Dramas über den blutigen Machtkampf sehr bissig gespottet: „Wir wollen den Römern nicht verwehren sich in die Ecke zu setzen und Rüben zu kochen aber sie sollen uns keine Gladiatorspiele mehr geben wollen.“ (23) Für Camille ist völlig gleichgültig, was die Revolutionäre mit der antikisierenden Theatralik machen, sofern sie sie nicht nutzen, das gegenseitige Töten zu verbrämen. Seine Kritik weist darauf hin, wie die Politiker mit ihrer Theatralik von der Wirklichkeit entfernt sind. Ihre inhaltsleeren Reden fördern kein besseres Leben, sondern nur den schnellen, grausamen Tod.

Das Volk ist nicht besser als die Politiker. Es ist der Zuschauer der zum Theater gewordenen Politik. Es eignet sich eine Politik ästhetisch an, die sich mit der Wirklichkeit nicht mehr auseinandersetzt. Das Volk ist somit eine Ebene weiter von der Wirklichkeit entfernt als die Politiker. Noch schlimmer ist, dass die Politiker die Vorbilder des Volkes werden. Es ahmt nämlich die Theatralik der Politiker nach, die ihrerseits auch schlechte Nachahmer sind und ihren antiken Idolen lächerlicherweise

⁸³ Ebd. S. 70. Ganz ähnliche Ansichten vertritt diesbezüglich auch Koopmann. Siehe: Koopmann, Helmut: Dantons Tod und die antike Welt, S. 38.

⁸⁴ Raulet, Gérard: Der König ist nackt, S. 277.

nur peripher ähnlich sind. Somit wird das Theater im wirklichen Alltag nachgeahmt und dafür wird die Wirklichkeit vernachlässigt. Hier sieht man das Phänomen, das Camille beim Kunstgespräch (II/3) scharf kritisiert. Das Theatralische bekommt Übergewicht und dominiert in der Wirklichkeit und das Kreatürliche leidet unter den Artifizialen. Indem das Volk den Wirklichkeitssinn verliert, bekommt es auch das Identitätsproblem. Anders als die Revolutionäre handelt es unbewusst theatralisch. In der Rolle als Nachahmer beziehungsweise Zuschauer der schauspielernden Politiker scheitert es, sich selbst zu identifizieren. Die Rollenproblematik kann hinsichtlich der eigenen ungewissen Identität als eine zentrale Problematik des Dramas angesehen werden.⁸⁵ Außer dem Zeitpunkt, wo der Hunger das Volk zum Wutausbruch treibt, steht es realitätsfern. Dadurch, dass es sich selbst verkennt und unangemessen handelt, wird es lächerlich.

⁸⁵ Vgl. Poschmann, Henri: Georg Büchner, S. 104.

III. Tugend

In *Danton's Tod* wird kein politisches Programm irgendeiner Partei zum Thema eines Streitgesprächs auf der politischen Ebene. Es wird entweder in eher privaten Gesprächen kritisiert oder ganz einseitig verkündet, wenn es in der Öffentlichkeit bekannt gemacht wird. Verkündet wird natürlich das politische Programm des Machthabers. In der Rede im Jakobinerklub drückt Robespierre seine politische Idee wie folgend aus:

Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist. (99d)

Zum Wohle der Republik bedingen sich Robespierre zufolge Schrecken und Tugend einander.¹ Robespierre will das Ideal der Tugendrepublik mittels Schrecken verwirklichen: „die Tugend muß durch den Schrecken herrschen.“ (175) Den Schrecken erzeugt er durch die Guillotine. Es fragt sich, was die Tugend bedeutet. Aber der semantische Inhalt der Tugend taucht nirgendwo im Drama auf, obwohl sie der Kernbegriff der herrschenden politischen Ideologie der Zeit ist. Sie wird nur durch das Gegenteil von ihr, nämlich durch das Laster, bestimmt. Tugend und Laster sind ursprünglich keine originären Begriffe Robespierres. Begriffsgeschichtlich haben sie eine sehr lange Tradition, die bis in die Antike reicht.² Die Begriffe Robespierres stammen aber vor allem von dem Aufklärer und Philosophen Rousseau.

3. 1. Die Tugend als politischer Begriff

Die Tugend ist für Rousseau kein rein moralphilosophischer, sondern in erster Linie ein politischer Begriff. Rousseau stellt in seiner Staatstheorie dem von seinen kontraktualistischen Vorgängern vorgeschlagenen Vertragsstaat eine Republik der Tugend gegenüber.³ Während sich das Vertragsmodell seiner Vorgänger auf den modernen ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Individualismus stützt, zeichnet sich dagegen die Rousseausche Republik durch den einheitlich auf das Gemeinwohl orientierten Kollektivismus aus. Das Interesse des freien Bürgers gilt der Staatsgemeinschaft, er will seine individuellen Interessen nicht mehr durchsetzen. Um

¹ Vgl. MBA Bd. 3, 3, S. 200. In Büchners Quelle steht: „Ist die Triebfeder der Volksregierung im Frieden die Tugend, so ist die Triebfeder der Volksregierung in einer Revolution zugleich die Tugend und der Schrecken.“ Warum Büchner den Unterschied zwischen „im Frieden“ und „in einer Revolution“ wegfällen lässt, wird in der vorliegenden Arbeit nicht thematisiert. Aber es ist sicher, dass die Schreckenspolitik Robespierres dadurch schlechter aussieht.

² Vgl. Stemmer, P. u. a.: Artikel ›Tugend‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. a., Basel 1998, Bd. 10, Sp. 1532-1570; sowie Hauser, R.: Artikel ›Laster‹, in: ebd., Basel 1980, Bd. 5, Sp. 35-37.

³ Kersting, Wolfgang: Vom Vertragsstaat zur Tugendrepublik. Die politische Philosophie Jean-Jacques Rousseaus, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 11-24, hier: S. 16.

solch einen Staat zu gründen, bedarf es aufseiten seiner Mitglieder einer moralischen Bindung an ihn.⁴ Zur Bildung der sozioökonomisch homogenen Gemeinschaft ist die Tugend viel schwerwiegender als das Gesetz. Ohne Tugend der Bürger ist diese Herrschaftsform undenkbar, zumal die Rousseausche Republik eine Gemeinschaft ist, in der es außer naturgegebenen Unterschieden keine Privilegien oder Benachteiligungen gibt.

Hinter dieser Staatslehre Rousseaus steht seine zivilisationskritische Geschichtsphilosophie, die den natürlichen Zustand der Menschheit vor der kulturellen Entwicklung zu rekonstruieren versucht. Die Entwicklung des Menschen vom Naturzustand zur Zivilisation war Rousseau zufolge quasi selbstverständlich. Aber der Weg der Zivilisation bis zur modernen Gesellschaft ist für ihn nicht akzeptabel. Er denkt, dass die Zivilisationsgeschichte der Menschheit anders hätte laufen können. Der Mensch im Naturzustand hatte nur bescheidene Bedürfnisse. Die Selbsterhaltung und das Wohlbefinden waren alles, was der solitäre Mensch brauchte. Die Zivilisation hat ihm aber Unfreiheit, Ungleichheit und Unsoziales gebracht. Rousseau lehnt all diejenigen Staatstheorien strikt ab, die diese unannehmbare zivilisatorische Basis nicht kritisch hinterfragen und folglich darauf aufgebaut sind. Rousseau sieht in der ursprünglichen Natur des Menschen ohne zivilisatorische Verzerrungen den ersten Baustein der Republik. Das besagt jedoch nicht, dass der Mensch im Naturzustand tugendhaft war. Er war weder tugendhaft noch lasterhaft. Mit der Fehlentwicklung der menschlichen Zivilisation sind die Laster wie Eigennutz, Habgier, Verschwendung, Luxus und ungesunde Verfeinerung aufgetaucht.⁵ Daher ist ihr Gegenteil, die Tugend, für die Gründung und Erhaltung der Republik ohne „privatistisch-liberale Degeneration“⁶ unbedingt notwendig.

Die Tugend ist wie bei Rousseau auch für den Robespierre in *Danton's Tod* entschieden ein politischer Begriff.⁷ Robespierre macht die Tugend zum Schlagwort der Französischen Revolution und will eine Tugendrepublik errichten. Er meint, dass das Laster beseitigt werden muss, damit die Republik tugendhaft wird. Robespierre bezeichnet das Laster als „das Kainszeichen des Aristocratimus“ (99f) und bringt es mit „allem Luxus der ehemaligen Höflinge“ (99g) in engen Zusammenhang. Lasterhaft sind für ihn solche Taten wie „reiche Weiber heirathen, üppige Gastmähler geben, spielen, Diener halten und kostbare Kleider tragen“. (99g) Diese Taten, die allem Anschein nach private Sachen zu sein scheinen, haben innerhalb der politischen Idee Robespierres politischen Wert. Was Robespierre für lasterhaft hält, ist den Dantonisten auch klar, wie die Aussage Lacroix' zeigt: „Und außerdem Danton, sind

⁴ Von der Lühe, Astrid: „Die Liebe zu den Gesetzen“. Elemente einer politischen Psychologie in Rousseaus Diskursen, in der *Politischen Ökonomie*, im *Brief über die Tugend* und in der Urfassung des *Gesellschaftsvertrags*, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 55-77, hier: S. 55.

⁵ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 147f.

⁶ Kersting, Wolfgang: Vom Vertragsstaat zur Tugendrepublik, S. 19.

⁷ Theben, Bettina: Maximilien Robespierre als literarische Figur im deutschen Drama zwischen Vormärz und Kaiserreich, Frankfurt a. M. 1998, S. 60.

wir lasterhaft, wie Robespierre sagt d. h. wir genießen.“ (163) Es fragt sich jedoch, ob das Genießen wirklich mit der Politik zu tun habe. Hängt es eher von der individuellen Entscheidung ab, ob man genießt oder enthaltsam lebt? Wie und was man genießt, dürfte zwar nicht gleichgültig sein. Denn gewisse Genüsse sind gesetzlich nicht erlaubt. Aber das genießende Leben allein kann höchstens unter Umständen privat-moralisch verwerflich sein, ist aber keinesfalls ein politisches Verbrechen, das politisch eliminiert werden muss. Einen Ansatz dieses Gedankens hat sogar Robespierre selbst im Hinterkopf, wenn er sagt: „das Laster ist zu gewissen Zeiten Hochverrath.“ (181) Das Laster ist ihm zufolge nicht immer eine schlicht politische Angelegenheit. Es geht um den zeitlichen Hintergrund, vor dem das von ihm lasterhaft genannte Handeln stattfindet. Diese „gewisse Zeit“ ist für ihn die der Republik: „In einer Republik ist es nicht nur ein moralisches sondern auch ein politisches Verbrechen.“ (99f) Das Laster, das in der Republik geschieht, ist für Robespierre unbedingt ein Politikum. Für ihn existieren nicht mehrere Bereiche sittlichen Handelns. Die Unterscheidung zwischen persönlicher und politischer Moral innerhalb von Robespierres Gedankensystem ist daher nicht sinnvoll.⁸

Im Rahmen seiner politischen Idee ist sein Volksbild von besonderem Belang, da es mit dem Tugendbegriff sehr eng verbunden ist. Es stammt auch von Rousseau, der den Mythos des guten Volkes verbreitete.⁹ Aber das Volksbild Rousseaus ist ambivalent. Er schenkte dem Volk kein Vertrauen. Rousseau zufolge will das Volk von sich aus immer das Gute. Aber es mangelt ihm an der dafür nötigen Vernunft Einsicht und an der Bereitschaft, dieser Einsicht zu folgen.¹⁰ Dieses Volksbild spiegelt sich im Gedanken Robespierres wider, wenn er dem Volk sagt, dass „deine Gesetzgeber [...] deine Hände führen“ sollen. (82) Trotzdem ist das Volk für ihn zu allererst der „Träger der Tugend“¹¹. Die Tugendhaftigkeit des Volkes wird durch die Tatsache gewissermaßen gestützt, dass es von der Zivilisation am weitesten entfernt ist. Die Revolutionäre weisen für die Zeit des Ancien Régime vor allem dem Adel die Laster zu. Die armseligen Lebensverhältnisse des Volkes hätten dieses von den Lastern der luxuriös lebenden Aristokraten fern bleiben lassen. Robespierre ist auf jeden Fall fest davon überzeugt, dass das Volk tugendhaft ist. Es ist für ihn der alleinige Hoffnungsträger für die Zukunft der Republik: „die gesunde Volkskraft muß sich an die Stelle dießer nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen.“ (175) Obwohl in formaler Hinsicht kein Aristokrat mehr in Frankreich existiert, bleiben dessen Laster freilich immer noch. Diese Laster müssen beseitigt werden und die Tugend des Volkes muss sich durchsetzen. Nun wird jedoch auf die Unzuverlässigkeit des Volkes

⁸ Vgl. Petersen, Jürgen H.: Die Aufhebung der Moral im Werk Georg Büchners, in: DVjs 47 (1973), S. 245-266, hier: S. 250ff.

⁹ Fink, Gonthier Louis: Das Bild der Revolution in Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 175-202, hier: S. 181.

¹⁰ Vgl. Chwaszcza, Christine: Die Praxis der Freiheit. Vom legitimationstheoretischen Anspruch zum politischen Traum, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 117-145, hier: S. 128.

¹¹ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 147.

abgehoben. Das Volk ist alles andere als standhaft. Robespierre sieht das Volk großer Gefahr ausgesetzt. Denn das Laster, das unbedingt vertrieben werden soll, will seinerseits das Volk zu Fall bringen: „man [sucht] noch die heiligsten Quellen seiner Kraft durch das Laster zu vergiften.“ (99f) Wenn das Volk lasterhaft wird, geht das Ideal der Tugendrepublik unter. Die Tugend des Volks vor Laster zu schützen ist daher für Robespierre die vordringlichste Angelegenheit überhaupt. Für das politische Ziel will er alles tun, was er kann, um jeden Preis. Aber seine politische Idee und nicht zuletzt die Umsetzung der Idee offenbaren vielen Lücken und werden zum Opfer des Lachens.

3. 2. Der Spott der Dantonisten

3. 2. 1. Rousseau

Es ist nicht überraschend, dass die gegnerische Partei Robespierre am meisten kritisiert. Die Dantonisten beanstanden die Tugendpolitik Robespierres aus mehreren Gesichtspunkten. Bei der Kritik benutzen sie ständig sarkastische Ausdrücke. Dabei wird auch die Wurzel der politischen Idee Robespierres nicht verschont. Für Hérault ist Rousseaus Denken, besonders seine Anthropologie, nicht einfach zivilisationskritisch:

Sie möchten uns zu Antediluvianern machen. St. Just sah' es nicht ungern, wenn wir wieder auf allen Vieren kröchen, damit uns der Advokat von Arras nach der Mechanik des Genfer Uhrmachers Fallhütchen, Schulbänke und einen Herrgott erfände. (20)

Hier wird vor allem Rousseaus fortschrittsfeindlicher Gedanke lächerlich gemacht. Diese Passage ist bekanntlich von Heinrich Heine beeinflusst. Heine hat in seiner *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* den Neujakobinismus der 1830er Jahre scharf kritisiert. Büchner übernimmt diese Passage nicht wortwörtlich, sondern erweitert den entlehnten Text und verstärkt den spöttischen Ton.¹² Der Aufklärer und Denker wird zum „Genfer Uhrmacher“ deklassiert sowie der führende Revolutionär und Politiker despektierlich als „Advokat von Arras“ bezeichnet.¹³ Hérault zeigt ein übertriebenes Bild von dem frühen Stadium der Entwicklung des Menschen¹⁴, ein Zerrbild des geschichtlichen Rückganges. Der Mensch im Naturzustand wird nicht mehr mit „Einfalt und Unschuld“¹⁵ identifiziert. Auf diesem Hintergrund erscheinen die beiden Verfechter des Rousseauschen Denkens wie die alleinigen Erwachsenen unter den auf die primitive Stufe Zurückgefallenen. Sie

¹² Vgl. MBA Bd. 3. 2, S. 195ff. Der Originaltext Heines lautet: „Wir sind mündig und bedürfen keiner väterlichen Vorsorge. Auch sind wir keine Machwerke eines großen Mechanikus. Der Deismus ist eine Religion für Knechte, für Kinder, für Genfer, für Uhrmacher.“

¹³ Siehe dazu: MBA Bd. 3. 4, S. 38.

¹⁴ Der Ausdruck „auf allen Vieren kröchen“ spielt auf den bekannten Spott von Voltaire an. Mehr dazu siehe: MBA Bd. 3. 4, S. 38.

¹⁵ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 147.

figurieren als „Despoten des Ewiggestrigen“¹⁶. Philippeau verbindet dementsprechend das geschichtsregressive Bild sofort mit dem Bild der noch nicht von der Zivilisation beeinflussten Phase des Menschenlebens, nämlich mit dem Bild des neugeborenen Babys, das aufgrund des schmutzigen und blutigen Zustandes wiederum die Guillotinierszene assoziiert: „Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig seyn wie neugeborne Kinder, Särge zur Wiege haben und mit Köpfen spielen?“ (21) Gerade dieser Zusammenhang der Tugendpolitik mit der Todesstrafe stellt den nächsten Kritikpunkt der Dantonisten dar.

3. 2. 2 Tugendpolitik und Guillotine

Eine Republik, in der die Tugend herrscht, ist ein utopisches Ideal. Aber Robespierre beabsichtigt das Ideal zu verwirklichen und damit stellt er sich vor eine ungeheuer schwierige Aufgabe. Er will durch die Beseitigung des Lasters das Ziel erreichen. Um das Laster zu beseitigen, greift er zu einem extremen Mittel, dem Schrecken, der in der Guillotine konkretisiert wird. Die Drohung mit dem Tod durch das Fallbeil scheint sicherlich eine sehr effektive Warnung vor dem Laster zu sein. Die Existenz der Guillotine allein sollte den Menschen vom Laster abschrecken.¹⁷ Aber die Guillotine ist nicht einfach ein Mittel zur Abschreckung, sondern in erster Linie die Strafmaßnahme, wie die Worte Robespierres unterstreichen: „Das Laster muß bestraft werden.“ (175) Die Beseitigung des Lasters erfolgt dadurch, dass die Todesstrafe die lasterhaften Menschen aus der Republik beseitigt.

Die Maßnahme gegen das Laster ist so grob, dass Robespierre ihre Rechtfertigung für nötig hält. Die Rechtfertigung wird dadurch unterstrichen, indem Robespierre ausführt, welch schweres Delikt das Laster ist. Dabei macht sich Robespierre hier ein Feindbild zunutze: „der Lasterhafte ist der politische Feind der Freiheit, er ist ihr um so gefährlicher je größer die Dienste sind, die er ihr scheinbar erwiesen.“ (99f) Robespierre hat schon bei seinem ersten Auftritt vom „Feind“ gesprochen. (82) Jetzt wird die Kontur des Feindbildes deutlicher. Den Feind gilt es natürlich zu bekämpfen. Er ist gefährlich und seine Dienste in der Vergangenheit verlieren jegliche Bedeutung, sofern er Feind ist. Mit der Identifizierung des Lasterhaften als Feind macht Robespierre den Weg zu seiner Guillotiniierung frei. So geht die seltsame Gleichung von Tugendpolitik und Schreckenspolitik regelrecht auf.

Das Wort ‚Tugend‘ bedeutet für die politischen Gegner Robespierres die Bedrohung eigenen Lebens, weil sie eine andere Politik wollen. Sie lehnen die Politik mit dem Begriffspaar Tugend und Laster ab. Der Schluss, dass diese Ablehnung der Tugendpolitik auch auf ihrer eigenen Lasterhaftigkeit beruht, liegt natürlich nahe. Auf jeden Fall toleriert Robespierre andere politische Ansichten nicht. Er sagt offen: „wer mir in den Arm fällt, wenn ich das Schwert ziehe, ist mein Feind, seine Absicht thut nichts zur Sache.“ (173) Hier taucht nochmals das Feindbild auf. Wer eine andere politische Meinung vertritt, ist ein Feind Robespierres. Das Leben dessen, der noch

¹⁶ Ebd. S. 83.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 149.

dazu lasterhaft ist – lasterhaft im Wortsinn Robespierres –, ist folglich doppelt bedroht. Genau das unangenehme Gefühl der Lebensgefahr spürte Lacroix, als er im Jakobinerklub die Rede Robespierres hörte. Lacroix berichtet im Gespräch mit Danton:

Fingerte auf der Tribune und sagte: die Tugend muß durch den Schrecken herrschen. Die Phrase machte mir Halsweh. (150)

Der letzte Satz ist in erster Linie ein Galgenhumor, mit dem Lacroix seine Angst lachend zu bewältigen versucht. Darin stecken aber auch spöttische Elemente. Die Worte Lacroix' entlarven nämlich das eigentlich wahre Gesicht der Tugendpolitik. Das Motto Tugend ist nur eine schöne Fassade, und was wirklich dahinter geschieht, ist das Guillotiniere. Danton sieht es nicht anders. Er erwidert die Worte seines Freundes: „Sie hobelt Bretter für die Guillotine.“ (151) Während Lacroix sein schauerndes Gefühl in der Form vom Galgenhumor zum Ausdruck bringt, spottet Danton direkt über die Phrase Robespierres. Wie er oft tut, so drückt Danton auch hier die Sachlage bildlich aus. Die Rede Robespierres wird mit der Arbeit eines Tischlers verglichen, der die Apparatur der Todesstrafe bereitet. Die augenscheinliche Harmlosigkeit der Tischlerarbeit kontrastiert mit dem abscheulichen Endprodukt. Der spöttische Satz Dantons spielt auf diese zwei gegensätzlichen Seiten der „Tugend“ Robespierres an, nämlich auf ihre wörtliche Harmlosigkeit und funktionale Schrecklichkeit. Der Kern der Tugend-Phrase erscheint Danton als nichts anderes als die Vorbereitung der politischen Tötung.

3. 2. 3. Die Privattugend Robespierres

Für die Dantonisten ist die Tugend kein politischer Begriff. Sie sind keine Anhänger Rousseaus. Sie lehnen die Tugendpolitik Robespierres ab, wie Héroult in der Anfangsszene des Dramas sagt: „In unsern Staatsgrundsätzen muß [...] das Wohlbefinden an die [Stelle] der Tugend [...] treten.“ (22) Für sie ist die Tugend schlicht private Sache. Aber Robespierre selbst lässt bei der politischen Umsetzung der Tugendidee manches im Unklaren. Obwohl er die Tugend konsequent politisch verstehen will, ist es jedoch sehr zweifelhaft, ob seine Vorstellung von Tugend tatsächlich rein politisch ist. Seine Vorstellung ist zudem, da sie nicht explizit formuliert wird, nur indirekt zu erkennen. Sie spiegelt sich nämlich in den konkreten Beispielen des Lasters wider, dem die Tugend entgegengestellt wird. Wie oben beobachtet, ist das Laster für Robespierre, vereinfacht gesagt, das genießerische Leben. Dabei übersieht er allerdings, dass das Laster zwar in der Form von genießerischem Leben erscheinen kann, das genießerische Leben jedoch nicht schlechtweg lasterhaft ist und vor allem, dass das genießerische Leben nicht die einzige Erscheinungsform des Lasters ist, sondern das Laster auch in anderen, verschiedenen Formen in Erscheinung treten kann. Sein Entschluss, die „Gesellschaft, die der toten Aristocratie die Kleider ausgezogen und ihren Aussatz geerbt hat“, (185) aus der Republik auszurotten, könnte seinen Blick getrübt haben.

Die Gleichsetzung des Lasters mit dem genießerischen Leben macht seinen Tugendbegriff sehr problematisch. Auf der einen Seite führt sie die „Einengung des Tugendbegriffs“¹⁸ herbei. Die Gemeinwohlorientiertheit, die das Kernstück Rousseauscher Tugend darstellt, wird nämlich bei Robespierre nicht vollständig geltend gemacht. Denn die Beseitigung der luxuriösen Lebensweise der Aristokraten sollte nur eine der Aufgaben der gemeinwohlorientierten Mitglieder der Staatsgemeinschaft sein. Es darf natürlich nicht übersehen werden, dass das materiell bescheidene Leben, das Robespierre ohne Zweifel für die wichtigste Tugend hält, in der Zeit der Hungersnot erforderlich ist und politisch gefördert werden sollte. Aber die Aneinanderreihung der konkreten Beispiele des Lasters verleiht, auf der anderen Seite, dem Tugendbegriff Robespierres keine politische Kontur. Dass genau das Gegenteil erkennbar wird, ist das gravierende Problem. Da Robespierre die Tugend nicht auf materiell bescheidenes Leben beschränkt, vermischt sich sein Tugendbegriff unvermeidlich mit den anderen Vorstellungen von Moral. Die Rousseausche Tugend wird in der Folge mit allerlei Privattugenden vermengt, bis sie sich in die Privattugend Robespierres auflöst. Der Tugendbegriff des letzteren erweist sich schließlich als weniger politisch denn als individuell-privat.¹⁹ Robespierre hat offensichtlich die Privattugend in seine politische Idee gequetscht. Wenn er über Tugend spricht, spricht er im politischen Kontext über Privattugend. Diese Art und Weise der Politisierung der Privattugend ist alles andere als fest gefügt und bietet dem Gegner viel Angriffsfläche für seinen Spott.

Es ist bemerkenswert, dass Danton in der Szene I/6, die die einzige im ganzen Drama ist, in der er Robespierre trifft, nichts anderes tut, als die Tugendidee des letzteren zu verspotten. Danton hatte schon vor dem Gespräch mit ihm vor, ihn zum Ärger zu reizen, wie er am Vortag sagte: „Morgen geh’ ich zu Robespierre, ich werde ihn ärgern.“ (171) Diese Aussage klang halbwegs wie ein Scherz, aber Danton setzt sein Vorhaben wortgetreu in die Tat um. Sein Angriffsziel ist die politisierte Privattugend Robespierres. Danton macht zum einen die Tugendhaftigkeit Robespierres lächerlich:

Mit deiner Tugend, Robespierre! du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bey keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre du bist empörend rechtschaffen. (176)

Die Tugend Robespierres ist ihrer Natur nach ganz individuell-privat. Die von Danton angeführten Beispiele, die er repräsentativ für Robespierres Tugendhaftigkeit erscheinen lässt, können zum größeren Teil mit der Rousseauschen Tugend nur indirekt in Verbindung gebracht werden, und haben mit der Politik meist gar nichts zu tun. Durch die Beispiele versetzt Danton sehr geschickt den von Robespierre politisierten Tugendbegriff wieder in die Privatsphäre zurück. Vor allem verspottet er

¹⁸ Fink, Gonthier Louis: Das Bild der Revolution, S. 181.

¹⁹ Vgl. ebd. S. 181. Indem er auf den Tugendbegriff von Montesquieu Bezug nimmt, bemerkt Fink, dass Robespierre bei Büchner einfach von Tugend spricht, die umso mehr als Privattugend verstanden wird, weil sie nicht dem Egoismus, sondern dem Laster entgegengestellt wird.

mit beißender Ironie die Privattugend Robespierres. Danton macht zunächst den Eindruck, dass er die moralische Tadellosigkeit Robespierres, wenn auch mit Widerwillen, immerhin anerkennt. Die konkreten Beispiele scheinen auf den ersten Blick die Tugendhaftigkeit Robespierres faktisch zu untermauern. Aber die augenscheinlich anerkannte Tugend ist qualitativ sehr seicht. Im Vergleich zu den seit Platon zusammengestellten vier Kardinaltugenden Weisheit, Tapferkeit, Besonnenheit und Gerechtigkeit ist die Tugend Robespierres nichts als geringfügige Randerscheinung. Das getarnte widerwillige Lob Dantons ist in Wirklichkeit ein brutaler Hohn, der mit dem Paradox „empörend rechtschaffen“ seinen Höhepunkt erreicht. Dantons Abwertung der Tugend seines politischen Gegners ist weiter stichend. Robespierre bemühe sich, moralisch zu sein, „bloß um des elenden Vergnügens willen Andre schlechter zu finden“ (176) als sich selbst. Außerdem hält Danton die Tugend Robespierres für den Absatz von dessen Schuhen, also für ein Mittel der „Selbsterhöhung“²⁰, und seine beleidigenden Aussagen für den Tritt des Absatzes. Dieser Ausdruck bleibt im Gedächtnis Robespierres erhalten und macht ihn immer wieder unsicher: „die Tugend ein Absatz meiner Schuhe!“ (185)

Zum anderen verspottet Danton die politische Ausnutzung der Privattugend von Robespierre. Wenn der letztere einfach ein tugendhafter Mensch wäre und mit seiner Tugend die anderen nicht bedrohte, würde er nicht von Danton verlacht. Der eigentliche Grund, warum die Rechtschaffenheit Robespierres für Danton „empörend“ wirkt, ist Robespierres Versuch, seine Privattugend als allgemeingültiges Gesetz mittels der Guillotine zu erzwingen. Robespierre hat bei seiner Rede im Jakobinerklub vor Menschen gewarnt, die denken: „wir sind nicht tugendhaft genug um so schrecklich zu seyn.“ (99h) Das bedeutet im Umkehrschluss: wer tugendhaft ist, ist berechtigt, schrecklich zu sein.²¹ Diese Art der Berechtigung der Gewaltanwendung ist für Danton keineswegs annehmbar. Er greift die Logik dieser Berechtigung an:

Hast du das Recht aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagenen Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst? (178)

Hier wird die Politik Robespierres mit einem Waschvorgang verglichen, der aber entsetzlicherweise menschliches Leben kostet. Nicht minder verblüffend ist der Grund der Grausamkeit: die eigene Sauberkeit Robespierres. Dantons verbale Attacke bringt außer der Relation zwischen Guillotine und Robespierres Privattugend auch den Kerninhalt seiner politischen Handlung an den Tag. Die Ausübung seiner politischen Macht besteht in der Verwaltung der Privattugend der anderen. Danton enthüllt diesen seltsamen Aspekt der Robespierreschen Politik und macht ihn lächerlich, indem er

²⁰ Kaempfer, Wolfgang: Logisches und analogisches Bewußtsein in *Dantons Tod* von Georg Büchner. Eine »literaturanthropologische« Anwendung, in: *Recherches Germaniques* 12 (1982), S. 55-67, hier: S. 65.

²¹ Vgl. Rohde, Carsten: Pervertiertes Dasein. Über die Vereinbarkeit des Unvereinbaren im Werk Georg Büchners, in: *GRM* 56 (2006), S. 161-184, hier: S. 168.

seinem Gegenüber noch eine weitere provokative Frage stellt: „Bist du der Policeysoldat des Himmels?“ (178) Die politische Handlung Robespierres lässt sich durch das Gemisch des Privaten und Politischen charakterisieren, zumal seine merkwürdige politische Rolle als „Policeysoldat“ der Moral wiederum durch seine Privattugend begründet wird. Obwohl Robespierre nicht für einen eigennützigen Zweck Privates in Politisches verwandelt, kann er die einzigartige Verquickung von beiden Faktoren nie und nimmer rechtfertigen.²² Er zwingt die anderen mit politischem Mittel gewaltsam zur Moralität und hält sich für dazu berechtigt, weil er tugendhaft ist. Die Nötigung dieser Art ist sogar im rein zwischenmenschlichen Bereich nicht akzeptabel, wie Payne in der Szene III/1 sagt: „Sie können, wie man so sagt, tugendhaft bleiben und sich gegen das sogenannte Laster wehren, ohne deswegen ihre Gegner verachten zu müssen, was ein gar trauriges Gefühl ist.“ (384) Robespierres moralische Nötigung geschieht jedoch erstaunlicherweise auf der politischen Ebene. Es ist klar, dass sie nicht erfolgreich sein kann. Sie erntet nur noch allseitigen Spott.

3. 3. Der Spott von Barrère, Collot und Billaud

Die Tugendpolitik Robespierres wird nicht nur von den Gegnern verlacht. Spöttische Ablehnungen kommen auch aus den eigenen Reihen. Die Anhänger Robespierres sind nicht einheitlich. Sie lassen sich in zwei Gruppen teilen. St. Just nimmt einen besonderen Platz unter ihnen ein und hebt sich von dem Rest deutlich ab. Barrère, Collot und Billaud sind im Begriff, Robespierre den Rücken zuzukehren. St. Just bleibt dagegen politisch Robespierre am nächsten und scheint als einziger hinter dessen Tugendidee zu stehen. Er spricht zwar kein einziges Mal das Wort ‚Tugend‘ aus, aber seine Rede im Nationalkonvent weist darauf hin, dass er sich zumindest die Tugendideologie zunutze macht, als er herausfordernd fragt: „soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische?“ (370b) Es ist eine ganz andere Frage, ob er von der Tugendidee wirklich überzeugt ist oder nicht. Er macht eher den Eindruck, dass sein Interesse weniger der Tugend der Republik als der gründlichen Eliminierung seiner politischen Gegner gilt. Tugend scheint für ihn nichts als ein Mittel zur öffentlichen Rechtfertigung des Schreckens zu sein. Hinter der Kulisse zeigt er hemmungslos seine unmoralische Seite. Er scheut sich nicht, um des politischen Vorteils willen unsaubere Mittel zu ergreifen. Beim Ersinnen politischer List arbeitet er zusammen mit den restlichen Parteigenossen, die allerdings in seiner Abwesenheit sich auf das deutlichste von ihm distanzieren.

Der Grund, warum sich die restlichen Parteigenossen von den führenden beiden Revolutionären Robespierre und St. Just abgrenzen, ist die Tugendideologie. In der Szene III/6 tagt der Wohlfahrtsausschuss, damit die Robespieristen die Hindernisse für die Eliminierung der Dantonisten aus dem Weg räumen können. Die Spaltung der Robespieristen wird sichtbar, als St. Just abgeht und nur Barrère, Collot und Billaud

²² Vgl. Battafarano, Italo Michele: Der Traum der Revolution: Wilhelm Zimmermanns *Masaniello* (1833) und Georg Büchners *Dantons Tod* (1835), in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 203-222, hier: S. 220.

unter sich bleiben. Kurz zuvor gegen Ende der Besprechung hat St. Just seine Unzufriedenheit über die Menschen, die dem Plan des Wohlfahrtsausschusses im Wege stehen könnten, geäußert: „Es giebt Leute im Convent, die eben so krank sind wie Danton und welche die nemliche Kur fürchten.“ (490) Er hat das Laster als Krankheit und die Guillotine als Kur bezeichnet. Diese Aussage hat offensichtlich in Barrère Unmut hervorgerufen. Nun kritisiert Barrère in der Abwesenheit St. Justs diesen und Robespierre:

Hast du das Wort Kur gehört? Sie werden noch aus der Guillotine ein specificum gegen die Lustseuche machen. Sie kämpfen nicht mit den Moderirten, sie kämpfen mit dem Laster. (493)

Barrères Aussagen sind allesamt Spott. Aber der letzte Satz geht tiefer. Er beschreibt trocken, was aus Barrères Sicht Robespierre und St. Just zurzeit tun. Der Kampf mit dem Laster ist eben das politische Programm Robespierres. Die bloße Deskription der Tatsache verwandelt sich schon in scharfe Kritik. Für Barrère ist selbstverständlich, dass politische Parteien aufgrund der unterschiedlichen politischen Ideen miteinander kämpfen. In seinen Augen ist der Gegenstand des Kampfes von Robespierre und St. Just nicht in Ordnung. Ihr Kampf ist keine politische Angelegenheit mehr. Barrère verstärkt seinen Spott, indem er die Problematik der politischen Idee Robespierres metaphorisch enthüllt: „Robespierre will aus der Revolution einen Hörsaal für Moral machen und die Guillotine als Katheder gebrauchen.“ (495) Dieser Hohn legt offen, dass zwischen dem Mittel und dem Zweck eine unüberbrückbare Kluft klafft. Die Tugendidee Robespierres wird von den eigenen Parteigenossen verlacht, und nicht etwa unterstützt. Aber die spöttische Haltung zeigt noch nicht vollständig das wahre Gesicht der drei Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses.

Sie haben kurz zuvor noch in der Sitzung gezeigt, wie unmenschlich sie sind, indem sie den sterbenden Gefangenen gegenüber nur gemein höhnische Verachtung äußern. (473-481) Nun erweisen sich die drei Robespieristen als ‚lasterhaft‘. Es ist auffällig, dass Barrère das Wort ‚Kur‘ in St. Justs Rede ohne weiteres mit dem Medikament gegen Syphilis verbindet. Diese Verbindung setzt voraus, dass sich Barrère unter Laster vor allem den Bordellbesuch vorgestellt hat, der die Geschlechtskrankheit übertragen lässt. Aber diese Assoziation ist nicht besonders verwunderlich, weil Barrère, wie das weitere Gespräch verrät, unter dieser Krankheit leidet und zurzeit ärztlich behandelt wird. Die Gesprächssituation zeigt ganz deutlich, dass nicht nur Barrère, sondern auch Collot und Billaud heimlich Prostituierte besuchen. Das ist aber ein Laster, das in den Augen Robespierres charakteristisch für die Dantonisten ist und er bestrafen will. St. Justs Bezeichnung der Guillotine als ‚Kur‘ war sicherlich sehr unangenehm für Barrère, weil sein Laster schwer genug ist, um ihn zur Guillotine zu schicken.

Das Laster der Robespieristen hat gravierende Bedeutung. In der Öffentlichkeit fungieren sie als verlängerter Arm Robespierres. Sie sind äußerlich Mitverfechter der Tugend. Hinter dem Rücken Robespierres verraten sie aber die Tugend. Verdeckt

handeln sie lasterhaft und scherzen liederlich über die Symptome der Syphilis. (501, 502) Das sollte natürlich Robespierre nicht zu Ohren kommen:

Pst! Davon darf der Tugendhafte nichts wissen. (503)

Die Aussage Barrères drückt aber nicht die Angst vor der Aufdeckung aus, sondern nur die unverschämte Freude über die ungefährdete Verheimlichung ihres Lasters. Es ist beinahe eine Schadenfreude über die Unwissenheit Robespierres. Die Bezeichnung ‚der Tugendhafte‘ ist hier nichts als pure, ironische Beleidigung. Allein diese Haltung der Robespierriisten lässt die Tugendpolitik unvergleichlich lächerlicher erscheinen als ihr verbaler Spott. Denn Robespierre sollte zuerst seine eigene Faktion in Ordnung bringen, bevor er die Republik tugendhaft macht.

Das bedeutet aber nicht, dass die Tugendpolitik erfolgreich sein würde, wenn alle Anhänger Robespierres ohne Ausnahme tugendhaft wären. Das bevorstehende Scheitern dieser Politik kann nicht einfach auf das Laster der Robespierriisten zurückgeführt werden. Die Behauptung Knapps, dass die von Robespierre erhoffte Tugendrepublik angesichts solcher Mitstreiter – die insgeheim über den Kopf des „Tugendhaften“ schon befunden haben – keine Chance der Verwirklichung habe,²³ ist in dieser Hinsicht äußerst problematisch. Knapp denkt, dass die eigentliche Problematik der Ziele Robespierres nicht in ihrer utopischen Substanz an sich, sondern im Auseinanderklaffen ihres Anspruchs und der Realität des Jahres 1794 liegt.²⁴ Büchner lässt jedoch gar kein Anzeichen von Erfolgsmöglichkeit der Tugendpolitik zu. Er bemüht sich vielmehr, durch möglichst verschiedene Mittel die Tugendidee Robespierres lächerlich zu machen. Das Laster der Robespierriisten liefert nicht die Ursachenerklärung des Scheiterns der Tugendpolitik, sondern stellt nur ein vortreffliches Mittel dar, das deren Unzulänglichkeit der Lächerlichkeit ausliefert.

3. 4. Der junge Herr, Madame und Eugenie

In der Szene II/2 spaziert eine Mutter mit ihrer heranwachsende Tochter Eugenie und einem jungen Mann. Der Mann sagt der Mutter: „Ach Madame, der Ton einer Glocke, das Abendlicht an den Bäumen, das Blinken eines Sterns.“ (267) Die begeisterte Beschreibung der Abendstimmung wird von der alten Frau fortgesetzt und dann sublimiert: „Der Duft einer Blume, dieße natürlichen Freuden, dießer reine Genuß der Natur! (zu ihrer Tochter) sieh, Eugenie, nur die Tugend hat Augen dafür.“ (268) Das Lob des Mannes über die Natur wird gezielt der Madame gesagt und diese Schmeichelei erzielt ein gutes Ergebnis. Interessanterweise verbindet die Madame die Entzücktheit an der Natur mit der Tugend. Indem sie ihrer Tochter die Tugendidee nahe bringt, äußert sie indirekt, dass der junge Mann tugendhaft sei. Eugenie zeigt sich als „Gutes Kind!“ (270) und erwidert mit Worten, welche die Mutter befriedigen. Der Mann gilt der Mutter als tugendhaft und Eugenie scheint dem Vorbild ihrer wohl

²³ Knapp, Gerhard P.: »Dantons Tod«: Die Tragödie des Jakobinismus. Ansätze einer Deutung, in: Diskussion Deutsch 17 (1986), S. 581-598, hier: S. 596.

²⁴ Ebd. S. 596.

tugendhaften Mutter zu folgen. Aber der darauf folgende Dialog zwischen den zwei jungen Menschen enthüllt ihre wahren Gesichter. Er flirtet mit ihr und sie amüsiert sich. Das zotige Geplänkel erregt die beiden, während die alte Dame ahnungslos bleibt.

Diese kurze Teilszene macht den Tugendbegriff lächerlich. Das Gerede der Madame entlarvt sich als blinder Tugendidealismus. Sie weiß nicht, was in der Wirklichkeit passiert. Schlechter als die vom Tugendideal gefangene Madame erscheinen Eugenie und der junge Mann. Er wagt seine unanständigen Reden nur zu flüstern, tritt nach außen aber als Tugendhafter auf.²⁵ An dieser Heuchelei hat auch Eugenie teil, denn hinter dem Rücken ihrer Mutter ergötzt sie sich an den Zoten des Mannes, der sie begehrt. Eugenie betrügt die Madame genauso wie der junge Mann. Die Tugend ist für alle drei Menschen nur sinnloser Lärm.

Diese Szene parodiert das Verhältnis zwischen Robespierre und seinen Anhängern. Es besteht unübersehbare Parallelität zwischen dieser Szene und der Szene III/6, wo die Robespierrieten ihren Faktionsführer lächerlich machen. In den beiden Szenen werden die Vertreter der Tugendidee von ihren Mitmenschen oder Parteigenossen isoliert, ignoriert und betrogen. Die Tugendidee wird vor allem durch das Laster beziehungsweise durch die Unanständigkeit der letzteren regelrecht zertreten und verspottet. Das ist aber nur die eine Seite der Medaille. Die Tugendideen der Madame und Robespierres enthalten von vornherein große Brüche. Die Unreflektiertheit des Tugendbegriffs der Madame ist auffallend. Die direkte Verbindung der Fähigkeit für den Genuss der Natur mit der Tugend ist schwer nachvollziehbar.²⁶ Durch die Verbindung bietet sie dem zotig sich amüsierenden jungen Paar nur eine tugendhafte Maske. Der Tugendbegriff der Madame erweist sich nur als Luftschloss. Robespierres Tugendidee ist zwar nicht unreflektiert, aber es ist ebenfalls zweifelhaft, ob sie auf dem realistischen Boden fußt. Auf die Problematik der Verlogenheit weist die Szene der Spaziergänger parodistisch hin.

Noch zu bemerken in dieser Szene ist, dass das Reden über Tugend geradezu als Element der Zugehörigkeit zu einer höheren Bevölkerungsschicht erscheint. Alle drei Menschen, die hier auftreten, sind von vornehmem Stand. Der Name Eugenie, die Bezeichnungen Herr und Madame und das Siezen der Mutter durch die Tochter weisen darauf hin.²⁷ In dem angeblich tugendhaften jungen Paar kündigt sich die Jeunesse dorée, die nachthermidorianische Modeerscheinung einer parfümierten Bürgerjugend an.²⁸ Aus dem Blickwinkel Robespierres sind aber diese Menschen nicht tugendhaft. Ganz im Gegenteil, sie sind lasterhaft und müssen daher bekämpft werden. Die Tugend ist die Eigenschaft des Volkes: „Die gute Gesellschaft ist noch nicht todt, die gesunde Volkskraft muß sich an die Stelle dießer nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen.“ (175) Es ist komisch, wenn sich die Menschen aus der „guten

²⁵ Zeller, Rosmarie: Das Prinzip der Äquivalenz, S. 220.

²⁶ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 100. Die Verfasser suchen die Erklärung dafür bei Rousseau, und dabei bewerten sie diese Verbindung als „das Naturevangelium Rousseaus [...] in seiner äußersten Verflachung.“

²⁷ MBA Bd. 3. 4, S. 125.

²⁸ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 100.

Gesellschaft“ trotzdem verhalten, als ob sie tugendhaft im Sinne Robespierres wären. Als Leitidee der Revolutionsregierung entblößt der Tugendbegriff hier noch eine weitere Lücke. Die Widersprüchlichkeit lässt viele Fragen aufkommen. Wer wendet den Tugendbegriff richtig an? Benutzen Robespierre und die Spaziergänger nur voneinander unterschiedliche Begriffe der Tugend? Ist der Tugendbegriff vielleicht inhaltsleer, wenn man ihn nach Belieben für eigenen Vorteil definieren kann? ... Auf jeden Fall verliert der Tugendbegriff Robespierres, dessen Kontur ohnehin verschwommen wirkt, weiter an Klarheit.

3. 5. Laflotte

In der Szene III/5 entschließt sich Laflotte, ein junger Mann im Gefängnis, seinen Mitgefangenen Dillon zu denunzieren. Er verrät einen Verschwörungsplan Dillons. Das Motiv der Denunziation ist nicht politische Überzeugung, sondern der Wille zu überleben. Laflotte versucht in Selbstgesprächen seinen Beweggrund zu rechtfertigen:

Ich fürchte den Tod nicht, aber den Schmerz. [...] Nein! Der Schmerz ist die einzige Sünde und das Leiden ist das einzige Laster, ich werde tugendhaft bleiben. (461)

Diese trügerische Äußerung kann selbstverständlich nicht für bare Münze genommen werden. Äußerlich gibt er den Grund an, warum er dem Tod ausweicht. Sein gedanklicher Ausgangspunkt ist der Epikureismus. Das Freisein vom körperlichen Schmerz und die richtige Einstellung zum Tod gehören zu den wichtigen Anliegen Epikurs. Es ist aber eine andere Frage, ob der epikureische Ansatz das Handeln Laflottes rechtfertigen kann.²⁹ Sein Vorwand, dass er nicht vor dem Tod, sondern nur vor dem Schmerz beim Sterben Angst habe und deshalb weiter leben wolle, ist nichts als eine Schmeichelei für sich selbst. Er hätte auch dann diese schmutzige Chance zum Überleben genutzt, wenn er die Möglichkeit gehabt hätte, ganz schmerzfrei zu sterben. Er weiß sehr wohl, welche moralische Bedeutung seine Tat hat: „Nun freilich, es riecht ein wenig nach Schufferei.“ (459) Laflotte ignoriert aber den moralischen Anspruch seines Gewissens: „Man bekommt Gewissensbisse, das ist doch eine Abwechslung.“ (459) Für die Fortsetzung seines Lebens wäre ihm kein Mittel zu schlecht.

Es ist merkwürdig, dass der Denunziant sein Handeln mit der Tugend in Verbindung bringt. Seine Aussage wirkt verblüffend, denn sein unmoralisches Handeln steht im krassen Kontrast zu dem Ausdruck „tugendhaft“. Seine unverschämte Verkehrung des Wertes macht ihn lächerlich und abscheulich. Aber sein Gedanke, wer am Leben bleibt, sei tugendhaft, spiegelt nicht nur seine persönliche Schamlosigkeit wider. Hier zeigt sich auch die Revolutionswirklichkeit. Hinter dem Gedanken Laflottes stecken latent zwei hypothetische Voraussetzungen. Erstens, alle Bürger der Republik seien entweder tugendhaft oder lasterhaft. Zweitens, lasterhafte Bürger würden ausnahmslos

²⁹ Zum epikureischen Ansatz des Gedankens von Laflotte siehe u. a.: Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens, S. 358f. u. 363; Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 119.

mit dem Tod bestraft. Wenn die zwei Bedingungen erfüllt werden, sind alle am Leben bleibenden Menschen notwendigerweise tugendhaft. Das Überleben belegt für Laflotte folglich seine Tugendhaftigkeit. Diese Gedankenkette Laflottes ist natürlich eine Verkehrung der Logik in Absurdität, bloß ein Hirngespinnst. Die irrsinnige Idee hat keinerlei Berührung mit der Wirklichkeit. Aber gerade deshalb erhält die Aussage Laflottes trotz ihrer Abwegigkeit kritische Elemente.

Robespierres Gedankensystem lässt sich durch binären Code charakterisieren.³⁰ Da gibt es nur zwei Pole, Tugend und Laster, nur Entweder-Oder. Ein Drittes kann nicht existieren. Die Lasterhaften sind Feinde der Tugendrepublik, die auf alle Fälle eliminiert werden müssen. Es ist aber sehr zweifelhaft, ob alle einzelnen Bürger beziehungsweise ihr Handeln in diese zwei Kategorien geordnet werden kann. Auch sehr fraglich ist, wer oder welche Institution diese Einordnungsaufgabe erledigen soll und vor allem auch kann. Der Wohlfahrtsausschuss kann das bestimmt nicht, wie die obige Beobachtung an seinen Mitgliedern errahnen lässt. Niemand ist kompetent in diesen Fragen, höchstens – aus seiner eigenen Sicht – Robespierre. Hier öffnet sich eine große Lücke der Tugendpolitik Robespierres, die nicht geschlossen werden kann. Diese Lücke lässt viel zu viele freie Räume zu, in denen die Unmoralität ungehindert wuchert. Unmoralisch gehandelt wird sogar im Namen der Tugend, wie Laflotte in der extremen Form ansatzweise zeigt.

Die Episode zwischen Dillon und Laflotte hat eine Entsprechung in der nächsten Szene (III/6) in der Person von Barrère. Laflotte und Barrère haben nicht nur auf unehrliche Weise die Freiheit zurückgewonnen.³¹ Sie enthüllen den verkehrten politischen Zustand ihrer Gegenwart. Die von Barrère aufgestellte Diagnose weist auch darauf hin: „Die Welt müßte auf dem Kopf stehen, wenn die sogenannten Spitzbuben von den sogenannten rechtlichen Leuten gehängt werden sollten.“ (498) Diese Aussage klingt wie eine weltanschauliche Meinung, die über die Zeit hinaus ihre Gültigkeit behauptet. Unübersehbar ist, dass sie vor allem die Verhältnisse unter der lückenhaften Tugendpolitik an den Tag bringt. Die Feststellung Barrères, dass die Lasterhaften nicht von den Tugendhaften guillotiniert werden, ist nichts anderes als vernichtender Spott. Gleiches gilt der Aussage Laflottes. So absurd seine Gleichsetzung von ‚am Leben bleiben‘ mit ‚tugendhaft sein‘ ist, so wirklichkeitsfern ist die Tugendpolitik Robespierres.

3. 6. Das Volk

3. 6. 1. Armut und Tugend

Der Glaube Robespierres, dass das Volk tugendhaft sei, ist die Grundlage seiner Ideologie. Die Republik der Tugend ist für ihn der Staat des Volkes, das tugendhaft ist. Sein Glaube an die Tugendhaftigkeit des Volkes ist mit dessen materiellen Zustand auf das engste verbunden. Reiche Menschen können Robespierre zufolge nicht tugendhaft sein. Vor allem haben sie ein Vermögen, das für das genießerische Leben bereit steht.

³⁰ Vgl. Kaempfer, Wolfgang: Logisches und analogisches Bewußtsein, bes. S. 55 u. 62.

³¹ Vgl. Zeller, Rosmarie: Das Prinzip der Äquivalenz, S. 220.

Dieses genießerische Leben ist im Gedankensystem Robespierres ein Synonym für Laster. Die Reichen, die er zunächst beseitigen will, sind ferner der Korruption verdächtig, weil sie „sonst in Dachstuben lebten und jetzt in Carossen fahren.“ (99g) Im krassen Gegensatz dazu liegt das Leben des Volkes von „allen Lastern und allem Luxus der ehemaligen Höflinge“ (99g) meilenweit entfernt. Robespierre hält die Armut des Volkes offensichtlich für die Gewähr seiner Tugendhaftigkeit. Es ist kein Zufall, dass Robespierre das Volk nicht nur als „tugendhaft“, sondern zugleich auch als „arm“ bezeichnet, als er es ruft: „Armes, tugendhaftes Volk!“ (82)

Die Verbundenheit der vermeintlichen Tugendhaftigkeit des Volkes mit seiner Armut findet die allgemeine Zustimmung unter dem Volk. Dass die Verbindung bei ihm genehm ist, wird deutlich, wenn der 2. Bürger in der Szene III/10 sagt: „Was hat Robespierre? der tugendhafte Robespierre.“ (541) Das Argument, dass Robespierre tugendhaft sei, weil er nichts besitze, ist für das Volk absolut überzeugend. Durch diese Aussage gelenkt entscheidet sich das bislang zwischen Danton und Robespierre hin und her schwankende Volk für den letzteren. Der augenscheinliche Verzicht Robespierres auf das luxuriöse Leben lässt ihn in den Augen des Volkes tugendhaft erscheinen. Die materielle Enthaltensamkeit beziehungsweise die Besitzlosigkeit ist für das Volk der entscheidende Maßstab der Tugend.

Wie schon erwähnt, wissen auch die Dantonisten, was Robespierre unter der Tugend versteht. Das besagt aber nicht, dass sie dasselbe Tugendverständnis wie Robespierre haben. Was Tugend ist, interessiert sie eigentlich nicht. Wenn sie an dem Tugendbegriff Interesse haben, dann haben sie es nur aus dem Blickwinkel, wie der Tugendbegriff politisch ausgenutzt wird. Relevant für sie ist, dass sie gemäß der Tugendidee Robespierres zu den Lasterhaften gezählt werden, die mit dem Tod bestraft werden sollen. Diese Gegner der Tugendpolitik merken, dass es bei der Verbindung der Tugend mit der Armut des Volkes eine Zweifel erregende Unklarheit gibt. Es versteht sich von selbst, dass hier der Spott der Dantonisten ansetzt. Lacroix verlacht:

Das Volk ist tugendhaft d. h. es genießt nicht, weil ihm die Arbeit die Genußorgane stumpf macht, es besäuft sich nicht, weil es kein Geld hat und es geht nicht in's Bordel, weil es nach Käs und Häring aus dem Hals stinkt und die Mädels davor einen Ekel haben. (163)

Hier wird die angebliche Tugendhaftigkeit des Volkes aufs schärfste verspottet. Diese Aussage verrät dabei auch die Verachtung Lacroix' für das Volk. Er paraphrasiert den Zusammenhang zwischen der Tugendhaftigkeit des Volkes und dessen Armut. Das Volk ist tugendhaft, weil es nicht genießt. Aber das Faktum, dass es nicht genießt, beruht nicht auf irgendwelcher lebensphilosophischen oder sozialen Einstellung. Das Volk genießt nicht, weil es nicht genießen kann, genauer gesagt, weil es sich das genießerische Leben nicht leisten kann. Was den Willen betrifft, hat das Volk keinen festen Willen, tugendhaft zu sein. Es wird vielmehr zur Tugendhaftigkeit gezwungen, und zwar durch seine materielle Not. Wenn das Volk nicht arm wäre, würde es „genießen“, „sich besaufen“ und „ins Bordell gehen“. Lacroix zeigt durch diese

Beispiele, dass die Armut die notwendige Bedingung für die Tugendhaftigkeit des Volkes ist. Das ist ein herber Hohn für den Tugendbegriff Robespierres. Denn die dem Volk zugeschriebene gute Eigenschaft stützt sich auf sein immenses Elend, das ohne Zweifel bekämpft werden soll. Die Überwindung der materiellen Not könnte ironischerweise zur ernsthaften Gefahr für die Tugendhaftigkeit des Volkes werden.

3. 6. 2. Armut und Untugend

Es kann nicht gänzlich verneint werden, dass zwischen der Armut des Volkes und seiner Tugendhaftigkeit ein gewisser Zusammenhang besteht. Die Armut verhindert, dass das Volk lasterhaft im Sinne der Verschwendung wird. Das Volk ist dank seiner Misere nicht in der Lage, luxuriös oder ausschweifend zu leben. Aber die Armut macht das Volk nicht automatisch tugendhaft. Was die Armut unterbinden kann, ist einzig und allein das genießerische Leben. Es gibt aber noch viele andere Möglichkeit, lasterhaft zu werden. Die Armut ist also keine endgültige Absicherung für die Tugendhaftigkeit des Volkes. Die Not des Volkes kann vielmehr zum unüberwindbaren Hindernis für seine Tugendhaftigkeit werden.

Die negative Wirkung der Armut auf die Sittlichkeit des Volkes zeigt die Szene I/2 exemplarisch. Die bereits besprochene Szene eröffnet Simon, der den Zorn über die Prostitution seiner Tochter an seiner Frau auslässt. Da unterbricht der 1. Bürger den zornigen Vater und verteidigt „die arme Hure“ (57), indem er auf die miserable Lebensbedingung hinweist, die sie zur Prostitution nötigt:

Was that sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bittelt. (57)

Der 1. Bürger sagt deutlich, dass keine freie Wahl der Tochter Simons zusteht. Sie ist durch die Armut zur ungewollten Erwerbstätigkeit getrieben. Sie arbeitet, wie sie kann, und „ernährt ihre Eltern.“ (53) Der Verlust der Unschuld ist nicht auf die Verworfenheit, sondern auf die alltägliche Notwendigkeit zurückzuführen.³² Trotzdem können „huren“ und „betteln“ nicht einmal positiv bewertet werden und sind wohl kaum als tugendhaft zu bezeichnen. Die Armut des Volkes macht es in diesem Fall nicht tugendhaft. Ganz im Gegenteil, die Episode der Familie Simons zeigt vielmehr, dass die Tugend von materiellem Wohlstand abhängen kann.³³ Es ist unübersehbar, dass in Robespierres Idee vom armen tugendhaften Volk ernsthafte Fehler stecken.

Auch das darauf folgende Vorkommnis in der Szene I/2 offenbart, dass die Armut das entscheidende Hindernis der Tugendhaftigkeit des Volkes darstellt. Der Hunger bringt das Volk auf, und seine Wut richtet sich gegen die Reichen. Der aufgestaute Zorn entlädt sich blindlings auf „einen jungen Menschen“ (61), der der aufgebrachten Volksmasse zufällig aufgefallen ist. Der Mann wird beinahe „an die Laterne“ (62)

³² Vgl. Elm, Theo: Georg Büchner. Individuum und Geschichte in »Dantons Tod«, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Theo Elm u. Gerd Hemmerich, München 1982, S. 167-184, hier: S. 177.

³³ Vgl. Petersen, Jürgen H.: Die Aufhebung der Moral, S. 250.

gehängt, und dann „entwischt“ er (71) im letzten Moment. Die Moral darf wohl nicht der einzige Maßstab sein, nach dem dieser Lynchversuch beurteilt wird. Die Aggressivität des Volkes ist mehr als verständlich, wenn man dessen extreme Not in Betracht zieht. Die Aussage des 1. Bürgers macht die Verhältnisse übersichtlich: „Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brod, wir wollen sie mit Aristocratenfleisch füttern. Heh! todtgeschlagen wer kein Loch im Rock hat.“ (74) Hier wird zum Ausdruck gebracht, wie drückend die Hungersnot ist, wie groß die daraus folgende Wut ist und wie gewaltsam sie sich zu entladen droht. Zugleich wird auch das Ziel des Zorns genannt. Obwohl der Wutausbruch durchaus verständlich ist, ist der Lynchversuch trotzdem moralisch inakzeptabel. Wenn die Volksmenge einen zufällig aufgefallenen Passanten deswegen töten würde, weil er „kein Loch im Rock hat“, erscheint dies als das Ende der Ordnung. Die Lynchjustiz ist auf keinen Fall vom ‚tugendhaften‘ Volk zu erwarten. Diese Szene muss im nächsten Kapitel hinsichtlich der Gewalt noch ausführlicher untersucht werden.

3. 6. 3. Die Zote des Volkes

Noch ein Element, das die Tugendhaftigkeit des Volkes bestreiten lässt, muss kurz erwähnt werden. Das sind die Zoten des Volkes. Auch hier ist die Szene I/2 erhellend. Der 2. Bürger ist ein witziger Mann. Er kommentiert die verwirrte Rede des betrunkenen Simons und die Aussage seiner Frau, die das merkwürdige Verhalten des Souffleurs erklärt, immer wieder scherzhaft. Als Simons Frau ihren Mann hinfallen sieht und schreit, „Nein, er fällt“ (46), da verpasst der 2. Bürger die gute Gelegenheit nicht, seinen sexuellen Witz zu erzählen: „Richtig, erst geht er mit dreien und dann fällt er auf das dritte, bis das dritte selbst wieder fällt.“ (47) Die Einbildungen bezüglich des männlichen Körperbaus und der körperlichen Veränderung beim Koitus sind einzigartig. Aber der Sexualwitz ist sehr derb. Das Lachen, das er hervorbringt, kann je nach der moralischen Einstellung sofort unterdrückt werden, falls die Derbheit das heitere unbekümmerte Lachen unmöglich macht. Gerade diese Derbheit ist mit der Tugend nicht kompatibel. Die Zote des 2. Bürgers in dieser Szene ist kein Einzelfall. Auch in anderen Szenen kommen viele derb komische Äußerungen des Volkes vor. Zu diesem Thema komme ich in einem späteren Kapitel zurück.

3. 6. 4. Die Problematik des Volksbildes von Robespierre

Die Szene I/2 endet mit dem Wort Simons. Viele Turbulenzen haben sich darin ereignet. Der heftige Streit des Ehepaares aufgrund der Prostitution der Tochter, der Wutausbruch der Volksmasse wegen des Hungers und ihr Versuch, einen reichen jungen Mann zu laternisieren, und die theatralische Rede Robespierres mit der messianischen Haltung folgten einander. Am Ende dieser ereignisreichen Szene bleiben nur Simon und seine Frau zurück, während alle anderen, Robespierre folgend, die Bühne verlassen. Da sagt Simon seiner Frau:

Komm mein tugendreich Gemahl. (90)

Das Wort Simons ist in mehrfacher Hinsicht komisch. Das die Szene abschließende Wort bildet einen krassen Kontrast mit den groben Wörtern, mit denen Simon sie eröffnet hat. Jetzt ersetzt die Milde die anfängliche Wildheit. Vorher hat er ihr die Kuppelei vorgeworfen und nun bezeichnet er sie als „tugendreich“. Nicht nur die starke Veränderung seines Verhaltens ist komisch, sondern auch der Ausdruck „tugendreich“, der zu seiner Frau ganz und gar nicht passt. Seine Frau betätigt sich, aus welchem Grund auch immer, als Kupplerin ihrer Tochter. Aber noch interessanter ist der Hintergrund, wie er zur Verwendung des Ausdrucks „tugendreich“ gekommen ist.

Anders als die Gewaltanwendung an seiner Frau, die der Wirkung des Alkohols zugeschrieben wird, verdankt Simon seine Sprachgewohnheit seinem Beruf. Sie lässt sich also nicht einfach auf seinen jeweiligen alkoholischen Zustand, also ob er besoffen und nüchtern ist, zurückführen. Im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit wurde schon verdeutlicht, dass Simon stets wie ein Souffleur handelt, ob im Theater, ob draußen, ob betrunken oder nüchtern. Das bekräftigt hier nochmals seine merkwürdige Wortauswahl. Das Wort „Gemahl“ ist kein alltäglicher Ausdruck des Volkes, sondern ein dichterischer. Noch dazu ist der Ausdruck „mein tugendreich Gemahl“, der aufgrund der fehlenden Endung des Adjektivs besonders auffallend ist, eine feste literarische Formel.³⁴ Simon benutzt erneut die Theatersprache außerhalb des Theaters. Wenn er auf der Straße wie ein Schauspieler spricht, dann stolpert er immer wieder über falsche Assoziationen und Begriffszusammenhänge. Sein Fassungsvermögen ist zu begrenzt, um die Theaterstücke als ein Ganzes begreifen zu können. Da er die Bruchteile der verschiedenen Dramen nachahmt, kommen Verwechslungen und kontextuelle Verwirrungen allzu häufig vor. Dabei imitiert er aber nicht nur das, was er im Theater gelernt hat. Hier hört man auch das Echo der Rede Robespierres, der die Masse um ihn herum „armes, tugendhaftes Volk“ (82) gerufen hat. Wie Robespierre mit politischer Theatralik das Volk als „tugendhaft“ bezeichnet, so nennt Simon mit der eingefleischten Theatralik imitatorisch seine Frau „mein tugendreich Gemahl“. Simon ahmt bloß das Äußere nach, ohne sich dafür zu interessieren, ob das von Robespierre verwendete Attribut ‚tugendhaft‘ auf das Volk beziehungsweise ‚tugendreich‘ auf seine Frau zutreffen. Eben diese bedenkenlos-einfache Imitation ist das Markenzeichen Simons.

Aber seine augenscheinlich harmlose Imitation ist in ihrer Wirkung keineswegs harmlos. Da Simon etwas Abwegiges sagt, indem er das Wort Robespierres nachspricht, macht sein merkwürdiger Ausdruck zwangsläufig auf das Wort seines Vorbildes aufmerksam. Die Nachahmung Simons hebt dadurch die Problematik des

³⁴ Der Ausdruck „tugendreich Gemahl“ taucht z. B. in derjenigen Erzählung von Karl Simrock im Jahr 1847 auf, die auf der Saga *Der gute Gerhard* von Rudolf von Ems (um 1200-um 1254) basiert. Siehe dazu: Simrock, Karl: *Altdeutsches Lesebuch in neudeutscher Sprache. Mit einer Uebersicht der Literaturgeschichte*, Stuttgart u. Tübingen 1854, S. 397. „Die Königin Irene, / Sein tugendreich Gemahl / Ist bei ihm, eben jene / Die man mir einst befahl.“; Siehe auch: *Dichtungen von Wilhelm Genth*, hrsg. v. E. Dräxler-Manfred, Siegen u. Wiesbaden 1845, S. 87. „Dort saß im Wittwenschleier auf hohem Vätersaal / Des Herrn Johann vom Steine hold tugendreich Gemahl.“

Volksbildes von Robespierre hervor. Denn die Tatsache, dass das Adjektiv ‚tugendreich‘ auf die Frau Simons nicht zutrifft, weist nachdrücklich darauf hin, dass der Ausdruck ‚tugendhaft‘ dem Volk ebenfalls nicht adäquat ist. Das Wort in Bezug auf den einen ist genauso wirklichkeitsfern wie im Blick auf den anderen. Im Endeffekt macht der Nachahmer aus seiner Position wohl ungewollt den Nachgeahmten lächerlich. Was Simon angeht, wird die Problematik seiner Wortwahl durch seine Naivität gemildert. Er fungiert nur wie ein Komödiant in dieser Szene. Anders ist die Lage bei Robespierre. Er ist der führende Politiker in der Revolutionszeit. Daher ist es für die Republik ein ernstes Problem, dass seine Vorstellung, das Volk sei tugendhaft, nicht im Boden der Wirklichkeit wurzelt. Die Tugend des Volkes ist das unentbehrliche Kernelement seiner Politik. Wenn das Volk nicht tugendhaft ist, bricht das politische Gedankengebäude Robespierres zwangsläufig zusammen. Aber wie wenig Robespierres Tugendlehre auf das Volk zugeschnitten werden kann, zeigt Büchner überdeutlich mit dem Elend auf den Pariser Gassen, in denen derbe Sprüche, widerwärtige Grobheiten und perverse Sexualität längst zum Alltäglichen gehören.³⁵ Durch Simons Wort macht der Dramatiker den Rezipienten darauf aufmerksam, dass Robespierres Tugendidee jeder faktischen Grundlage entbehrt.

3. 7. Kritik des Tugendbegriffs

Es ist paradox, dass außer Robespierre niemand im *Danton*-Drama als tugendhaft erscheint, obwohl hier die Revolutionsperiode, in der der Begriff Tugend ein Kennzeichen der politischen Rhetorik war, dramatisiert ist. Die Anhänger Robespierres beteiligen sich an politischen Intrigen. Die Dantonisten haben ihren Reichtum sicherlich durch Korruption erworben. Die meisten Politiker besuchen das Bordell, ob offenkundig oder heimlich. Das hungrige Volk verkauft sich, bettelt und frönt der Gewalt. Wie fest Robespierre auch immer von der Tugendidee überzeugt ist, sie ist vollkommen wirklichkeitsfern. Zum einen sind kaum tugendhafte Menschen zu finden. Zum anderen regt die Tugendpolitik keinen Menschen dazu an, tugendhaft zu werden. Die Wirkung der Tugendpolitik vollzieht die Guillotine. Das Motto Tugend ist bloß ein Instrument zur Tötung der politischen Gegner Robespierres.

Er nutzt den Tugendbegriff politisch unsauber aus, um die Dantonisten zu eliminieren. Im Jakobinerklub erklärt er das Laster für „ein politisches Verbrechen“ (99f) und deutet unmissverständlich an, dass die Dantonisten eben diese „Verbrecher“ und die „zu vernichten[de]“ Faktion (99b) sind. Robespierre verwendet also das Begriffspaar Tugend und Laster, um Danton als „politische[n] Feind der Freiheit“ (99f) zu brandmarken. Danton wird jedoch nicht wegen seiner Laster vor das Revolutionstribunal gestellt. In der Anklageschrift Dantons findet man kein einziges Wort darüber. Für das Todesurteil Dantons ist nicht das Laster, sondern eine schwere Übertretung des Gesetzes erforderlich. Der Konvent beschuldigt ihn daher „mit

³⁵ Lorey, Christoph: Glaube und Zweifel, Lüge und Wahrheit, Genialität und Einfalt. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Leben des Galilei*, in: DVjs 68 (1994), S. 251-277, hier: S. 260.

Mirabeau, mit Dumouriez, mit Orleans, mit den Girondisten, den Fremden und der Faction Ludwig des 17. conspirirt zu haben.“ (431) Robespierre hat dieses Manöver wahrscheinlich nicht selbst ausgedacht, aber es ist sicher, dass er es zumindest stillschweigend gebilligt hat, um Danton zu guillotiniieren. Diese Unaufrichtigkeit ist ein unübersehbarer Makel, der auf der Tugend Robespierres liegt.

Die Tugend ist ohne Zweifel der am meisten verlachte Begriff in *Danton's Tod*. Sowohl durch die zahlreichen Aussagen der Figuren als auch durch die widersprüchlichen Verhältnisse im Drama wird sie verspottet. Die Tugend ist der Begriff, der je nach Bedarf der Figuren in verschiedenen Bedeutungen beliebig verwendet wird. Nie klingt der Tugendbegriff in *Danton's Tod* rückhaltlos positiv. Wie gesehen, hält die Madame in der Szene II/2 die Tugend für die Voraussetzung der Fähigkeit, die Natur zu bewundern. Die „natürlichen Freuden“, der „reine Genuß der Natur“ (268) sei nur durch die Tugend möglich. Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage wird durch die Person der alten Dame, die den jungen heuchelnden Herrn tugendhaft nennt, diskreditiert. Für den Verräter Laflotte in der Szene III/5 ist es tugendhaft, mit allen zur Verfügung stehenden, noch so widerlichen Mitteln unbedingt am Leben zu bleiben. Absurder kann man den Tugendbegriff nicht verwenden. Marion erzählt in der Szene I/5 über ihre Mutter, die ihr immer sagte, „die Keuschheit sey eine schöne Tugend.“ (117) Aber das Wort ihrer Mutter hatte für sie überhaupt keinen Wert. Denn sie hat eine völlig andere Lebenseinstellung. Auch Danton, ein Gegner der Tugendpolitik, dem vorgeworfen wird, dass er lasterhaft ist, erklärt sich überraschenderweise in der Szene III/4 für tugendhaft. Vor dem Revolutionstribunal lobt sich Danton für seine Kühnheit: „jene Nationalkühnheit, die ich so oft gezeigt, mit welcher ich so oft für die Freiheit gekämpft habe, ist die verdienstvollste aller Tugenden.“ (434) Seine Aussage ist offensichtlich von strategischer Art. Durch die Erwähnung seiner Kühnheit will er zuerst seinen Mut betonen, den seine revolutionären Verdienste in der Vergangenheit beweisen würden. Dazu beabsichtigt er den Kontrast zwischen seiner Kühnheit und der Erbärmlichkeit seiner Ankläger aufzuzeigen. Die Tugend ist für Danton nichts als ein rednerisch verwendbares Mittel, sich bei dem Prozess einen Vorteil zu verschaffen.

Aber die wichtigste und dominante Variante des Tugendbegriffs im Drama gehört natürlich Robespierre. Seine Gleichsetzung der Tugend mit dem materiell bescheidenen, enthaltsamen und sogar asketischen³⁶ Leben findet bei dem Volk allgemeines Echo. Vor die Alternative zwischen Danton und Robespierre gestellt, zieht das Volk den letzteren vor, wobei der Tugendbegriff Robespierres die Grundlage für die Entscheidung des Volkes wird. Diese Entscheidung ist aber sehr unklug. Das Volk beurteilt die Politiker im entscheidenden Moment nicht aus dem politischen Blickwinkel. Nicht ihre politischen Ideen und Verdienste, sondern nur ihre privatemoralischen Lebensweisen werden auf die Waage gelegt. Die Ausschweifung Dantons und das saubere Privatleben Robespierres lenken die Volksstimmung ausschlaggebend. Die Tugendvorstellung, die von Robespierre dem Volk eingehaucht ist, wird zum

³⁶ Vgl. Werner, Hans-Georg: »Dantons Tod«, S. 33; Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 82.

unvernünftigen Maßstab des Urteils. Sie lässt die Kompetenz des Volkes zur politischen Tauglichkeit verkümmern. Die alles entscheidende Aussage des 2. Bürgers „Was hat Robespierre? der tugendhafte Robespierre. Ihr kennt ihn Alle“ (541) verrät nicht die klare politische Einsicht, sondern den gedanklichen Wirrwarr des Volkes. Das wirre Gemisch von Tugend und Politik wird hier bloßgelegt. Das Volk ist in diesem Moment keineswegs leichtsinnig. Zwar ist ihm die Tragweite der anstehenden schwerwiegenden politischen Entscheidung kaum bewusst, aber das Volk handelt in vollem Ernst. Gerade dieser Ernst verwandelt sich aufgrund seiner Unklugheit in die Lächerlichkeit.

Die allseitige Verspottung der Tugendidee Robespierres könnte zu der Interpretation führen, dass Büchner dem Kontrahenten Robespierres seine eigene Ansicht in den Mund lege, zumal der Autor bei dem Zwiegespräch in der Szene I/6, in der der Tugendbegriff Robespierres angegriffen wird, Danton dem Verfechter der Tugend deutlich überlegen darstellt. Danton verlacht den Tugendbegriff gnadenlos, voll ins Gesicht seines Antagonisten. Dann äußert Danton offen seine moralische Einstellung. Auf die Frage Robespierres „Du leugnest die Tugend?“ (179) reagiert Danton mit der Antwort „Und das Laster. Es giebt nur Epicuräer und zwar grobe und feine [...] Jeder handelt seiner Natur gemäß d. h. er thut, was ihm wohl thut.“ (180) Damit leugnet Danton die Realität von Tugend und Laster schlechthin und stellt alles Handeln als selbstbezüglich, jede Moral als perspektivisch-subjektiv hin.³⁷ Steht nun hinter dem Epikureismus Dantons auch Büchner selbst? Büchner lässt zwar die Tugendidee Robespierres im Verlauf des Dramas immer wieder verspotten – sie wird nicht zuletzt von dem Titelhelden lächerlich gemacht –, aber das besagt nicht automatisch, dass der Dramatiker auf der Seite des Dantons steht. In Kapitel VI wird daher auf den Epikureismus Dantons und die Stellung Büchners hierzu eingegangen werden.

³⁷ Petersen, Jürgen H.: Die Aufhebung der Moral, S. 250.

IV. Gewalt

Eine politische Revolution ohne Gewalt ist selten. Meist begleiten blutige Ereignisse und Exzesse den revolutionären Wandel. Gerade die große Revolution fordert unzählige Todesopfer. Seit dem Ausbruch der Revolution im Jahr 1789 bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Handlung des *Danton*-Dramas beginnt, wurden viele Menschen hingerichtet und ermordet. Dass die Ausübung der revolutionären Gewalt irgendwann aufhören muss, ist nicht zu bestreiten. Es kommt daher, wenn man nicht die Revolution selbst in Frage stellt, notwendigerweise die Frage auf, ab wann die physische Gewalt nicht mehr gerechtfertigt werden kann. Diese Frage ist für die Figuren in *Danton's Tod* von zentraler Bedeutung. Ihre Gedanken kreisen um die Guillotine¹, die das Wahrzeichen der revolutionären Gewalt darstellt. Sie äußern sich je nach ihrer Position in den Machtverhältnissen unterschiedlich über die Gewalt. Beispielsweise halten die Machthaber weiterhin an der rohen Gewalt als dem richtigen politischen Mittel fest. Die von der Macht Verdrängten sind der Ansicht, dass die Revolutionsphase, für die die physische Gewalt unentbehrlich war, vorbei ist. Im Gefängnis sind noch kritischere Stimmen über die Gewaltsamkeit der Politik zu hören. Ansatzweise, aber immerhin szenisch, vorgeführt wird die Gewalt des Volkes, die bezüglich Ursache oder die Art und Weise der Ausführung auf einer ganz anderen Ebene steht als die der Politiker.

4. 1. Robespierre

Der Gesamteindruck der Äußerungen Robespierres in Bezug auf die Gewalt ist gar nicht komisch oder lächerlich. Der Grund liegt vor allem darin, dass es sich um eine sehr ernste Sache handelt. Die Gewaltanwendung Robespierres stellt den kalten Tod der von der Gewalt Betroffenen unter dem Fallbeil dar. Man kann natürlich über die Gewalt scherzen, wie es manche Figuren in *Danton's Tod* tun. Aber zu diesen gehört Robespierre definitiv nicht. Er spricht durchweg sachlich der jeweiligen Situation gerecht. Er ist keiner, der witzig ist oder durch irgendeinen rhetorischen Trick jemanden lächerlich macht. Aber aufgrund seines widerspruchsvollen Verhältnisses zur Gewalt läuft er selbst Gefahr, womöglich lächerlich zu werden.

Sein Beharren auf der Gewalt ist meines Erachtens an keiner Stelle des Dramas überzeugend begründet. Sofern er ausschließlich sich selbst, aber die anderen nicht überzeugt, bleibt seine Überzeugung nur noch eine Spekulation. Er erwähnt im Drama zwei miteinander eng verbundene Gründe für die Gewaltanwendung: die „soziale Revolution“ und die „Tugend“. (175) Aber weder der Tugendbegriff noch die soziale Lage des Volkes bieten eine plausible Erklärung für die Gewalt. Auf der einen Seite kann die Guillotine, wie wir im vorangehenden Kapitel gesehen haben, die Tugendrepublik nicht verwirklichen. Die Gewalt entblößt vielmehr die Ohnmacht der Tugendidee, denn während die Tugend unbedingt der Gewalt bedarf, bringt diese

¹ Michelsen, Peter: Die Präsenz des Endes. Georg Büchners *Dantons Tod*, DVjs 52 (1978), S. 476-495, hier: S. 487.

hingegen die Tugendhaftigkeit der Menschen in der Republik ganz und gar nicht voran. Hier soll noch diejenige Behauptung Robespierres in Betracht gezogen werden, die er im Jakobinerklub als den Grund der Gewaltanwendung angibt. Dort sagt er, dass „die inneren Feinde der Republik“ (99b) auch nach der Beseitigung der Hebertisten noch da sind und dass sie vernichtet werden müssen. Damit deutet er an, dass er die Dantonisten guillotiniert will. Seiner Meinung nach begünstigt die Faktion Dantons die Kriegsgegner genau so wie zuvor die nun zerschlagenen Hebertisten: „Sie will dem Volk seine Waffen und die Kraft, welche die Waffen führt, entreißen um es nackt und entnervt den Königen zu überantworten.“ (99c) Es ist außer Zweifel, dass Robespierre mit der Waffe und der Kraft nicht die Kriegswaffe und die physische Kraft des Volkes, die die Waffe führt, meint. Daher stellt sich die Frage, was die ‚Waffen‘ und die ‚Kraft‘ hier bedeuten. Die direkt anschließende Erklärung Robespierres gibt die Antwort: „Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend.“ (99d) Wenn Robespierre meint, dass die Kraft des Volkes seine Tugend sei, die es dem Volk ermögliche, „schrecklich zu seyn“ (99h), dann kann man seiner Behauptung folgend schließen, dass die Dantonisten das Volk dadurch entkräftet, seine Tugend zu verderben, um es den ausländischen Mächten zu überantworten. Folgerichtig müssen Danton und seine Genossen guillotiniert werden. Die Begründung der Gewaltanwendung gegen die die Kriegsgegner begünstigenden inneren Feinde der Republik ist letzten Endes mit der nicht einleuchtenden Tugendideologie eng verbunden.

Auf der anderen Seite wird die soziale Revolution nicht einfach durch die Gewaltanwendung vollbracht. Der Ärger des 3. Bürgers in der Szene I/2 sagt vieles: „Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht roth gemacht.“ (73) Obwohl er das Ausmaß der Massaker deutlich herunterspielt, drückt sein Resümee ansonsten die momentane Wirklichkeit exakt aus. Die bisherigen Tötungen standen augenscheinlich nicht mit der Beseitigung der Armut des Volkes in direktem Zusammenhang. Es ist auch sehr zweifelhaft, ob von der Politik Robespierres ein anderes Ergebnis zu erwarten ist. Denn die Hinrichtung der korrupten beziehungsweise reichen Politiker ist noch keine soziale Revolution. Das Drama gibt überhaupt keinen Hinweis dafür, dass die soziale Revolution durch die Guillotiniierung verwirklicht werden kann. Die endlose Kette von Tötungen bedeutet eher die „Selbsterfleischung der Revolution“². Eine Relation zwischen der Guillotiniierung der Politiker und der Veränderung der sozialen Lage ist kaum aufstellbar. Da die angeblich revolutionäre Gewalt das verkündete Ziel der Revolution verfehlt, ist die weitere Gewalt eigentlich nicht mehr zu rechtfertigen. Es gibt nur noch einen Bereich, in dem die Gewalt als effektives Mittel einwandfrei funktioniert: bei der Eliminierung der politischen Gegner. Dieser Aspekt ist aber problematisch. Angeblich wendet Robespierre doch die Gewalt für die Republik an, faktisch aber nur zum eigenen Machterhalt.

² Grimm, Reinhold: »Dantons Tod« – ein Gegenentwurf zu Goethes »Egmont«? in: GRM 33 (1983), S. 424-457, hier: S. 442.

All die Widersprüchlichkeiten werden nicht zuletzt durch Robespierres Rede im Nationalkonvent in der Szene II/7 bestätigt. Er hält nach der Verhaftung Dantons eine lange Rede, um ihn reibungslos dem „Blutgericht“ (82) zu übergeben. Robespierre erwähnt hier kein einziges Mal das Revolutionsziel, das allein die Gewalt gegen Danton rechtfertigen könnte. Keines seiner Argumente ist überzeugend. Zunächst verlangt Robespierre nur nachdrücklich die konsequente Anwendung des Gesetzes. Hier kann man ihm folgen und sogar zustimmen. In diesem Punkt wirkt seine Rede nicht lächerlich. Zu Ende der Rede will Robespierre aber auch die Deputierten emotional bewegen. Dieser Ansatz ist verständlich, denn es ist bestimmt ein gewagter Schritt mit Risiken, einen Danton hinzurichten. Ein Teil von Deputierten ist unsicher und fürchtet sich vor den möglichen Folgen der Guillotinerung der Dantonisten, denn, wie Legendre sagt: „Wer ist noch sicher, wenn Danton fällt?“ (355) Robespierre weiß auch, dass „Danton’s Gefahr die [s]einigen werden“ kann. (369h) So fordert er zum einen die mentale Stärke der Zuhörer: „Wir Alle haben etwas Muth und etwas Seelengröße nöthig.“ Er suggeriert nun die Entschlossenheit der Deputierten, Danton zu guillotineren, als „heroisch“. (369h) Zum anderen hebt er die Bedeutung dieser Hinrichtung hervor und versucht zugleich die furchtsamen Deputierten zu beruhigen: „Wir haben nur wenige Köpfe zu treffen und das Vaterland ist gerettet.“ (369h) Aber die von Robespierre gewählten Worte passen gar nicht zur Wirklichkeit der Gewaltanwendung der Revolutionsregierung. Wenn, wie oben erkannt, die Tötung der Dantonisten die Tugendrepublik beziehungsweise die soziale Revolution nicht vorantreibt, wozu brauchen die Deputierten Mut und Seelengröße? Mut allein, einer Gefahr entgegenzutreten, macht einen nicht heroisch. Auch der Begriff Seelengröße scheint hier einfach auf den pseudo-heroischen Zusammenhang reduziert. Wenn die Guillotine für die Dantonisten mit dem Erreichen der Revolutionsziele nicht zu tun hat, wie kann die Gewaltanwendung die Rettung des Vaterlandes sein? Robespierre treibt durch seine leeren Worte die Zuhörer, ob gewollt oder ungewollt, zu diesen Widersprüchen. Er will dabei das Vorbild sein, denn er betont: „nichts soll mich aufhalten.“ (369h) Robespierre will allen zeigen, was in der jetzigen Situation Mut, Seelengröße sowie die heroische und patriotische Handlung ist. Diese Haltung erscheint aus distanzierter Sicht des Rezipienten wie ein übertriebener theatralischer Gestus.

Bei den Deputierten rufen die übertriebenen Ausdrücke und die überzogene Haltung Robespierres aber keine Lachreaktion hervor. Wenn Vortrag und Worte von der Wirkungsintention seiner Rede abstrahiert werden könnten, würden sie ohne weiteres lächerlich wirken. Das Potenzial der Lächerlichkeit kann sich jedoch nicht entfalten, denn der Ernst der Situation überwältigt das Lachen. Im Gesamtzusammenhang des Geschehens, das auf das blutige Ende zuläuft, bleibt seine Lächerlichkeit unentdeckt.

4. 2. St. Just

Das Verhältnis St. Justs zur Gewalt ist in seinen Kernpunkten ähnlich wie bei Robespierre. St. Just ist der einflussreichste Politiker unter den Anhängern Robespierres. Er wird in *Danton’s Tod* vor allem durch sein Engagement für die

Machtpolitik charakterisiert, die ständig von der Gewalt begleitet wird. Er bemüht sich so unermüdlich wie keiner, seinen Willen durchzusetzen. Die Eliminierung der Dantonisten wird zwar letztlich von Robespierre unterstützt, aber massiv von St. Just initiiert.³ Er macht sich über die Guillotinerung der Dantonisten mehr Gedanken als alle anderen. Sein Eifer ist mörderisch und lässt St. Just bei der Zielverfolgung kein Mittel scheuen. Er ist aber nicht nur ein aktiver Mensch, sondern auch ein kompetenter Redner, der die blutige Politik glanzvoll und verführerisch begründen kann. Wenn Robespierre als der Verfechter der Tugendrepublik bezeichnet wird, ist St. Just der geschichtsphilosophische Ideologe der Revolution. Aber seine scheinbar große Rede im Nationalkonvent ist nicht in jeder Beziehung brillant. Wie oben im Kapitel II ausführlich behandelt wurde, begeht St. Just bei der Anführung der Beispiele von Moses (370g) und den Töchtern des Pelias (370h) grobe Fehler. Dass seine Rede etliche weitere problematische Aspekte enthält, bleibt einem nüchternen Beobachter nicht verborgen.⁴

Seine Konventsrede in der Szene II/7 zielt auf die Legitimation ab, die verhafteten Dantonisten zu guillotineren. Aber er begründet nicht direkt, warum die Dantonisten getötet werden müssen, sondern untermauert die Schreckenspolitik ideologisch, indem er versucht, den Sinn der Terreur geschichtsphilosophisch zu stützen. St. Just überzeugt die Zuhörer von der These, dass jede Veränderung, ob in der Natur oder in der Geschichte, zahlreiche Menschenleben fordert. Er wendet diese allgemeine Erkenntnis auf die jetzige Revolutionswirklichkeit an und behauptet, dass eine schlagartige Veränderung wie die Revolution ohne beträchtliche menschliche Schäden kaum eintreten kann. Die bevorstehende Hinrichtung der Dantonisten ist so kein außerordentliches Ereignis, sondern ein übliches Nebenprodukt des Schrittes der Geschichte: „Es darf daher jeder Vorzüge und darf daher Keiner Vorrechte haben, weder ein Einzelner, noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. Jedes Glied dießes in Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. May sind seine Interpunctionszeichen.“ (370e) Der Fortschritt der Revolution fordert nun die nächsten Opfer. Die Revolution schreitet zur Abschaffung aller Privilegien fort, wobei jeder Privilegierte getötet wird. St. Just nennt

³ Theben, Bettina: Maximilien Robespierre, S. 63.

⁴ Vgl. Raulet, Gérard: Die »Moderne« als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung: Georg Büchners »Dantons Tod«, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongress Göttingen 1985, hrsg. v. Albrecht Schöne, Bd. 11: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft, hrsg. v. Wilhelm Vosskamp u. Eberhard Lämmert, Tübingen 1986, S. 93-104, hier: S. 98. „St. Justs Töne sind nicht mehr die des moralischen Muts und der Parteilichkeit für die Vernunft.“; Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, in: ders.: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989, S. 45-64, 264-269, hier: S. 51. „Prinzipielle Bejahung einer unvermeidbaren Gewalt einerseits, Umfang und Modi ihres Gebrauchs andererseits sind nicht dasselbe.“; Dedner, Burghard: Verführungsdiallog und Tyrannentragedie. Tieckspuren in *Dantons Tod*, in: Romantik im Vormärz, hrsg. v. Burghard Dedner u. Ulla Hofstaetter, Marburg 1992, S. 31-89, hier: S. 58. „St. Just bezieht sich als primäres Handlungsprinzip nicht auf moralische Gesetze, sondern auf die Fatalität der Natur.“

drei Tage der vergangenen Revolutionsgeschichte, um daran noch einen weiteren Tag anzuschließen, an dem bevorrechtete Menschen getötet werden sollen.

Es lässt sich aber überhaupt nicht erklären, warum eigentlich die Dantonisten sterben müssen. Man hat sie nicht deswegen verhaftet, weil sie privilegierte Menschen sind. Es ist infolgedessen auch zweifelhaft, ob durch die Guillotiniierung der Dantonisten die Errichtung der Gesellschaft der Gleichheit gefördert wird. Dieser Fakt offenbart ein gravierendes Problem der Terrorpolitik. Wie St. Just seinen Parteigenossen sagt, will er für nichts anderes als die Revolution Gewalt anwenden: „Sie müssen weg, um jeden Preis [...]. Die Revolution wird über ihre Leichen nicht stolpern, aber bleibt Danton am Leben, so wird er sie am Gewand fassen und er hat etwas in seiner Gestalt, als ob er die Freiheit nothzuchtigen könnte.“ (472) Wenn man aber nach der tatsächlichen Wirkung der Gewaltanwendung fragt, zeigt sich diese auf einer ganz anderen Ebene. Da die Partei St. Justs durch ihre angeblich revolutionäre Gewalt keine revolutionären Aufgaben bewältigt, wird im Endeffekt nur ihr parteiliches Interesse durchgesetzt. Ob St. Just es wahrhaben will oder nicht, die Gewaltanwendung verbessert nicht die Wirklichkeit des Volkes, sondern nur die Position der die Gewalt Anwendenden selbst in den Machtverhältnissen.⁵ Die Guillotine wird de facto nur zur Waffe des Machtkampfes, die der Faktion St. Justs einen sicheren Sieg bringt. Die womöglich faszinierenden Bausteine seiner Konventsrede – die kontemplative Naturbetrachtung, die geschichtsphilosophische Erkenntnis, das revolutionäre Projekt zur Errichtung der Gesellschaft ohne Vorrechte und die Begeisterung über die Vision der Menschheitsverjüngung – dienen allesamt letzten Endes dem unsauberen Machtkampf. Die Hinrichtung der Dantonisten hat allein die Eliminierung der politischen Gegner St. Justs zur Folge, mehr nicht.

Dieser unannehmbare Aspekt wird auf eine ganz besondere Art und Weise hervorgehoben. Bei der Beratung des Wohlfahrtsausschusses in der Szene III/6 ersinnt St. Just einen raffinierten Plan, der das Todesurteil der Dantonisten schleunigst bewirken soll. Für seine Hinterlist, mit dem St. Just den Dantonistenprozess manipulieren will, wird er von Barrère in einer Weise gelobt, die das Wesen des revolutionären Terrors offenlegt: „Du hast einen revolutionären Instinct.“ (489) Die komischen Elemente in dieser Aussage üben eine interessante Wirkung aus. Das Wort Barrères ist von diesem als Scherz, aber nicht ironisch gesetzt. Es klingt jedoch recht zynisch und lässt St. Just auf keinen Fall gut aussehen. Aufgrund der auffälligen Wortauswahl lässt dieses Lob die ernsthafte Frage aufkommen, ob die Listigkeit St. Justs es verdient, als revolutionär bezeichnet zu werden, oder ob es revolutionär ist, wenn sich etwas nach dem Willen der Robespierreanhänger zuträgt. Barrère ist ein Mann, bei dem nicht die Spur eines Wunsches ist, die Revolution zugunsten anderer zu machen oder einer großen Idee zu folgen. Seine Teilnahme ist selbstbezogen. Sein Ausdruck ‚revolutionär‘ bedeutet ‚sehr nützlich für seine Partei im Machtkampf‘. Barrère benutzt eben diesen Ausdruck, um den taktisch schlaunen St. Just zu loben. Dieses Lob gibt dem Rezipienten folgerichtig den Anlass, den wahren Sachverhalt

⁵ Vgl. Battafarano, Italo Michele: Der Traum der Revolution, S. 213; Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig, 97f.

sorgsam zu durchschauen. Barrère enthüllt ungewollt, dass die von St. Just propagierte vermeintlich für die Revolution angewendete Gewalt in Wirklichkeit nur noch machtpolitisch bedeutsam ist.

Die Aussage Barrères ruft zwei miteinander kollidierende Gefühle hervor. Tendenziell macht sie St. Just lächerlich. Denn sie legt mittelst der Komik den Widerspruch des letzteren offen, als ob sie ein ironisch gemeintes Lob wäre. Aber was St. Just mit seinem „revolutionären Instinct“ ins Werk setzt, erlaubt kein hemmungsloses Lachen. Welche Arbeit St. Just erledigen wird, verrät eine andere Replik von Barrère in derselben Szene: „Ja, geh St. Just und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist.“ (487) St. Just wird „einen Bericht machen“ (486) und dadurch den ins Stocken geratenen Dantonistenprozess wieder beschleunigen und alle Hindernisse für die Guillotiniierung der Angeklagten beseitigen. Dieses Wort Barrères bewirkt an sich zwiespältige Gefühle. Bei aller Witzigkeit und Genialität reizt sie wegen der Grausamkeit kaum zum Lachen. So verhält sich auch das Lob Barrères für die Listigkeit St. Justs, die eine schreckliche Folge herbeiführen wird. Bei St. Just wird die „rationalistische Gewaltsamkeit von Intellektuellen“ mit der „nackte[n] physische[n] Gewalttätigkeit“ perfekt verbunden.⁶ Vor dem Schrecken wird das Lachen stumm.

4. 3. Andere Menschen an der Macht

Die Guillotiniierung der politischen Gegner kann nicht allein durch die Bemühungen von Robespierre und St. Just ins Werk gesetzt werden. Von der Unterstützung ihrer Parteigenossen ganz zu schweigen, ist zudem die Mithilfe der Justizbehörde unentbehrlich. Bei der Arbeit dieser beiden Elemente zeigt sich nun, dass vieles hinter der politischen Kulisse, für das Volk verborgen, heimlich geschieht. Die mehrfachen Manipulationen der Dantonistenprozesse sind nicht nur an sich lächerlich. Durch den Vorgang der Manipulationen werden auch die Manipulanten lächerlich. Aber ihre Handlungen rufen zugleich den Widerwillen hervor. Nicht nur die politischen Hauptakteure, auch die Justiz sind so der Lächerlichkeit und dem Abscheu preisgegeben.

4. 3. 1. Die Büttel der Revolutionsregierung

In der Szene III/2 bereiten sich der öffentliche Ankläger Fouquier und der Präsident des Revolutionstribunals Herrmann auf den Dantonistenprozess vor. Um die Verurteilung der Dantonisten leicht zu machen, sind die Angeklagten schon vor dem Zusammentreffen der beiden Beamten „geschickt zusammengewürfelt“. Unter ihnen sind neben Dantonisten noch „vier Fälscher, dann einige Banquiers und Fremde.“ (415) Die Vermengung der Angeklagten ist vorher von St. Just konzipiert worden: „die Fälscher geben das Ey und die Fremden den Apfel ab. Sie sterben an der Mahlzeit.“ (211) Nun nennt Fouquier den Prozess „ein pikantes Gericht“. (415) Dieser Ausdruck ist ein auf einem Homonym basiertes Wortspiel. Das Wort ‚Gericht‘ wird

⁶ Vgl. Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 54.

sowohl als Rechtsstreit als auch als Speise verstanden. Mit dem Wortspiel erzielt der Dramatiker außer dem komischen Effekt noch einen anderen. Fouquier fügt sich so in den Gedanken St. Justs perfekt ein, der das juristische Verfahren mit der römischen Mahlzeit verglichen hat. Die Vermengung ist aber für Fouquier und Herrmann kein Garant dafür, dass der Prozess nach ihrem Wunsch ohne Schwierigkeiten verläuft. So suchen sie die Geschworenen aus, die eigentlich dem Gesetz nach durch das Los gekürt werden müssten. Die Auswahl ist verblüffend und zum Teil gar komödienhaft⁷. Einer der Erwählten ist „taub“ (416); zwei weitere „öffnen den Mund nur, um das Wort: schuldig! zu sagen“; der vierte „hat den Grundsatz, es dürfe Keiner entwischen, der einmal vor das Tribunal gestellt sey“ (418); und der fünfte wirkt aufgrund seiner Grausamkeit überzeugend. Er „verlangt man solle allen Verurtheilten vor der Hinrichtung zur Ader lassen um sie ein wenig matt zu machen“, weil ihre trotzig Haltung ihm nicht gefällt. (420)

Die Manipulationen bringen aber nicht das erwünschte Ergebnis. Trotz des Einsatzes dieser „zuverlässige[n] Leute“ (415) als Geschworenen können Fouquier und Herrmann den Verlauf des Prozesses nicht in den Griff bekommen. Die Redegewandtheit Dantons ist für sie unüberwindbar. Seine offensive Rede führt „die Bestürzung der Geschwornen“ (486) herbei und setzt auch die Robespieristen in große Verlegenheit. In dieser Situation gerät der Ankläger Fouquier in die größten Schwierigkeiten. Er lamentiert darüber in der Szene III/8: „Ich weiß nicht mehr, was ich antworten soll.“ (518) Denn er ist gänzlich auf die Anweisungen des Wohlfahrtsausschusses angewiesen, aber sie fehlen in diesem Augenblick. Seine Aussage macht die Abhängigkeit des Justizbeamten von einer Partei offenkundig und damit nicht nur ihn selbst, sondern auch das gesamte Gerichtsverfahren lächerlich. Die angeklagte Titelfigur sieht den Sachverhalt und verspottet vor dem Revolutionstribunal den ratlosen Ankläger gnadenlos: „Die Republik ist in Gefahr und er hat keine Instruction!“ (523) Dieser Spott ist in mehrfacher Hinsicht komisch. Es ist nicht gewöhnlich, dass vor dem Gericht sich der Angeklagte über den Ankläger lustig macht. Fouquier ist kein selbständiger Justizbeamter. Danton entlarvt ihn als ein im Stich gelassenes Sprachrohr eines anderen und bezeichnet noch dazu die Schwierigkeit des Prozesses gegen ihn selbst als die Gefahr der Republik. Die Aussage erinnert an die Anspielung Robespierres im Nationalkonvent, dass die Hinrichtung der Dantonisten die Rettung der Republik sei. Danton spricht ironisch aus dem Blickwinkel seiner Gegner, die kein Mittel für die vermeintliche Rettung besitzen. Danton stellt damit nicht nur den hilflos dastehenden Ankläger bloß, sondern macht auch den Wohlfahrtsausschuss, der den Ankläger lenkt, lächerlich.

Die bisherigen Maßnahmen reichen für die Guillotiniierung der Dantonisten nicht aus. Das Revolutionstribunal stößt auf Schwierigkeiten, die es allein nicht aus dem Weg räumen kann. Um sie zu bewältigen, ist die weitere Rechtsbeugung unbedingt vonnöten. Daher tagt der Wohlfahrtsausschuss und fädelt die Intrige ein. (III/6) Auch

⁷ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 114.

die Mitglieder des Sicherheitsausschusses Amar und Vouland⁸ sehen nicht tatenlos zu. (III/8) Die beiden werden nicht ohne Grund von Danton in der Öffentlichkeit als „die feigen Mörder“ und „die Raben des Wohlfahrtsausschusses“ (528) beschimpft. Viele Beamte der verschiedenen staatlichen Institutionen beteiligen sich an den Manipulationen des Prozesses, um am Ende Danton mit seinen Anhängern töten zu können. Die Manipulanten erreichen wohl, was sie wollen, und die von Danton spöttisch erwähnte ‚Gefahr der Republik‘ wird beseitigt. Aber sein Spott vor dem Revolutionstribunal wird trotzdem keineswegs gegenstandslos. Das unkorrekte Mittel, mit dem man die Dantonisten auf das Schafott schickt, kann die Schärfe seines Spottes nicht verringern. Die Handlungen der Menschen, die zur Tötung der Dantonisten beigetragen haben, erscheinen anstößig und lächerlich. Sogar in den Augen eines Bürgers, der den wahren Sachverhalt hinter den Kulissen nicht kennt, ist der Prozess nicht in Ordnung. Als er sich auf der Straße mit Dumas unterhält, kritisiert er das Gerichtsverfahren offen: „Wie kann man nach einem solchen Verhör soviel Unschuldige zum Tod verurtheilen?“ (543) Die rhetorische Frage, die den vierten Akt des Dramas eröffnet, offenbart deutlich, dass die gerichtlichen Vorgänge das Gerechtigkeitsgefühl verletzen. Dumas, der Präsident des Revolutionstribunals, erwidert zwar: „Das ist in der That außerordentlich, aber die Revolutionsmänner haben einen Sinn, der andern Menschen fehlt, und dießer Sinn trügt sie nie.“ (544) Aber diese Irrationalität bietet keine angemessene Erklärung. Der Zweifel an der Gerechtigkeit kann nur noch durch die Mystifizierung der Revolutionäre ausgeräumt werden. Die strikte Behauptung und das unbedingte Vertrauen, dass die Revolutionäre einen unfehlbaren Sinn besitzen, passen nicht zur schurkischen Gesinnung vieler Revolutionäre und wirken deswegen lächerlich. Parallel dazu, dass die tödliche Gewalt ihr Ziel trifft, erntet das institutionelle System, das die Gewalt durchführt, samt seinen Handlangern den gebührenden Widerwillen.

4. 3. 2. Missbrauch der Gewalt und seine Nutznießer

Die Guillotine ist ein Mittel des Rechtsvollzugs. Sie ist dazu bestimmt, der Republik und ihrem Recht zu dienen. Dass die Guillotine missbraucht werden kann, ist nahe liegend. Aber dabei denkt man normalerweise, dass der Missbrauch auf der politischen Ebene passiere. Die Grenze des Denkbaren wird jedoch von Grund auf gesprengt. Dumas liefert das auffälligste Beispiel. Er benutzt die Guillotine für einen rein privaten Zweck. Es handelt sich um eine familiäre Angelegenheit: „Das Revolutionstribunal wird unsere Ehescheidung aussprechen, die Guillotine wird uns von Tisch und Bett trennen.“ (548) Nicht nur Dumas’ Vorhaben, sondern auch sein Verhalten ist erstaunlich. Seine Sprechhaltung kennt keine Scheu. Er bringt seinen mörderischen Plan ganz offen zum Ausdruck. Mit seinem Plan ist er ganz zufrieden und fühlt sich sicher. Er nimmt sogar die heroische Pose ein, indem er sich mit Brutus gleichsetzt.⁹ In Wirklichkeit tötet er seine Frau, um sich von ihr zu trennen. Dabei

⁸ Dazu siehe MBA Bd. 3. 4, S. 207f.

⁹ Dazu siehe Kapitel II. 2 vorliegender Arbeit.

benutzt er das politische und juristische Mittel. Seine Frau wird ganz sicher wegen politischer Verbrechen angeklagt und vor das Revolutionstribunal gestellt werden, dessen Präsident er ist. Ihm stehen die Justiz und die Guillotine zur Verfügung, um einen privaten Mord zu begehen. Ein einfacher Bürger könnte einen derartigen Missbrauch der Guillotine kaum bewerkstelligen.¹⁰ Dieser Sachverhalt lässt den Rezipienten auf die anderen Guillotinerungsfälle noch einmal einen kritischen Blick werfen. Es kommt der Zweifel auf, ob die Politiker die Guillotine rechtmäßig oder zumindest für die Revolution einsetzten, ohne sich von privaten Interessen korrumpieren zu lassen.

Auffallend ist, dass die Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses Barrère, Billaud und Collot auf eigenwillige Weise Gewalt anwenden. Sie handeln nicht aus noblen Beweggründen. Für sie ist die Menschlichkeit ein Fremdwort. Die Tatsache, dass die Gefangenen an Krankheiten sterben, bedeutet für Billaud „so viel Mühe weniger für den Scharfrichter.“ (474) Wenn die Sterbenden „schwängere Weiber“ (475) sind, so Billaud, „da brauchen ihre Kinder keinen Sarg.“ (476) Der schwarze Humor findet sofort ein ebenbürtiges Echo bei Barrère: „Die Schwindsucht eines Aristocraten spart dem Revolutionstribunal eine Sitzung. Jede Arznei wäre kontrerevolutionär.“ (477) An die alte Frau, die seit vier Wochen im Gefängnis sitzt und nun den Tod verlangt, schreibt Collot: „Bürgerin, es ist noch nicht lange genug, daß du den Tod wünschest.“ (480) Die drei Politiker sind grausam und zugleich witzig. Es scheint, als ob sie miteinander um den grausamsten Spaß wetteiferten. Für sie ist völlig egal, wer wie stirbt, wenn der Tod ihnen selbst keine Schäden verursacht. Sie können über den Tod der anderen mit guter Laune scherzen. Für sie sind ihre Witze komisch, und sie lachen amüsiert darüber. Aber die Witze liefern den Rezipienten nicht denselben Unterhaltungswert wie den Scherzbolden. Das Komische in dieser Szene verbindet die unmenschlichen Schurken zu einer Gruppe und trennt sie vom Rezipienten, der nicht einfach mit ihnen zusammen lachen kann, sondern vor allem über sie lachen kann.

Sie interessieren sich auch nicht dafür, ob die Verwendung der Guillotine politisch gerechtfertigt oder ethisch richtig ist. So sind sie in der Lage, den zukünftigen Verrat an Robespierre witzig zu formulieren, obwohl der Verrat gemein ist und der Verrätene auf dem Schafott getötet werden wird: „Auf dem er aber alsdann nicht stehen, sondern liegen soll.“ (497) Es fragt sich nun, warum sie Robespierre guillotinierten wollen. Billaud und Collot sagen nicht klar aus, welche Vorteile die Hinrichtung Robespierres ihnen bringt. Eine mögliche Erklärung für den Verrat bietet aber ihr Bordellbesuch. Die Tugendpolitik Robespierres ist sicherlich eine potenzielle Lebensgefahr für sie. Als sie den Kampf ihres Parteichefs gegen das Laster verspotten, sagt Billaud: „Bis jetzt geht unser Weg zusammen.“ (494) In ihrem Laster entsprechen sie im Grunde genommen den Dantonisten, die jetzt die Opfer der Tugendpolitik sind. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Gruppen besteht darin, dass die Dantonisten unverdeckt das Bordell besuchen, während die Anhänger Robespierres dies heimlich tun. Wenn das Laster der letzteren in die Öffentlichkeit gelänge, würde es für sie

¹⁰ Vgl. Fink, Gonthier Louis: Das Bild der Revolution, S. 194.

schwerwiegende Folge haben. Es ist außer Zweifel, dass die Angst vor der Folge ihres Lasters einer der Faktoren ist, die sie zum zukünftigen Verrat an Robespierre bewegen. Ob noch weitere Gründe für ihre Verschwörung gegen den Parteiführer vorliegen, darauf gibt das Drama keinen Hinweis mehr.¹¹ Im Falle Barrères wird es aber noch konkreter dargestellt, was er dabei denkt. Sein Monolog offenbart, für welchen Zweck er die Guillotine verwendet: „Als die Septembriseurs in die Gefängnisse drangen, faßt ein Gefangener sein Messer, er drängt sich unter die Mörder, er stößt es in die Brust eines Priesters, er ist gerettet!“ (505) Barrère sieht in dem Gefangenen mit Messer sein Vorbild. Der Gefangene hat sein Leben dadurch gerettet, dass er einen Mitgefangenen tötet. Barrère will sich seiner eigenen Lebensgefahr auf dieselbe Weise entziehen, indem er sich an den Justizmorden der Robespierriisten beteiligt. Nichts ist wichtiger für ihn als das Überleben. Das wirkungsvolle Mittel dazu ist in seiner Hand. Die Guillotine ist für den einen die Vorrichtung des Todes und für den anderen der Schutz des Lebens.

Barrère ist ein typischer Opportunist. Nicht aus politischer Überzeugung wurde er ein Anhänger Robespierres; sonst hätte er keinen Grund, ihn zu verraten. Barrère suchte und fand eine sichere Deckung hinter dem mächtigsten Politiker, an dessen politischer Idee er kein Interesse hatte. Er spürt, dass die Zeit Robespierres bald vorbei sein wird, und stellt sich an die Seite derer, die den ‚Unbestechlichen‘ zu stürzen trachten. Auch für diese hat er keinerlei Sympathie. In der Sitzung des Wohlfahrtsausschusses hat Barrère Billaud und Collot offen und laut zugestimmt, die die Bittgesuche der kranken Gefangenen mit den grausamen Worten zurückgewiesen haben. Sobald er allein ist, schimpft er auf sie: „Die Ungeheuer!“ und verflucht „die Zunge“, die die erbarmungslosen Worte gesprochen hat. (505) Barrère nimmt die Heuchelei in Kauf, um auf der sicheren Seite stehen zu können. Seine Fähigkeit zum Überleben besteht in dem rechtzeitigen Verrat, der die Hinrichtung des Verratenen zur Folge hat. Barrère tötet andere, um zu überleben, was ihn nah an Laflotte rückt,¹² der auch durch den Verrat an dem General Dillon sein Leben gerettet und dabei mit sich selbst gesprochen hat: „Was ist’s denn, wenn ich auf eine Leiche trete um aus dem Grab zu klettern?“ (457) Laflotte nennt den noch lebendigen Dillon schon eine Leiche, die ihm das Überleben sichern wird. Was die Gesinnung betrifft, sind Barrère und Laflotte gleich. Aber im Gegensatz zu dem letzteren verfügt der erstere über den Zugang zur Macht, zur Guillotine. Barrère ist in der Lage, seine mörderische Tat mit politischen Äußerlichkeiten zu verdecken. Ihm ist wohl gleichgültig, welches Mittel er zum Überleben anwendet: „ob ich ein Guillotinen oder ein Taschenmesser nehme?“ (505) Barrère ignoriert den eklatanten Unterschied zwischen den beiden Schneidegeräten und nutzt die staatliche Vorrichtung für eigennützigen Zweck, als wäre sie sein Privateigentum.

Zu Recht wird Barrère aufgrund seines wiederholten Verrats verlacht. Die Spottschrift Camilles blamiert ihn öffentlich: „Er ist eine Wittwe, die schon ein halb Dutzend Männer hatte und sie begraben half. [...] Das ist so seine Gabe, er sieht den

¹¹ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 121.

¹² Vgl. ebd. S.186; Zeller, Rosmarie: Das Prinzip der Äquivalenz, S. 220.

Leuten ein halbes Jahr vor dem Tod das hippocratische Gesicht an.“ (208) Camille lobt Barrère ironisch, als ob seine Fähigkeit zum Verrat eine besondere Begabung wäre. Dabei wird betont, dass der Verrat früh genug geplant wird und den Verratenen ums Leben bringt. Der Spott dürfte auch den anderen Verrätern gelten, die die Guillotine missbrauchen. Die Tatsache, dass diese abscheulichen Menschen tödliche Gewalt ausüben, ist einfach unerhört und sie rufen je nach dem Blickwinkel ein komisches Gefühl oder Widerwillen hervor. Auf der einen Seite wirken ihre Einzelaussagen meistens komisch. Es ist aber auf der anderen Seite jämmerlich, dass solche Schurken wie Dumas, Billaud, Collot und der Opportunist Barrère im Zentrum der politischen Macht stehen und die Gewalt ausnutzen können, um ihre individuellen Bedürfnisse zu erfüllen oder um schlau ihr Leben zu erhalten. Es ist widerlich, dass die Politiker für ihren egoistischen Zweck die Guillotine missbrauchen und grausam die Menschlichkeit verletzen. Das Verhalten und die Verrätereien offenbaren zudem, dass unter den Robespieristen nicht nur keine menschliche Bindung besteht, sondern dass sie auch politisch nicht einheitlich sind. Die ‚Partei‘ der Robespieristen entspricht so weniger einer politischen Partei als Ansammlung von Verschwörergruppen.

4. 4. Die Dantonisten

Unter den Dantonisten gibt es keinen Verräter wie Billaud, Collot und Barrère. Anders als die politisch uneinheitlichen Robespieristen zeigen die Dantonisten das normale Verhalten, eine politischen Parteilung. Sie tauschen offen und manchmal recht kritisch ihre Meinungen aus, stimmen aber in der prinzipiellen politischen Richtung überein. Sie sind für ein Ende der Terreur.

4. 4. 1. Der Spott Dantons

Dantons Auffassung von der revolutionären Gewalt ist von seiner eigenen Erfahrung der Septembermorde stark beeinflusst. Im Stück gelten die Septembermorde als eine Großtat, durch die die nationale Krise überwunden wurde. Dieses historische Geschehen wird von den Sansculotten als positives Paradigma revolutionärer Gewalt gewertet.¹³ Die Figuren des Dramas, die sich über das Ereignis äußern, bewerten es kein einziges Mal negativ. Nur Danton, der „der Mann des September“ (161) war, beurteilt die Septembermorde ambivalent. Obwohl er davon überzeugt ist, dass das Massaker unvermeidlich war und er damals richtig gehandelt hat, quälen ihn trotzdem die inakzeptablen Folgen der richtigen Maßnahme. Er kann den Gedanken an die unschuldigen Opfer nicht loswerden. Dantons Erinnerung an das Septemberereignis wird durch zwei fast gegensätzliche Faktoren geprägt, durch die Notwehr und den Tod der Unschuldigen. Diese beiden Faktoren bilden die Kernpunkte der Auffassung Dantons von der revolutionären Gewalt.

¹³ Wender, Herbert: »Die sociale Revolution ist noch nicht fertig«. Beurteilungen des Revolutionsverlaufs in *Dantons Tod*, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. Von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 117-132, hier: S. 121.

Diese Auffassung spiegelt sich bei seinem Gespräch mit Robespierre in der Szene I/6 wider. In Dantons Augen fehlt der Gewalt der Revolutionsregierung der einzig mögliche Rechtfertigungsgrund, die Notwehr. Er beteuert: „Wo die Nothwehr aufhört fängt der Mord an, ich sehe keinen Grund, der uns länger zum Töden zwänge.“ (174) Das ist das erste Wort Dantons bei der Auseinandersetzung mit Robespierre. Die Zeit, als die Republik durch die Alliierten und die Aristokraten bedroht war und daher der Terror als Notwehr gerechtfertigt war, ist nach der Beurteilung Dantons vorbei. Der momentane Terror ist für ihn deswegen schlicht ungerecht. Aber Robespierre lässt sich nicht von Danton überzeugen. Am Ende des Gesprächs wird der Tod der Unschuldigen als das Gegenargument der Gewaltanwendung thematisiert. Danton fordert: „man darf die Unschuldigen nicht mit den Schuldigen treffen.“ (182) Bei der Gewalttat im September hatte man gar keine Zeit, die Unschuldigen von den Schuldigen zu unterscheiden. Die Zeit drängt nun nicht mehr und daher ist das gegenwärtige „Amalgam von Schuldigen und Unschuldigen“¹⁴ für Danton unerklärlich. Aber darauf stellt Robespierre kategorisch fest, dass bislang keiner unschuldig getötet wurde. Mit der Aussage signalisiert er, dass er die Terrorpolitik für richtig hält und daher weiter an ihr festhalten will. Danton wird es nun klarer, dass seine Lage gefährlich ist. Er bleibt aber zunächst bei dem momentanen Gesprächsthema und reagiert auf die Feststellung Robespierres mit einer verärgerten und höhnischen Haltung. Danton wendet sich zu Paris und sagt ihm: „Hörst du Fabricius? Es starb kein Unschuldiger!“ (184) Das Wort Robespierres erscheint der Titelfigur wie eine haltlose Behauptung. Dadurch, dass er die Ansicht Robespierres nachspricht, bringt Danton seine Sprachlosigkeit über die Hartnäckigkeit seines Gegenübers deutlich zum Ausdruck. Er weiß, dass ein weiteres Gespräch mit Robespierre überflüssig ist. Danton ist für die Rettung seines Lebens zum unverzüglichen Handeln gefordert, wie er hinausgehend zu Paris sagt: „Wir dürfen keinen Augenblick verlieren, wir müssen uns zeigen!“ (184) Aber das Gespräch mit Robespierre bricht er ab, indem er ihn verlacht.

Danton und Robespierre haben keine Schnittmenge in ihren Ansichten über die revolutionäre Gewalt. Das Gespräch zwischen ihnen ist daher eigentlich kein Meinungs austausch. Außer den zwei Aussagen bezüglich der Grundauffassung von der revolutionären Gewalt spricht Danton durchgehend spöttisch. Das Gespräch besteht überwiegend aus den Verspottungen Dantons und den defensiven Reaktionen seines Gegenübers. Danton ist zwar politisch unterlegen, aber in Bezug auf die Einsicht in den Terror ist er überlegen, was ihm ermöglicht, aus dem Bauch heraus den Machthaber zu verspotten. So wie er die Gewaltanwendung Robespierres verspottet, so wird auch dessen Tugendidee lächerlich gemacht, die den gedanklichen Hintergrund der Gewalt darstellt¹⁵: „Wenn sie sich nicht geniren so herum zu gehn, hast du deßwegen das Recht sie in’s Grabloch zu sperren?“ (178) Danton verlacht den Regierungschef, der die vermeintlich lasterhaften Menschen tötet. Die Gewaltanwendung dieser Art ist aus der Sicht Dantons einfach unerklärlich.

¹⁴ Adler, Hans: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 151.

¹⁵ Mehr dazu siehe das Kapitel III vorliegender Arbeit.

4. 4. 2. Der Spott der Dantonisten

Mit Danton sind seine Anhänger darin einig, dass die Zeit der Guillotine vorbei ist. Héraults Aussage „Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen“ (22) ist nicht nur die Erklärung seiner persönlichen politischen Ansicht. Der Satz verdeutlicht das politische Programm der Dantonisten, das die Verweigerung der weiteren Gewalt umfasst. In diesem Satz schließen sich Revolution und Republik gegenseitig aus. Der Anfang der Republik bedeutet das Ende aller revolutionären Tätigkeiten. Die Gewalt unter dem Vorwand der Revolution wollen die Dantonisten nicht mehr. Die Gewaltanwendung der Revolutionsregierung wird nun zu ihrem Spottobjekt. Die geistreich-makabren Komposita „Guillotinenromantik“ (18), „Guillotinenthermometer“ (110) und „Guillotinenbetschwester“ (206, 221) stammen alle von den Dantonisten.¹⁶ Die Zunge derer, die sich über die Guillotine ärgern, wird spitz.

Schon in der Anfangsszene des Dramas wird das Gewaltproblem thematisiert. Philippeau ist hier der, der die blutige Politik mit der Guillotine am schärfsten kritisiert. Vom Richtplatz gekommen, wo gerade zwanzig Opfer gefallen sind, analysiert er den politischen Hintergrund der Guillotiniierung. Er erwähnt zwei Aspekte, von denen der eine sachlich ist und der andere eher emotional und spöttisch ausgedrückt wird. Bei der sachlichen Analyse handelt es sich um die hingerichteten Hebertisten. Sie verfahren, so Philippeau, nicht systematisch genug, um gegen die Robespieristen bestehen zu können. Sein Spott gilt den Machthabern. Seiner Meinung nach wurden die Hebertisten deswegen guillotiniert, „vielleicht auch weil die Decemviren sich verloren glaubten wenn es nur eine Woche Männer gegeben hätte, die man mehr fürchtete, als sie.“ (19) Philippeau entlarvt, dass die Robespieristen die Guillotine für ihre Machterhaltung verwenden. Dieser Missbrauch der tödlichen Gewalt wird dadurch verlacht, dass Philippeau den Robespieristen ein außergewöhnliches Motiv für die Gewaltanwendung unterstellt. Sie müssten die Schrecklichsten sein, um an der Macht zu bleiben. Da keiner Furcht erregender als sie sein dürfte, haben sie diejenigen Politiker getötet, die ihnen noch schrecklicher als sie selbst erschienen. Sie sind nun die Schrecklichsten. Philippeau glaubt aber nicht, dass die Robespieristen nach der Beseitigung der Hebertisten keinen Grund mehr hätten, Gewalt anzuwenden. Denn sie müssen ja ihre Schrecklichkeit wahren. Philippeau weiß, dass sie unter Berufung auf die Tugendlehre Rousseauscher Provenienz weiter guillotiniert werden. Er äußert sich witzig über die Gewalt der Machthaber weiter: „Sie würden sich nicht scheuen zu dem Behuf an Marat's Rechnung noch einige Nullen zu hängen.“ (21) Die Aussage Philippeaus bezieht sich zwar auf den ideologischen Hintergrund der Gewalt, aber sie nimmt in erster Linie ihre Grenzenlosigkeit ins Visier.¹⁷ Die explodierende Opferzahl ist für ihn unerträglich. Sein Ärger über die Unmenschlichkeit der Robespieristen findet in der Hyperbel den spöttischen Ausdruck.

¹⁶ Vgl. Michelsen, Peter: Die Präsenz des Endes, S. 487.

¹⁷ Vgl. Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 52.

Im Vergleich zu Philippeau, der vor der Verhaftung der Dantonisten nur einmal in der Anfangsszene des Dramas erscheint, tritt Lacroix immer wieder auf und spielt eine wichtigere Rolle. Charakteristisch für ihn ist die Fähigkeit zur richtigen Beurteilung der politischen Lage. Er betrachtet nicht nur die gegnerische, sondern auch seine eigene Partei sachlich. Er äußert sich kritisch und dabei verwendet er oft metaphorische Ausdrücke, die witzig wirken. In der Szene I/4 erklärt er dem etwas schwerfälligen Legendre die kritische Situation, in der sich die baldige eigene Guillotiniierung ankündigt: „Der Guillotinenthermometer darf nicht fallen, noch einige Grade und der Wohlfahrtsausschuß kann sich sein Bett auf dem Revolutionsplatz suchen.“ (110) Die gefährliche Situation wird durch die Zwangslage des Wohlfahrtsausschusses begründet. Um nicht getötet zu werden, müssen die Mitglieder des Ausschusses andere guillotiniieren. Hier benutzt Lacroix außer dem außergewöhnlichen Kompositum ‚Guillotinenthermometer‘ den witzigen Ausdruck ‚Bett‘, der die Ernsthaftigkeit der Wirklichkeit verharmlost, als ob der Tod durch die Hinrichtung nur ein Schlaf wäre.

Nahezu den gleichen Inhalt drückt er Danton gegenüber etwas anders aus: „Die Schaale des Blutes darf nicht steigen, wenn sie dem Wohlfahrtsausschuß nicht zur Laterne werden soll, er hat Ballast nöthig, er braucht einen schweren Kopf.“ (157) Auch diesmal benutzt er einen bildlichen Ausdruck. Aber es wird konkreter mit dem Hinweis, wer auf das Schafott geschickt werden soll. Das ausgewählte Wort ist gruseliger als bei der Erklärung vor Legendre und damit weniger komisch. Es ist aber nicht verwunderlich, wenn man darauf achtet, dass die Aussage eine ernsthafte Warnung ist. Danton soll nicht mehr einfach zusehen, was die politischen Gegner tun, sondern sofort handeln. Die Warnung beachtet Danton jedoch nicht, obwohl er der Analyse Lacroix’ im Großen und Ganzen zustimmt, weil er den Robespierriern nicht zutraut, dass sie die Dantonisten guillotiniieren. Aber Lacroix weiß, was passieren wird: „St. Just wird einen Roman schreiben und Barrère wird eine Carmagnole schneiden und dem Convent das Blutmäntelchen umhängen und – ich sehe Alles.“ (165) Lacroix rechnet nicht nur mit der Guillotiniierung der Dantonisten, sondern sieht auch voraus, wer von den Robespierriern welche Aufgabe bei der Liquidierung der Dantonisten übernehmen wird. Lacroix sieht sogar schon, wie die Machthaber diese Aufgabe erledigen werden, und beschreibt dies auf die für ihn typische Weise. Wiederum redet er metaphorisch und dadurch lässt er die Robespierriern verzerrt erscheinen. Er sagt dabei witzig vorher, dass die Robespierriern niederträchtigerweise unsaubere Mittel benutzen werden, um die Dantonisten zu guillotiniieren. Lacroix schätzt die politische Situation immer richtig ein. Er pflegt dann die Ergebnisse seiner Analyse in witzigen Worten auszudrücken.

4. 5. Gefangene

Ins Gefängnis werden die politischen Verlierer hineingeworfen. Es ist der Sammelplatz der gestürzten Politiker mit unterschiedlichen politischen Ansichten. Aber eine Gemeinsamkeit verbindet sie. Sie sind alle Opfer der Gewalt der Revolutionsregierung. Ihre Kritik an der Gewalt ist verständlicherweise sehr scharf.

Wenn sie sich über die Gewalt der Machthaber spöttisch äußern, mischt sich das Komische immer wieder mit Bitterkeit.

Dadurch, dass Danton und seine Anhänger ins Gefängnis gebracht werden, bekommen die Häftlinge neuen Gesprächsstoff. Die Inhaftnahme der Dantonisten gibt ihnen Anlass, die blutige Gewalt zu kritisieren. In der ersten Szene des dritten Aktes schimpfen die bereits Inhaftierten auf die Neulinge. Das erste Wort Merciers zu Danton ist sehr provokativ: „Das Blut der zwei und zwanzig ersäuft dich.“ (400) Die verbitterte Begrüßung Merciers ist verständlich genug, wenn man auf das historische Ereignis vor etwa sechs Monaten zurückblickt. Im Oktober 1793 wurden die besagten 22 girondistischen Abgeordneten hingerichtet.¹⁸ Mercier ist seinerseits einer der am 31. Mai 1793 vom Konvent ausgestoßenen Girondisten.¹⁹ Da die Dantonisten bei der Beseitigung der Girondisten mitgewirkt haben, kann Mercier gegen Danton nur Widerwillen empfinden. Für ihn erscheint es sinnlos, zwischen Dantonisten und Robespieristen zu unterscheiden. In seinen Augen sind beide Parteien Vertreter der tödlichen Gewalt. Danton hat vorher gesagt: „Ja, ja, lasset uns das Blut unserer Feinde saufen!“²⁰ Mercier variiert dieses Wort Dantons, um ihn lächerlich zu machen. Aber sein Unwille gilt nicht nur dem Individuum Danton, sondern auch der gewaltsamen Politik überhaupt. Das wird durch seine weitere Kritik noch deutlicher.

In der Szene III/3, ebenfalls im Gefängnis, bringt Lacroix sein Erstaunen über die Lage in der Haftanstalt zum Ausdruck: „Wie, so viel Unglückliche, und in einem so elenden Zustande?“ (423) Das Erstaunen Lacroix' hebt nicht einfach seine bisherige Unwissenheit über das Elend hervor, sondern vielmehr, was die politische Gewalt zustande gebracht hat, also das Elend selbst. Darauf reagierend sagt Mercier:

Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republicanisirt! (425)

Mercier verwendet die Sprüche der Revolution, um die Revolutionswirklichkeit zu entlarven. Die positiven Begriffe wie Gleichheit, Revolution und Republik werden mit der tötenden Gewalt in Verbindung gebracht. Die Revolution ist zerstörerisch und die Republik steht im Zeichen der Guillotine. Die Gleichheit lässt sich darin finden, dass alle unter dem Fallbeil fallen. Wenn man die Gleichheit auf diese Art und Weise begreift, ist es nicht gerade sonderbar, dass die Menschen, die früher guillotinierten, nun guillotiniert werden. Äußerlich sagt Mercier dies mit dem lobenden Ton, aber der Inhalt ist schlicht widerlich. All das ist eine bittere Ironie.²¹ Aber die Aussage Merciers ist die treffende Darstellung der Wirklichkeit, die kaum zu bestreiten ist. Die Dantonisten, besonders Lacroix, sind quasi als Augenzeugen da. Zahlreiche Häftlinge warten unter unmenschlicher Bedingung auf den Tod. Diese Lage der Gefängnisinsassen weist auf die jämmerliche Wirklichkeit draußen hin. Denn das

¹⁸ MBA Bd. 3. 4, S. 174.

¹⁹ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 38.

²⁰ MBA Bd. 3. 3, S. 149.

²¹ Vgl. Michelsen, Peter: Die Präsenz des Endes, S. 488.

Elend, das Lacroix überrascht, ist die direkte sichtbare Folge der Gewalt außerhalb des Gefängnisses. Mercier legt frei, dass die Guillotine die Republik in ein Monster verwandelt. Sein Wort ist aber nicht einfach eine Kritik an der Wirklichkeit, sondern vor allem ein Spott über diejenigen, die die unannehbare Wirklichkeit herbeigeführt haben. Durch seine ironische Haltung blamiert er die Dantonisten.

Für Mercier gehören die Dantonisten zu den Politikern, die die tödliche Gewalt zum Kernelement der Politik gemacht haben. Obwohl sie im Moment genauso wie er selbst Mitgefangene sind, erzeugt dies beim ihm kein Gefühl der Solidarität. Wichtig für ihn ist nur die miserable Wirklichkeit, die die Politiker durch die rohe Gewalt hergestellt haben. Mercier macht die Dantonisten darauf aufmerksam, wobei sein Tonfall vom Spott zur Tadel übergeht: „Geht einmal euren Phrasen nach bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden. Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen.“ (425) Mercier legt sprachkritisch offen, was die Revolutionäre durch ihre Reden zustande gebracht haben. Ihren äußerlich glanzvollen Phrasen ist ihre schreckliche Verkörperung gefolgt. Für die elende Realität sind die Redner mit der heroischen Haltung verantwortlich.

Gegen den Vorwurf Merciers wehrt sich Danton nicht. Er erkennt an, dass Mercier Recht hat. Das Gewaltproblem ist für Danton kein neues Thema. Er hat bislang mit der Problematik der Verantwortung für die Gewaltanwendung mühsam gerungen. Die schmerzhafteste Erfahrung im September 1792 veranlasste ihn sogar, das Revolutionstribunal zu errichten. Er erinnert sich an sein Motiv für die Gründung dieser Rechtsinstitution: „Es ist jetzt ein Jahr, daß ich das Revolutionstribunal schuf. Ich bitte Gott und Menschen dafür um Verzeihung, ich wollte neuen Septembermorden zuvorkommen, ich hoffte die Unschuldigen zu retten.“ (426) Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Danton die tödliche Gewalt gegen die Unschuldigen verhindern wollte, aber in Wirklichkeit sie institutionalisiert hat. Er spürt diese Ironie mit einem bitter-komischen Gefühl. Danton hat selbst das Revolutionstribunal errichtet. Er tat dies aus noblen Beweggründen, aber gerade diese Institution wird zu dem Werkzeug, mit dem man ihn tötet. Er ist als der Gründer des Revolutionstribunals der Förderer der Gewalt und zugleich ein von der Gewalt Betroffener in einer Person.

4. 6. Die Gewalt des Volkes

4. 6. 1. Spontaneität und gedanklicher Mangel

Die Politiker begründen die revolutionäre Gewalt, wie gesehen, ideologisch und theoretisch und kanalisieren sie institutionell. Die Gewaltaktionen des Volkes sind hingegen spontan. Die Szene I/2 zeigt ganz deutlich, wie das Volk gewaltsam wird. Das Motiv der Volksgewalt ist elementar und unkompliziert, es ist der Hunger. Das Volk formuliert klar und unmissverständlich seine Misere: „Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht roth gemacht.“ (73) „Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristocratenfleisch füttern.“ (74) Es gärt im Volk und seine Wut ist im Begriff, bei beliebiger Gelegenheit

zu explodieren. Dementsprechend entsteht die Gewaltaktion des Volkes nicht organisiert, sondern eher zufällig. Bei dem Anblick eines verzweifelten Vaters, dessen Tochter für den Lebensunterhalt der Familie zur Prostitution gezwungen ist, gerät das Volk in Zorn: „Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was that sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bettelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen!“ (57) Der Zorn des Volkes richtet sich natürlich nicht einfach auf die Freier. Die Empörung gilt den reichen Menschen überhaupt, die in der Lage sind, ihr Geld für die Ausschweifung auszugeben. Der 1. Bürger fährt recht agitatorisch fort:

Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! Ihr habt Kollern im Leib und sie haben Magendrücken, ihr habt Löcher in den Jacken und sie haben warme Röcke, ihr habt Schwielen in den Fäusten und sie haben Samthände. Ergo ihr arbeitet und sie thun nichts, ergo ihr habt's erworben und sie haben's gestohlen; ergo wenn ihr von eurem gestohlenen Eigenthum ein paar Heller wieder haben wollt, müßt ihr huren und betteln; ergo sie sind Spitzbuben und man muß sie todtschlagen. (57)

Die Reichen werden dem armen Volk feindlich gegenübergestellt. Nach einer Wehklage hebt der 1. Bürger auf den Kontrast zwischen Arm und Reich ab. Dann analysiert er die Ursache der Armut des Volkes und zieht daraus den Schluss, dass die Reichen getötet werden müssen. Die Abfolge seines Gedankens hat eine klare Struktur und deshalb kann man ohne Schwierigkeit verstehen, was er sagen will. Dennoch ist sein aufrührerisches Wort nicht ohne Makel. Ein komisches Element mischt sich in seine Agitation. Er benutzt bei jedem Satzanfang dasselbe lateinische Wort ‚ergo‘, was ziemlich komisch wirkt. Es entsteht eine Spannung zwischen dem ernsthaften Inhalt und der komischen Form. Das Wort passt nicht zu dem Mann, der es verwendet, denn es gehört eigentlich nicht zum Wortschatz des ungebildeten Volkes, das nicht einmal lesen und schreiben kann. (Vgl. 59) Das lateinische Wort ist sicherlich ein Bröckchen der bürgerlichen Bildung, das der 1. Bürger zufällig erworben hat und dann zu seinem Lieblingswort geworden ist. (Vgl. 79) Er kennt zwar die Bedeutung des Fremdwortes, hat aber dessen richtige Verwendung nicht lernen können. Mit dem Wort will er signalisieren, dass sein Denken logisch konsequent ist. Aber die permanente Wiederholung desselben Wortes reizt zum Lachen. Es ist sehr unnatürlich, dass jede logische Kette durch das ‚ergo‘ verbunden wird, als wäre es eine syntaktisch unverzichtbare Konjunktion. Übrigens täuscht das Kausaladverb eine nahezu vollkommene formallogische Strenge vor. Aber der 1. Bürger ist nicht in der Lage, sich von gewissen logischen Sprüngen fern zu halten. Dies stellt ein großes Problem seiner Agitation dar, das zwar bei dem obigen Zitat fast unauffällig bleibt, aber wenig später durch die Komik deutlich sichtbar wird.

Ob das Volk logisch konsequent denkt oder nicht, macht eigentlich nicht den Kernpunkt aus. Das Hauptanliegen des Volkes ist nicht das fehlerfreie Denken. Sein Interesse gilt nur der Beseitigung der Hungersnot. Sein Hunger treibt es, nicht sein logischer Schluss. Trotzdem ist es äußerst problematisch für das Volk, dass es in Not und Zorn nicht logisch genug denkt. Denn die daraus resultierende falsche Entscheidung wird es daran hindern, das Gewollte zu erlangen. Aus diesem

Blickwinkel ist die logische Lücke bei der Aussage des 1. Bürgers, die sich in dem Übergang von der Situationsanalyse zur Praxis befindet, alles andere als unbeträchtlich. Die von ihm geforderte Tat setzt eine Prämisse von der Art: ‚Wenn man die Spitzbuben totschiägt, verbessert sich unsere soziale Lage‘ voraus.²² Die unausgesprochene Prämisse ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Es ist einfach fraglich, ob die Gewalt das Volk von seiner materiellen Not tatsächlich befreien kann. Kann das Volk seine Entscheidung nicht blindwütig, sondern vernünftig in die Tat umsetzen? Wer konkret sind die Spitzbuben und wer nicht? Wie viele Menschen muss es totschiagen? Sehen die Reichen derweil all dem tatenlos zu? Erkennt das Volk, dass der Totschiag nicht automatisch die Hungersnot beseitigen wird? Die Bauern könnten durch die Plünderung der Lebensmittellager der Grundbesitzer die akute Hungersnot überwinden. Die Situation für Pariser Sansculotten ist von Grund auf anders und kompliziert. Wenn auch das monströse Unterfangen dem Volk gelingen würde und keine Spitzbuben, also keine reichen Menschen, übrig blieben, wäre das keinesfalls die endgültige Lösung des Problems. Das Volk hat kein gesellschaftliches Konzept für die Zeit nach der Gewaltaktion. In diesem Sinne ist das Totschiagen nicht mehr als eine Verzweiflungsaktion, eine Entladung der aufgestauten Wut.

Wie Schlaffer bemerkt, richtet sich das Aufbegehren des Volkes nur gegen aktuelle Missstände, nicht gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse schlechthin. Aber das Urteil, dass die Aktivität des Volkes daher kurzfristig geplant und kurzlebig sei, lässt sich kaum nachvollziehen.²³ Die Gewaltaktion des Volkes ist nicht „kurzfristig“, sondern überhaupt nicht geplant. Die soziale Erkenntnis des Volkes ist von einer unmittelbar praktischen Qualität und nicht etwa einer Theorie gesellschaftlicher Widersprüche geschuldet.²⁴ Das Volk reagiert eher auf den Hunger als auf die Erkenntnis sozialer Ungerechtigkeit als Ergebnis gewisser theoretischer Analyse. In der Rede des 1. Bürgers sind zwar viele Entsprechungen zum *Hessischen Landboten* vorhanden, und sein Argument gegen den unrechten Besitz der Reichen folgt dem des Babeuf.²⁵ Aber die Tatsache, dass Büchner seiner dramatischen Figur die sozial kontrastierenden Metaphern des *Hessischen Landboten* und das Argument Babeufs in den Mund legt, begründet nicht die Fähigkeit des Volkes zu theoretischer Problemerkennung.²⁶ Es wäre chronologisch nicht plausibel, wenn das Volk im Drama so klug und reif dargestellt würde, dass es sich schon im Jahr 1794 den Inhalt des Babeufschen Manifestes im folgenden Jahr oder sogar der Flugschrift Büchners von 1834 aneignen würde. Die Aussage des 1. Bürgers offenbart den Grund der Wut des Volkes, nicht den theoretischen Hintergrund seiner Gewalt. Sonst hätte das Volk um die politische Gewichtigkeit seiner Handlung gewusst und wäre von Anfang an von

²² Eibl, Karl: *Ergo todtgeschlagen*. Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners *Dantons Tod* und *Woyzeck*, in: Euphorion 75 (1981), S. 411-429, hier: S. 414.

²³ Vgl. Schlaffer, Hannelore: *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona „Volk“*, Stuttgart 1972, S. 93.

²⁴ Voges, Michael: *Dantons Tod*, S. 28.

²⁵ Siehe dazu: MBA Bd. 3. 4, S. 53f.

²⁶ Vgl. Mayer, Thomas Michael: *Büchner und Weidig*, S. 110.

den Anweisungen der Politiker nicht abhängig gewesen. Im Moment der Erkenntnis müsste sein Handeln nicht mehr fremdbestimmt sein. Das Drama zeigt aber das Volk als unselbstständig bis zum Schluss.

Die feindselige Stimmung des Volkes gegen die Reichen bringt auch der 3. Bürger zum Ausdruck. Er vergleicht die reich Begüterten mit Blutsaugern. (58) Damit schließt er sich an den 1. Bürger an, der sie für Diebe hält. Dann erinnert er sich, auf die Reichen schimpfend, an ein Stück Revolutionsgeschichte der unmittelbaren Vergangenheit: „Sie haben uns gesagt: schlägt die Aristocraten todt, das sind Wölfe! Wir haben die Aristocraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto todtgeschlagen, Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. Aber sie haben die Todten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren.“ (58) Es ist auffällig, dass andere diktierten, was das Volk zu tun hatte, und das Volk es tat. Das Volk folgte den Anweisungen und wendete mehrmals Gewalt an, wobei es jedes Mal die Veränderung seiner Lage erwartete. Aber bislang ist keine Besserung aufgetreten und ärgerlicherweise haben andere von den Gewalthandlungen des Volkes profitiert. Der 3. Bürger interessiert sich aber nicht dafür, wer die anonymen „sie“, die dem Volk die Anweisungen gegeben haben, sind und ob es sich bei denselben stets um dieselben Personen handelt.²⁷ Wichtig für ihn ist, dass das Volk ausgenutzt wurde, von wem auch immer, und sich nun belogen fühlt. Der Zorn des Volkes sucht in diesem Augenblick den Gegenstand der Vergeltung. Die Revolutionsgewinnler sollen nicht verschont bleiben. Der 3. Bürger fährt fort:

Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen. Fort! Todtschlagen, wer kein Loch im Rock hat! (58)

Das Volk wollte seine materielle Misere beseitigen, aber war bislang auf die Anweisungen der anderen angewiesen. Nun scheint es endlich aus eigenem Antrieb zu handeln, um sein Interesse durchzusetzen. Das ist das einzige positive Element für das Volk in diesem Moment. Die Aussage des 3. Bürgers allein zeigt aber noch nicht, dass das Volk tatsächlich selbständig wird. Die Bewertung Poschmanns, dass das Volk beginne, sich selbst als handelnde Partei mit eigenem Interesse zu formieren,²⁸ ist daher eine vorschnelle Interpretation. Vor allem ist die Behauptung, dass „keiner der im Streit miteinander liegenden Repräsentanten sich [diese sich formierende Partei] wirklich zu eigen gemacht“ habe,²⁹ einfach grundlos. Ein bisschen später in derselben Szene zieht Robespierre rednerisch geschickt das Volk auf seine Seite (82f.) und nutzt dessen Kraft für seine politischen Ziele aus. Kaum hat es den ersten Schritt getan, geht

²⁷ Vgl. MBA Bd. 3. 4, S. 55f. Das Volk wurde von den verschiedenen politischen Gruppen beauftragt. Zum Beispiel waren Girondisten für die Tötung der Aristokraten gewesen, wurden aber später von den Jakobinern hingerichtet. Die Auftraggeber bleiben nicht auf die Jakobiner beschränkt, wie Fink beschreibt. Vgl. Fink, Gonthier Louis: Das Bild der Revolution, S. 192.

²⁸ Poschmann, Henri: Georg Büchner, S. 106.

²⁹ Ebd.

die Selbständigkeit des Volkes schon zugrunde. Sie verschwindet spurlos und das Volk fällt wieder in sein altes Denkschema zurück. In der Szene III/10 streitet das Volk nur mehr darüber, welcher Partei es folgen soll, wessen Tod ihm das ersehnte Brot bringe. Der 2. Bürger behauptet zum Beispiel: „Euer Brod, das hat Danton gefressen, sein Kopf wird Euch Allen wieder Brod geben.“ (533) Dabei schwankt das Volk mächtig hin und her, ob es den Worten Dantons oder denen Robespierres folgen soll. Das Volk ist sich weiterhin nicht bewusst, dass weder die Unterordnung unter den einen noch unter den anderen sein Problem lösen wird.

Büchners Darstellung des Volkes, dem nicht nur seine eigenen politischen Aktivitäten in Hessen, sondern auch seine parteiische Vorliebe galten, ist im Stück alles andere als schönfärberisch.³⁰ Die oben zitierte Aussage des 3. Bürgers zeigt, wie sich das Volk der Emotion überlässt und wie seine Unbesonnenheit es von der Problemlösung abhält. Obwohl von einem hungernden Volk kaum Besonnenheit zu erwarten ist, ist es auch wahr, dass die blinde Aufregung zur Barriere wird, die das Volk von der Erfüllung seiner Bedürfnisse fern hält. Es erscheint sicher, dass weitere Tötungsaktionen dem Volk nicht den erwünschten Erfolg bringen werden. Ob das Volk bei den Tötungsaktionen fremden Anweisungen folgt oder aus eigenem Movers handelt, ist dabei irrelevant. Seine spontane Gewaltaktion tritt unorganisiert und emotional in Erscheinung. Wie groß sein Zorn ist, tritt durch den kannibalischen Ausdruck des 3. Bürgers deutlich hervor. Das Volk ist im Begriff, den Zorn an den Nutznießern der Revolution auszulassen. In diesem Moment rückt die gedankliche Verschwommenheit des Volkes in den Vordergrund.

Der Dramatiker verwendet hier komische Elemente. Zuerst hat der schreckliche Kannibalismus auch eine Spur von Komischem, da das Volk die kannibalische Absicht nicht tatsächlich verwirklichen will, sondern seine Aggressivität übertrieben ausdrückt. Es will die Revolutionsgewinnler so gnadenlos wie die Menschenfresser berauben und zurückbekommen, was sie ihm weggenommen haben. Aber es weiß nicht genau, wer diese verwerflichen Menschen sind. Das ist der viel wichtigere und komische Aspekt. In den Augen des Volkes sind die Revolutionsgewinnler alle reich und alle Reichen sind seine Feinde. Es ist eine auf dem Affekt beruhende gedankliche Verwirrung, die sich auf die Gewaltaktion mit Sicherheit negativ auswirken wird. Früher hat man dem Volk die Angriffsziele klar gesagt, nämlich „die Aristocraten“, „das Veto“ und „die Girondisten“. Im Vergleich dazu ist die Bestimmung der Reichen diffus. Die Grenze zwischen den Reichen und den nicht Reichen ist je nach dem Gesichtspunkt fließend. Aufgrund des subjektiven Urteils kann ein jeder eine voneinander abweichende Vorstellung von den Reichen haben. Für den 3. Bürger ist reich, „wer kein Loch im Rock hat“. Das Kleid ohne Loch ist wohl ein zutreffendes Merkmal der Reichen. Die Eigenschaft ist jedoch gar nicht dazu geeignet, als die Identifikation der Feinde zu fungieren. Der Aufruf des 3. Bürgers wird dadurch komisch, dass er statt des Angriffsziels nur ein Merkmal der Feinde nennt, das nicht ihr Wesen ausmacht,

³⁰ Ueding, Cornelia: *Dantons Tod*, S. 216.

sondern eher sekundär und zufällig wirkt. Die komische Wirkung vergrößert sich, indem von den Umherstehenden noch weitere Merkmale hinzugefügt werden:

1. Bürger. Todtgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!
2. Bürger. Todtgeschlagen, wer auswärts geht! (59-60)

Die beiden Repliken haben wohl ihre kritische Funktion, die nicht zu übersehen ist. Die Aussage des 1. Bürgers deutet an, dass die Gebildeten auf der Seite der Reichen stehen und ihnen auf Kosten des armen Volkes dienen, oder dass sie dadurch selbst ihren Reichtum mehren.³¹ Sonst hätte das Volk keinen Grund, sie totschiagen zu wollen. Der Aufruf des 2. Bürgers lässt erahnen, dass die ehemaligen Adligen auch nach dem Anfang der Republik wie früher ihren Reichtum genießen. Aber als Bezeichnungen des Objekts der Gewalt sind die beiden Ausdrücke sehr komisch. Man kann kaum erwarten, dass die Fähigkeit zur Schrift oder die Gangart eines Menschen ein Todesurteil begründen kann. Eben diese Art und Weise, wie das Volk seine Feinde bestimmt, ist natürlich sehr problematisch. So können die Wesensmerkmale der Feinde ins Uferlose wachsen. Das Feindbild, das von Anfang an verschwommen war, wird nicht klarer und deutlicher. Ganz im Gegenteil, es wird umso schwammiger, je mehr Merkmale der Feinde das Volk angibt. Als gar „ein Schnupftuch“ (62) zu den Merkmalen der Feinde gezählt wird, wird diese Rechnung ganz und gar absurd.

In dieser Szene analysiert das Volk die Situation teilweise zutreffend, aber seine Handlung wird nicht von systematischem Denken, sondern von Wut geleitet. Büchner zeigt, dass das Volk aus gutem Grund wütend ist und dass seine Handlung trotzdem problematisch ist, aber er inszeniert nicht die blutige Folge des Wutausbruchs. Dabei spielt die Komik eine entscheidende Rolle. Sie fungiert hier als das Gegengewicht der mörderischen Gewaltbereitschaft des Volkes. Im Augenblick, wo das Volk gewaltsam handeln will, wird das Komische rechtzeitig eingesetzt. Es ist ein technisches Mittel des Dramatikers, das die hitzige Stimmung auf der Bühne dämpft. Die hochgeladene Spannung wird mithilfe des Komischen ohne heftige Explosion abgebaut. Zugleich lenkt das Komische die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Problem des Volkes. Teilweise grenzen die Handlungen des Volkes ans Lächerliche. Zum Beispiel kann die Forderung, alle des Lesens und Schreibens Kundige totzuschlagen, nicht sympathisch empfunden werden. Diese Forderung mutet eher niedrig an. Denn sie fördert nicht nur den Analphabetismus, sondern droht auch die Bildung schlechthin zu vernichten. Die komischen Aussagen des Volkes weisen nicht zuletzt auf sein Unvermögen hin, seine große Kraft effektiv und richtig einzusetzen, um seine Hungersnot zu beseitigen. Die Komik der Szene täuscht infolgedessen nicht über die allgegenwärtige Not hinweg, die das Volk auf Schritt und Tritt begleitet.³² Dieselbe Funktion des Komischen findet man auch bei der Episode des jungen Menschen mit Schnupftuch wieder.

³¹ Vgl. MBA Bd. 3. 4, S. 59.

³² Vgl. Knapp, Gerhard P.: „Dantons Tod“: Die Tragödie des Jakobinismus, S. 591f.

4. 6. 2. Episode der Beinahe-Laternisierung³³

4. 6. 2. 1. Der Vorgang

Die Episode des jungen Menschen in der Replik von 61 bis 71 zeichnet sich durch ihre mannigfaltigen komischen Elemente aus. Der Vorfall fängt an, indem einige der zornigen Volksmasse den Mann herbeischleppen. Sie nehmen an, dass er ein Mann von Stand ist. Der Umstand, dass er ein Schnupftuch dabei hat, droht für den jungen Mann verhängnisvoll zu werden. Sie rufen aus: „Er hat ein Schnupftuch! ein Aristocrat! an die Laterne! an die Laterne!“ (62) Kaum dass diese mörderischen Rufe ausklingen, wird dem Vorgang der Laternisierung schon das komische Element beigemischt. Der Dramatiker lässt den 2. Bürger den Besitz von dem Schnupftuch paraphrasieren: „Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Fingern?“ (63) Durch diese Aussage bekommt der Rezipient unerwartete interessante Informationen. Zuerst wird es erklärt, wie das Schnupftuch als Unterscheidungsmerkmal zwischen Volk und Aristokraten beziehungsweise der Reichen fungieren kann. Noch komischer wirkt die zusätzliche Auskunft, die eigentlich mit der Laternisierung nicht in direktem Zusammenhang steht. Es wird nämlich unnötig hervorgehoben, wie sich das Volk die Nase putzt. Während man sieht, dass auf der Bühne eine Laterne herunter gelassen wird, stellt man sich zugleich vor, wie das Volk sich den Nasenschleim entfernt. Das imaginäre komische Bild wird der Szene der Vorbereitung der Lynchjustiz auf der Bühne gegenübergestellt.

Der „Aristokrat“ spricht nur dreimal und zweimal davon flehend. Sein Flehen wird nicht erhört und erntet nur den Spott des Volkes. Auf seine ersten Worte „Ach meine Herren!“ (64) erwidert der 2. Bürger: „Es giebt hier keine Herren!“ (65) Der Mann, der seinen Tod vor Augen hat, versucht verzweifelt, das Volk anzureden, das ihn aufhängen will. Aber geschweige denn, dass er die Gelegenheit bekommt, sich zu verteidigen, wird er wegen der falschen Anrede zurechtgewiesen. Während er um das Leben bittet, ändert der 2. Bürger absichtlich die thematische Richtung des entstehenden Gesprächs und bringt den Schnupftuchbesitzer in weitere Verlegenheit. Der kalte Spott des Volkes wirkt aber auch komisch. Erst durch die Erwiderung des 2. Bürgers kommt man zur Erkenntnis, dass das harmlos erscheinende Wort ‚Herren‘ anachronistisch ist. Dass die einfachste Anrede der Zeit nicht passen kann, übertrifft die normale Erwartung. Kein Schimpfwort, sondern eine für den jungen Mann gewohnte Bezeichnung verwandelt sich in einen echten Stolperstein. Aber das Hauptanliegen des 2. Bürgers liegt natürlich nicht in dem Hinweis auf die falsche Wortwahl des jungen Mannes. Der 2. Bürger will nicht etwas sagen, was mit der momentanen Lynchaktion nichts zu tun hat. Äußerlich wird über den Anachronismus der Anrede des jungen Mannes gespottet. Aber die Problematik der Anrede ist einfach zweitrangig, nicht nur für das Volk, sondern auch für den Mann in der prekären Situation. Durch die spöttische Reaktion macht der 2. Bürger klar, dass sich das Volk weigert, dem „Aristokraten“ zuzuhören. Die Erwiderung hat deshalb

³³ Ausdruck Ulrike Dedners. Vgl. Dedner, Ulrike: Der relative Zuwachs revolutionärer Wirklichkeit, S. 119.

einen sehr ernsthaften Gehalt für die beiden Seiten. Das Volk zeigt deutlich den Willen, den jungen Mann zu töten. Zugleich wird dem „Aristokraten“ immer klarer, dass es kein Entkommen geben wird. Der ernsthafte Vorgang wird durch die komische Aussage des 2. Bürgers inszeniert. Hier sieht man die Verbindung des Ernsthaften mit dem Komischen.

Der 2. Bürger belustigt sich über die Unangemessenheit der Anrede des jungen Mannes und bestraft den Anredefehler prompt und schlagfertig mit der höhnischen Antwort. Die Tendenz zur Belustigung steigt noch und begleitet den weiteren Verlauf der Lynchaktion. Sie verstärkt sich massiv durch den Gesang des Volkes. Aus dem Gesang und der Belustigung entwickelt sich eine Volksfeststimmung. Das Volk singt jedoch nicht aus Freude am Töten, sondern um den herbeigeschleppten Mann zu necken. Das ist der Grund, warum das Volk das „Straßenräuberlied“³⁴ singt. Der Text lobt den Vorteil, gehängt zu werden. Da die begrabene Leiche von den Würmern gefressen werde und verfaule, sei der Tod durch Erhängen besser als in die Erde begraben zu werden. Der Text ist in gewisser Hinsicht instruktiv für den Aufzuhängenden. Aber es ist natürlich eine grausame Ironie, dass das Volk dem beängstigten Mann singend den Vorteil des Todes durch die Laternisierung andeutet. Den Vorzug der Laternisierung wird bei dem nächsten Wortaustausch noch einmal erwähnt. Der junge Mann fleht zum zweiten Mal und bittet das Volk um „Erbarmen!“ (67) Darauf reagiert der 3. Bürger mit der erklärenden Wort über die Barmherzigkeit: „Nur ein Spielen mit einer Hanflocke um den Hals! S’ist nur ein Augenblick, wir sind barmherziger als ihr. Unser Leben ist der Mord durch Arbeit, wir hängen 60 Jahre lang am Strick und zappeln.“ (68) Aus einer ganz neuen Perspektive wird die Barmherzigkeit betrachtet. Ihr entscheidender Faktor ist für den 3. Bürger die Dauer des Leidens. Während das Volk das ganze Leben lang unter dem Todesschmerz leidet und sich tot arbeitet, nimmt der Tod durch die Laternisierung nur einen Augenblick in Anspruch. Die Laternisierung ist eine bessere Alternative, zu sterben, „nur ein Spielen“. Das von dem jungen Mann gebetene Erbarmen will das Volk ihm so zukommen lassen. Der 3. Bürger macht in Bezug auf das Leben des Volkes keinen Scherz. Aber bei der Erläuterung der Barmherzigkeit ist er hingegen so geistreich, dass der junge Mann kaum passend entgegnen kann. Die Erläuterung ist selbstverständlich voll von Ironie. Das Volk spielt mit dem Mann, der in der Gewalt des Volkes ist.

Der weg gezerzte Mann erkennt nun, dass sein Flehen völlig zwecklos ist, und lässt alle Hoffnungen fahren. Er ist gänzlich resigniert, aber geistig noch hellwach und begreift nicht nur seine eigene ausweglose Lage, sondern auch die Problematik der Volksgewalt. Diesmal verspottet der junge Mann das Volk:

Meinetwegen, ihr werdet deßwegen nicht heller sehen! (69)

Dieser Satz verbindet die reale und die metaphorische Bedeutung der Laterne und ihres Lichts zur Straßenbeleuchtung und in dem Sinn von Aufklärung.³⁵ Mit dem

³⁴ MBA Bd. 3. 4, S. 60f.

³⁵ Mayer, Thomas Michael: Eine unbekannte ›Quellenmontage‹, S. 156.

tiefsinnigen Satz spricht der junge Mann über den gegenwärtigen und zugleich über den zukünftigen Zustand des Volkes. Es wird hervorgehoben, dass das die Gewalt derartig anwendende Volk die Lage nicht begreift und die bevorstehende Laternisierung seine Unkenntnis nicht verringern wird. Die Aussage des Mannes ist prägnant, lapidar und trifft ins Schwarze. Dabei wählt der umsichtige Mann sorgsam sein Wort. Kurz zuvor hat er die Umstehenden unwillkürlich als „Herren“ bezeichnet. Er begeht denselben Fehler nicht zweimal und spricht sie nun korrekt mit „ihr“ an. Auf die beeindruckende spöttische Bemerkung und auf seinen scheinbaren Gleichmut im Angesicht des sicheren Todes reagierend rufen die Umstehenden „Bravo, bravo!“ (70) und das Volk lässt ihn los.

4. 6. 2. 2. Eine nicht realistische Episode

Die kurze Episode unterscheidet sich durch ihre besonderen dramatischen Effekte vom übrigen Teil des Dramas. Trotz ihrer Bezüge zu den Quellen, die ähnliche historische Begebenheiten dokumentieren, erscheint die Episode kaum realistisch. Man glaubt nicht, dass in der Realität ein junger Mensch in ähnlicher Situation sich durch bloß ein geistreiches Wort hätte retten können. Die zornige Volksmasse hat kurz zuvor noch damit gedroht, die Reichen zu häuten und ihr menschliches Fett zu verspeisen. Selbst wenn dieser Kannibalismus rein verbal ist, so zeugt er doch von einem massiven Tötungswunsch. Nun findet diese Masse ein passendes Objekt, gegen das sofort ihr unbändiger Zorn gerichtet ist. Die Lynchaktion ist schon in vollem Gang, da wird das Volk auf einmal geradezu sanftmütig und erfreut sich am Witz des jungen Mannes so sehr, dass das Volk sein Opfer davon kommen lässt. Zwei Geschehnisse aus *Unsere Zeit* dienen Büchner ganz direkt als Modell für die Lebensrettungsepisode.³⁶ In den beiden Geschichten rettete jeweils ein Mann durch sein geistreiches Wort beziehungsweise schlagfertige Reaktion das Leben. Aber keiner der beiden Männer waren in einer so hoffnungslosen Situation wie der junge Mensch in *Danton's Tod*. Im Gegensatz zu dem „Aristokraten“ im Drama wurden sie weder von dem Volk gefasst noch hatten sie schon den Strick um den Hals. Da sie noch nicht in eine so unmittelbare Gefahr gerieten wie die dramatische Figur Büchners, hatten sie mehr Spielraum, passend zu erwidern beziehungsweise zu handeln. Eine andere Stelle derselben Quelle bezeugt, wie schnell das wütende Volk einen Aristokraten ermordete, der vergeblich Gnade gefleht hatte.³⁷ Ein Innehalten in der Gewaltausübung seitens des Volkes erscheint daher sehr unrealistisch. In dieser Hinsicht steht dieses letzte Ereignis situativ viel näher an der Büchnerschen Episode als die oben genannten.

Das Lied des Volkes lässt die Episode ebenfalls nicht real erscheinen. Bekanntermaßen hat das Volk von Paris während der Revolutionszeit viel gesungen. Im Moment zu singen, wenn man jemanden töten will, erscheint aber unwahrscheinlich. Bei den obigen drei Vorfällen in den historischen Quellen sang das

³⁶ Vgl. MBA Bd. 3.3, S. 107f. u. S. 112. Siehe noch dazu: Mayer, Thomas Michael: Eine unbekanntes ›Quellenmontage‹, S. 133ff.

³⁷ Vgl. MBA Bd. 3.3, S. 261.

Volk nicht. Die Volksmasse sang in anderen Situationen, wenn es zum Beispiel zusammen irgendwohin lief³⁸ oder demonstrierte.³⁹ Sie sang dann aber nicht das „Straßenräuberlied“, sondern „patriotische Gesänge“, vor allem das „Ça ira! Les Aristocrates à la lanterne!“⁴⁰ Welches Lied das Volk singt, ist nämlich ein weiterer wichtiger Aspekt, der die Episode in *Danton's Tod* von dem realen revolutionären Geschehen deutlich unterscheidet. Es gibt noch eine Szene im Werk, in der die Volksmasse singt. „Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole“ (Regieanweisung der Szene IV/7), als der Wagen mit den zum Tod Verurteilten zum Revolutionsplatz ankommt, wo die Guillotine steht. Der festliche Gesang bei der fürchterlichen Hinrichtung ist zwar schrecklich, aber wirkt immerhin realistisch, denn das Volk ist als schaulustiger Zuschauer da und singt nicht zuletzt das beliebte Revolutionslied. Im Gegensatz zur Carmagnole steht das Straßenräuberlied in keinem Zusammenhang mit der Französischen Revolution. Es ist kein Revolutionslied. Außerdem wählte Büchner ein damals bekanntes deutsches Lied. So erscheint der hessische Gesang der Pariser Sansculotten im Drama merkwürdig. Aber noch bedeutsamer ist der Inhalt des Liedtextes, der mit der dramatischen Funktion des Liedes verbunden ist. In der Revolutionswirklichkeit wurden „Lieder, die zum Aufruhr und Mord ermuthigten,“⁴¹ gesungen. In diesen Fällen sang das Volk nicht, um gehört zu werden, sondern zur eigenen Ermutigung. Im krassen Kontrast dazu wird das Straßenräuberlied aus einem ganz anderen Grund gesungen. Der Text des Liedes erklärt dem zu Erhängenden den ‚Vorteil‘ des Hängens. Das Volk im *Danton*-Drama singt, damit der „Aristokrat“ das Lied hört. Das Lied hat in dem dramatischen Kontext mit der Ermutigung der Singenden nicht zu tun. Das Lied ist ein Scherz auf Kosten des jungen Mannes. Mittels des Liedes findet die Kommunikation zwischen den Gewalttätigen und dem unter der Gewalt Leidenden statt. Solche kommunikative Funktion haben die Revolutionslieder meist nicht.

4. 6. 2. 3. Die Funktionen der Komik

Die Episode des Schnupftuchbesitzers wirkt trotz ihrer realistischen Unwahrscheinlichkeit keinesfalls wie ein Fremdkörper. Sie ist nicht zuletzt dank der bereits davor verwandten komischen Elemente fest in den Werkzusammenhang eingebunden. Die komischen Elemente tauchen also nicht plötzlich in dieser Episode auf. Wäre dies der Fall, so würde die gesamte Szene als grobes Konglomerat äußerst heterogener Fetzen störend empfunden. Das Volk wird von Anfang der Szene I/2 an komisch dargestellt und Simon handelt ständig wie ein Komödiant. Auch Aufforderungen zum Totschlag unmittelbar vor der Episode wirken, da sie mit den außergewöhnlichen Unterscheidungsmerkmalen verbunden werden, komisch. Die Episode des jungen Menschen wird mitten in diese Rufe nahtlos eingeführt. Auch der Ablauf des Vorfalls wird von Anfang bis zu Ende ständig von komischen Elementen

³⁸ Vgl. MBA Bd. 3.3, S. 105.

³⁹ Vgl. MBA Bd. 3.3, S. 118.

⁴⁰ MBA Bd. 3.3, S. 118, auch S. 105.

⁴¹ MBA Bd. 3.3, S. 105.

begleitet. Aber das bedeutet natürlich nicht, dass das Geschehen selbst komisch wäre oder wirken würde. Nicht eine lustige, sondern eine todernste Sache wird komisch inszeniert, todernst im wahrsten Sinne des Wortes, sowohl für den Mann mit Schnupftuch als auch für das Volk. Der Ernst wird durch das Komische vorläufig gesprengt, um dann in einem neuen Sinnzusammenhang wieder zu erscheinen. Zu diesem Zweck wird das Komische so komponiert, dass die Episode einen karnevalistischen Zug bekommt.⁴² Beispielsweise wird der Ruf „an die Laterne!“ wie ein Refrain wiederholt, was den Gesang eines Volksfestes assoziiert. Der Ausruf taucht innerhalb einer so kurzen Episode bei vier Repliken auf, welche jeweils aus zwei Teilen bestehen. Bei jeder Replik wird erst eine Feststellung getroffen: Der Sinn des Besitzes von Schnupftuch oder das höhnische Wort für das Opfer der Laternisierung. Dann kommt die Handlungsanforderung. Der eigentlich mörderische Ausruf wirkt immer komischer, zum Teil durch die Wechselwirkung mit den komischen Elementen des ersten Teils der Replik, zum Teil durch die ständige Wiederholung desselben Rufes an ihrem Ende. Die Episode bietet aber die Musik nicht nur in der rudimentären Form an. Das Volk singt tatsächlich ein Lied. Kein Revolutions-, sondern als Hohn ein zynisches Brigantenlied. Das Lied trägt entscheidend dazu bei, der Episode einen karnevalistischen Charakter zu verleihen und die Volksfeststimmung zu unterstreichen. Es herrscht keine unaufhaltsame Tötungshektik, sondern musikalische Lockerheit. Zu den karnevalistischen Eigenschaften zählt auch der witzige Spott. Das Volk erwidert das Flehen des Opfers mit dem witzigen kalten Hohn, aber der geistreiche belehrende Spott des „Aristokraten“ überbietet die Bissigkeit des Volkes. Nur im karnevalistischen Spiel scheint es möglich, dass bei der Lynchjustiz die wütenden Gewalttäter und das wehrlose Opfer sich gegenseitig voll Witz verspotten und das bravouröse Wort desjenigen, der bereits den Strick um den Hals spürt, derartige Bewunderung herbeiführt, die ihn vor dem Strang rettet.

Da die Episode nicht realistisch erscheint, dürften die dort dargestellten Äußerlichkeiten des Volkes nicht ohne Vorbehalt als seine Charakteristika angesehen werden. Besonders die Tatsache, dass das Volk am Ende den jungen Mann gehen lässt, verursacht zuweilen Missverständnisse. Wie die Episode zu Ende geht, gehört nicht zu ihrem Wesentlichen. Das lustige Ende des Ereignisses ist ein Produkt von Büchner. Keinesfalls möchte er hier die Legende vom Volk mit dem gütigen Herzen schüren. Es ist daher nicht angemessen, das Volk wegen dieser Szene als „großmütig“⁴³ oder „barmherzig“⁴⁴ zu bezeichnen. Wer aufgrund des Ausgangs der Episode das Volk für gutmütig hält, müsste es aufgrund der übrigen Handlungen der Volksmasse als mordlustig oder blutgierig bewerten.⁴⁵ Aber diese Beurteilungen sind höchstens halb

⁴² Vgl. Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens, S. 350f.

⁴³ Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 48.

⁴⁴ Schröder, Jürgen: Revolution und Dichtung. Georg Büchners Straßentheater, in: Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Hansgerd Delbrück, Stuttgart 1987, S. 279-303, hier: S. 287.

⁴⁵ Vgl. Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 53; Schröder, Jürgen: Revolution und Dichtung, S. 287

richtig. Das Volk ist nicht grundlos wütend und gewalttätig. Die Szene I/2 fokussiert weniger auf die Gewaltsamkeit des Volkes als auf ihre Ursache. Büchner beabsichtigt mit dieser Szene, die Situation und die Mentalität des Pariser Volkes in der akuten Versorgungskrise des ausgehenden Winters 1793/94 darzustellen.⁴⁶ Die Heftigkeit der Gewalt steht in Korrelation zur großen Hungersnot und zum Unvermögen des Volkes, seine Probleme zu lösen. In diesem Zusammenhang hat die Charakterbestimmung des Volkes kein so großes Gewicht. Dass der Schwerpunkt nicht in einer Charakterstudie des Volkes liegt, zeigt die karnevalesk inszenierte Episode des jungen Mannes besonders deutlich. Sie steht am Höhepunkt der Darstellung der Volksgewalt, und der Lynchversuch ist die einzige Gewalttat des Volkes im ganzen Werk. In Bezug auf die Volksgewalt ist sie deshalb die wichtigste Stelle des Dramas. Der kurze Zwischenfall muss in diesem Gesamtkontext der Szene beobachtet werden.

Bevor der Vorfall seinen Lauf nimmt, wird zuerst gezeigt, warum und wie das Volk gewaltsam wird. Das Volk zeigt keinen klaren Gedanken darüber, gegen wen es die Gewalt anwenden soll. In diesem Moment geht ein junger Mann zufällig an dem falschen Ort vorbei. Das Volk sieht zufällig, dass er ein Schnupftuch besitzt. Damit beginnt der Vorgang der Laternisierung. So gesehen ist der Lynchversuch ein Zufallsprodukt, das zwar augenblicklich die Wut des Volkes dämpfen, aber keineswegs seinen Hunger stillen kann. Das Gewaltpotenzial des Volkes ist hochexplosiv, aber die Zündung vollzieht sich zufällig und planlos. So kann sich das Volk nicht aus seiner Misere befreien. Das ist genau das Problem der Volksgewalt, das der „Aristokrat“ auf wunderbarer Weise entlarvt. Der rettende Einwurf des Jungen Menschen thematisiert die fehlende Funktionalität der Volksgewalt für die Magenfrage.⁴⁷ Die Ursache und die Grenze der Volksgewalt werden damit geklärt. In diesem Augenblick lässt das Volk sein Opfer wieder los, und mit der Freilassung wird die Episode karnevalistisch mit einem ‚guten Ende‘ abgerundet.

Hier ist wiederum erkennbar, dass die Komik das Gegengewicht zur Gewalt bildet. Die komischen Elemente verhindern die Erhängung des „Aristokraten“. Die Lynchaktion unterscheidet sich im Ausmaß der Grausamkeit eigentlich nicht von den institutionalisierten Guillotinerungen.⁴⁸ Zudem ist das Volk auch nach der Freilassung des jungen Menschen unverändert wütend und gewaltbereit. Die Volksmenge ruft nach wie vor „todtgeschlagen!“ (74, 75, 79) Trotzdem wird die Lynchjustiz durch die komischen Elemente abrupt unterbrochen. Es ist nicht das Interesse Büchners, die Grausamkeit der Gewalttat oder das Leiden des Opfers konkret zur Schau zu stellen. Da die Aussage des jungen Menschen die Unzulänglichkeit der Volksgewalt schon geklärt hat, erübrigt sich der Vollzug der Laternisierung auf der Bühne. Büchner lenkt

⁴⁶ Mayer, Thomas Michael: Eine unbekannte ›Quellenmontage‹, S. 140.

⁴⁷ Vgl. Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie, S.102f. Gille verbindet die Aussage des jungen Menschen, die an das Volk gerichtet ist, mit der fehlenden Funktionalität des Terrors für die Magenfrage. Damit unterscheidet er die Gewalt des Volkes nicht vom Terror der Politiker. Die Verbindung Gilles ist vor allem deshalb unglücklich, weil die Politiker die Gewalt nicht für die Beseitigung der Hungersnot des Volkes einsetzen.

⁴⁸ Vgl. Dedner, Ulrike: Der relative Zuwachs revolutionärer Wirklichkeit, S. 119.

die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf noch wichtigere Aspekte der Volksgewalt. Er macht durch die Wut des Volkes dessen Bedürfnisse erkennbar und dessen Gewaltsamkeit verständlich, aber zugleich distanziert er sich einigermaßen von der Art und Weise seiner Gewaltanwendung. Dabei verwendet der Dramatiker die komischen Elemente als technisches Mittel. Sie ermöglichen es ihm, die Heftigkeit der Volksgewalt anschaulich zu machen, ohne die physische Gewalt szenisch vorzuführen. Auch kann er so das Unvermögen des Volkes kritisch aufdecken, ohne die Sympathie für das Volk ernsthaft zu untergraben.

4. 6. 3. Volksgewalt und Revolutionäre

Die Dantonisten äußern sich im gleichen Maße spöttisch und kritisch über die Gewalt des Volkes wie über die Gewalt der Politiker. Danton und Lacroix haben eine besonders spitze Zunge. Bei ihrem Dialog in der Szene I/5 wird das Volk kurz zu ihrem Gesprächsthema. Danton verspottet seine Gewaltsamkeit:

Das Volk ist wie ein Kind, es muß Alles zerbrechen, um zu sehen was darin steckt. (162)

Das Volk wird mit dem Kind verglichen, das die Dinge um sich aus Neugier unterschiedslos zerschlägt. Die Befriedigung der Neugier bezieht sich natürlich nicht auf die Volksgewalt. Durch den Vergleich betont Danton die Unbesonnenheit des Volkes und die Unaufhaltsamkeit seiner zerstörerischen Gewalt. Der kritische Blick Dantons erkennt den problematischen Aspekt der Volksgewalt. Die Lage Dantons zwingt ihn wohl, die Gewaltsamkeit des Volkes als nicht positiv zu bewerten. Denn die Volksgewalt bedeutet für ihn eine echte Bedrohung. Gerade hat Lacroix festgestellt, dass Danton ein Gemäßigter ist, und dazu ausgeführt, wie das Volk die Gemäßigten behandelt: „Für das Volk sind Schwäche und Mäßigung eins. Es schlägt die Nachzügler todt.“ (161) Sicherlich deswegen macht Danton das Volk durch den Vergleich mit dem Kind lächerlich. Dennoch ist diese Bewertung treffend. Das Volk schlägt tatsächlich blindwütig um sich. Nichts kann die tobende Volksmasse besänftigen, erst recht nicht das Gesetz. Aus den zwei Lehrsätzen von Robespierre, dass das Todschiessen „im Namen des Gesetzes“ (76) vollzogen werden muss und dass das Gesetz „der Wille des Volks“ (78) ist, hat der 1. Bürger in der Szene I/2 den logischen Schluss gezogen und komisch ausgedrückt: „Wir sind das Volk und wir wollen, daß kein Gesetz sey, ergo ist dießer Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes giebts kein Gesetz mehr, ergo todtgeschlagen!“ (79) Wiederum verwendet der 1. Bürger das Kausaladverb ‚ergo‘ mehrmals hintereinander. Dieser Aufruf zum Todschiessen scheint auf den ersten Blick durch ein völlig korrektes logisches Verfahren abgeleitet zu sein. Der 1. Bürger sagt, dass das Volk beliebig alles tun darf, was es will, weil sein Wille das Gesetz ist. Folglich darf nichts das Volk hindern totzuschlagen, wenn das Volk es will. Aber in der Rede des 1. Bürgers steckt eine gravierende begriffliche Verwirrung. Er verwechselt die *volonté de tous* mit der *volonté générale*⁴⁹

⁴⁹ Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 86.

und die Verwechslung führt zu einer ausgesprochen merkwürdigen logischen Folge, die dem Volk uferlose Freiheit gewährt. Trotz der augenscheinlichen logischen Ableitung der Handlungsmaxime ist die Rede eigentlich primär eine Aussage darüber, was das zornige Volk tun will. Die Zwecklosigkeit, besonders der Schluss „ergo todtgeschlagen!“, offenbart, dass nicht die kühle Erwägung, sondern die kochende Emotion die entscheidende Instanz der Handlung des Volkes ist. In dieser Hinsicht ist der Syllogismus komisch, nicht nur wegen der begrifflichen Verwechslung, sondern auch, weil die gewaltsam entladende Wut durch eine scheinbar logische Form ausgedrückt wird, die die Gewalt nicht rechtfertigen kann.

Die emotionale Gereiztheit, die das Volk bewegt, wird auch zum Gegenstand des Spottes. Danton führt die Gewalt des Volkes auf dessen Hass zurück: „Es haßt die Genießenden, wie ein Eunuch die Männer.“ (164) Der kalte Spott ist eine äußerlich zwiespältige Aussage. Auf der einen Seite klassifiziert Danton den Affekt des Volkes zu Recht als Hass.⁵⁰ Dass das Not leidende Volk die im Überfluss lebenden Menschen hasst, ist gar keine Überraschung. Die ständig wiederholte Totschlagsparole des Volkes weist seinen wilden Hass genügend auf. Aber auf der anderen Seite entstellt Danton den Sachverhalt, indem er „die Genießenden“ als den Gegenstand des Hasses angibt. Ohne Zweifel hasst das Volk die Genießenden, aber der Hass beruht nicht einfach darauf, dass sie genießen, sondern darauf, dass sie nur ob ihres Reichtums genießen können. Das Volk hasst sie nicht deswegen, weil es selbst nicht groß genießen kann. Hier ist also der Vergleich Eunuch und Männer überzogen. Das Volk kann nicht nur nicht genießen, es leidet bittere Not. Nicht einmal die elementarsten Bedürfnisse werden befriedigt und so hat das Volk kein Verlangen nach dem Luxusgenuss im Sinne Dantons. Aber Danton will hier nicht gerecht urteilen, er will in diesem Moment das Volk lächerlich machen. So ignoriert er einfach die Tatsache, dass das Volk wegen des Hungers aufgereizt gewaltsam wird. Der Spott Dantons ist aufgrund seiner unmenschlichen Kälte abstoßend. Als einer der Genießenden durfte er sich nicht so sozial verantwortungslos äußern.

Die Dantonisten wissen um die bedürftige Situation des Volkes, obwohl sie kein Mitleid mit ihm zeigen. Kalt, hart und sachlich erklärt Lacroix den Zusammenhang zwischen der Armut des Volkes und seiner subversiven Kraft: „Das Volk ist materiell elend, das ist ein furchtbarer Hebel.“ (157) Lacroix begreift, dass das vom Elend getriebene Volk aufgrund seines enormen Gewaltpotentials zum entscheidenden Faktor der Politik geworden ist. Die Aussage Lacroix' weist eine Analogie zu einer brieflichen Äußerung des Dramatikers auf. Büchner schreibt in seinem Brief, dass es für das Volk nur zwei Hebel gibt: „materielles Elend und religiöser Fanatismus“, und erklärt ihre politische Bedeutung: „Jede Partei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen.“⁵¹ In *Danton's Tod* ist es Robespierre, der eben den Hebel des materiellen Elends ansetzt und mit ihm, wenn auch nur vorläufig, siegen wird. Es gelingt ihm, das

⁵⁰ Mehr zum Thema Hass siehe: Schonlau, Anja: „Nimmt einer ein Gefühlen“. Die Emotionen der Französischen Revolution in Georg Büchners Metadrama *Danton's Tod*, in: GBJb 11 (2005-08), S. 3-24, bes. S. 19ff.

⁵¹ MA S.319f. Büchners Brief an Gutzkow Anfang Juni (?)

Volk rednerisch auf seine Seite zu ziehen, indem er die Armut des Volkes mit der Rousseauschen Tugend verbindet. Das Volk hat eigentlich eine unvergleichbar größere politische Kraft als die Politiker. Es ist der Potenz nach der mächtigste Handlungsträger des Dramas.⁵² Es verfügt aber über keine Lenkung seiner eigenen Gewalt, die nur in spontanen Aktionen hervorbricht. Als die Führung Robespierre in die Hände fällt, nutzt er die Kraft des Volkes aus. Während das materielle Elend des Volkes zum Lockmittel der ideologischen Verblendung wird, dient seine Gewalt als politisches Mittel den Robespierriisten zur Durchsetzung ihrer Parteiinteressen. Das Volk, das im eigenen Interesse zu handeln vermeinte, wird zunächst zum Objekt der Manipulation, und dann zum Zuschauer des revolutionären Geschehens. Als Zuschauer sitzt es auf der Bank des Jakobinerklubs, und nicht zuletzt singt und tanzt es auf dem Hinrichtungsplatz. Das Volk applaudiert im Endeffekt der Schreckenspolitik. Dieser Zustand wird wiederum von Danton verspottet. In der Szene II/1 fragt Philippeau besorgt wegen der resignierten Haltung Dantons: „Und Frankreich bleibt seinen Henkern?“ (225) Die Frage beantwortet Danton äußerst höhnisch: „Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabey.“ (226) Er entlarvt, was das Volk in Wirklichkeit unterstützt, und zugleich verlacht dessen Unwissenheit und Unbekümmertheit.

Die Gewalt des Volkes wird von den Robespierriisten ausgenutzt und von den Dantonisten verspottet. Dabei divergieren die Volksbilder der beiden Parteien stark voneinander. Die Tugendideologie Robespierres verklärt die Armut des Volkes und damit idealisiert er das Volk. Dagegen enthüllen Danton und Lacroix das Volk in seiner ganzen Gemeinheit, ja sie übertreiben diese noch. Die politische Wirklichkeit kann mit demselben Wort auf diametral entgegen gesetzte Begriffe gebracht werden.⁵³ Demselben Wort ‚Volk‘ weisen die Antagonisten ganz unterschiedliche Bedeutungen zu. Während Robespierre die armen Sansculotten mit dem nicht real existierenden Wunschbild vom Volk⁵⁴ überzieht, bezeichnen Danton und Lacroix mit dem Wort ‚Volk‘ den Pöbel, die Massen im Frühstadium der Zivilisation.⁵⁵ Hinsichtlich der Ungebildetheit, Unkultiviertheit und Gewaltbereitschaft des Volkes ist die Ansicht der Dantonisten deutlich näher an der Wirklichkeit als diejenige Robespierres. Aber Büchner stellt das Volk nicht schlicht als tötlicher Pöbel dar. Obwohl das Volk wegen seiner emotionalen Gereiztheit nicht angemessen handelt, setzt der Dramatiker besonders durch das Komische immer wieder dem Exzess seiner Gewalt Grenzen. Büchners Volk ist eher die Leid tragende Figur und zudem das Objekt der Manipulation und Ausnutzung.

⁵² Poschmann, Henri: Georg Büchner, S. 115f.

⁵³ Vgl. Koselleck, Reinhart: Einleitung des Artikels ‚Volk, Nation, Nationalismus, Masse‘, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. v. Otto Brunner u. a. Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 142-151, hier: S.145.

⁵⁴ Vgl. Pornschlegel, Clemens: Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volks in den Texten Georg Büchners, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hrsg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart u. Weimar 1997, S. 557-574, hier: S. 564.

⁵⁵ Vgl. Schneider, Manfred: Was ist ein Volk? in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 44 (1990), S. 320-326, hier: S. 322.

4. 7. Eigendynamik der Gewalt

Äußerlich gesehen, hat das Volk seine Handlungsfähigkeit verloren und ist zum Zuschauer der Schreckenspolitik geworden. Aber damit wird sein Gewaltpotential nicht vollständig aufgesogen. Ganz im Gegenteil, die Gefahr des Aufruhrs ist immer da, solange das Hungerproblem ungelöst bleibt. Um den Gewaltausbruch zu verhindern, muss die Revolutionsregierung entweder dieses Problem beseitigen, oder zumindest eine andere Ersatzleistung bringen. Der exzellente Analytiker Lacroix stellt die Situation übersichtlich dar: „man hat die Atheisten und Ultrarevolutionärs aufs Schaffott geschickt; aber dem Volk ist nicht geholfen es läuft noch barfuß in den Gassen und will sich aus Aristocratenleder Schuhe machen. Der Guillotinenthermometer darf nicht fallen, noch einige Grade und der Wohlfahrtsausschuß kann sich sein Bett auf dem Revolutionsplatz suchen.“ (110) Ob die Robespierrieten diese Tatsache wahrhaben wollen oder nicht, das Gewaltpotential des Volkes ist derjenige Faktor, der die politische Handlung der Regierung entscheidend beeinflusst. Die Relation zwischen der Volksgewalt und dem Wohlfahrtsausschuss wird durch die bildliche Erklärung Lacroix' noch klarer:

Das Volk ist ein Minotaurus, der wöchentlich seine Leichen haben muß, wenn er sie nicht auffressen soll. (112)

Das Volk wird von dem Dantonanhänger wiederum äußerst negativ dargestellt. Es ist ihm zufolge ein Monster, das im Moment zwar nicht aktiv die Menschen jagt, aber regelmäßig das Menschenfleisch braucht. Um nicht selbst gefressen zu werden, bieten die Dezemvirn dem Monster andere Menschen als Opfer an. Der Spott Lacroix' enthält gewisse komische Elemente, aber die Wirklichkeit, auf die der Spott aufmerksam macht, ist absolut tragisch. Robespierre hat von dem Hebel des materiellen Elends Gebrauch gemacht, ohne das Elend aufheben zu können, und dadurch ist er in eine tödliche Abhängigkeit geraten.⁵⁶ Seine Faktion muss das Volk von der äußerst bedrückenden materiellen Misere ablenken und dessen Zorn mildern. Die Guillotine ist, wenn auch nur kurzzeitig, ein gut funktionierendes Mittel dafür.⁵⁷ Für welchen Zweck die Robespierrieten die Guillotine verwenden, wird durch das letzte Wort Dantons vor dem Revolutionstribunal bloßgestellt: „Ihr wollt Brot und sie werfen Euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von der Stufen der Guillotine lecken.“ (528) Robespierre und St. Just rechtfertigen zwar vordergründig die Guillotinenpolitik durch ihre hochtrabenden Ideologien, aber hinter der Kulisse verbirgt sich der unleugbare Tatbestand, dass ihre Partei zu der blutigen Politik

⁵⁶ Vgl. Schröder, Jürgen: Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer deutschen Revolution. Büchners „Dantons Tod“, in: J. S.: Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes *Götz* bis Heiner Müllers *Germania?* Eine Vorlesung, Tübingen 1994, S. 161-191, 387-389, hier: S. 178.

⁵⁷ Vgl. Müller, Harro: Poetische Entparadoxierung, S. 192f. Müller erwähnt noch andere Funktionen, die die Guillotinenpolitik erfüllt.

gezwungen ist. Die Robespierriisten brauchen eine Reihe von Guillotininierungen als Ersatzleistung. Die materielle Not gibt dem Terror Nahrung.⁵⁸

Es ist für die Politiker eine ratlose Situation. Keiner von ihnen kann das Versorgungsproblem lösen. Diese Tatsache ist parteiübergreifend für alle Politiker lebensbedrohlich. Denn eine Guillotininierung muss der anderen folgen, solange die Hungersnot besteht. Offen ist zuweilen nur, wer das nächste Opfer des Fallbeils wird. Sicher ist hingegen, dass die nächste Hinrichtungswelle folgen muss, kaum dass die vorherige Gruppe geköpft worden ist. Die Revolutionsrealität fordert immer weiter Leben von den Revolutionären. Über die Sachlage hat Danton genauen Überblick: „Die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eigenen Kinder.“ (158) Aber zu diesem Zeitpunkt ärgert sich Danton noch nicht besonders über diese Situation. Er glaubt noch nicht, dass sich die tödliche Gewalt auf ihn erstrecken kann. Selbst wenn er selbst bedroht ist, will er nichts dagegen tun. Da er schon resigniert hat, ist die Wirklichkeit für ihn nur noch das Objekt der Betrachtung. Deshalb erscheint die eigentlich tragische Realität dem mehr oder weniger distanzierten Beobachter auch komisch. Danton bringt seine gemischten Gefühle zum Ausdruck, indem er sein Fazit aus dem bisherigen Prozess der Revolution zieht: „Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht.“ (221) In seinen Augen sind die Revolutionäre ironischerweise nicht die Herren der Lage der Revolution. Diese Beurteilung ist treffend. Keiner der Revolutionäre kann jetzt die Kette der Guillotininierungen unterbrechen. Irgendwer muss getötet werden und wer überleben will, muss andere töten. Angesichts dieser ausweglosen Situation verzichtet Danton auf den Kampf um sein Leben: „Ich will lieber guillotiniert werden, als guillotiniert lassen.“ (221) Die Gewalt ist da und wird grausam angewendet, aber niemand ist in der Lage, sie zu kontrollieren. „Weder das Volk ist Souverän, noch die Volksvertreter sind Souverän; wenn es einen Souverän im Ausnahmezustand gibt, dann ist es die heilige Guillotine.“⁵⁹ Es gibt überall Opfer der aus den Fugen geratenen Gewalt. Vor diesem Hintergrund berühren sich Komik und Tragik zwangsweise.

⁵⁸ Vgl. Werner, Hans-Georg: »Dantons Tod«, S. 36. Die Behauptung, dass sich Not und Terror wechselseitig reproduzieren, ist nicht einleuchtend. Kaum zu erklären ist, wie Terror die materielle Not produziert.

⁵⁹ Müller, Harro: Poetische Entparadoxierung, S. 194.

V. Tod

Wie der Titel des Dramas erahnen lässt, spielt die Todesthematik keine geringe Rolle. Das Thema Tod ist mit der politischen Gewalt eng verbunden, denn die Gewalt in *Danton's Tod* ist in erster Linie durch die Guillotine geprägt. Aber der Tod wird im Drama weniger als die Folge der Hinrichtung denn als ein menschliches Erlebnis reflektiert. In diesem Sinne äußern sich die Robespierrieten über den Tod des Menschen überhaupt nicht. Sie reden nur über die politische Tötung. Der eigene Tod wird bei ihnen weder zum Gegenstand des Denkens noch zum Gesprächsthema. Auch Barrère stellt da keine Ausnahme dar: Er denkt zwar an seinen Tod, aber ausschließlich im Hinblick auf die Rettung seines Lebens. Die Todesthematik ist denjenigen eigen, die dicht vor dem Tod stehen, also den Dantonisten, und vor allem ihrem Führer. Außer den Politikern leiden die Frauen der zum Tod Verurteilten unter dem Schmerz ihres Verlustes. Im krassen Gegensatz zu den Frauen widmen sich die Fuhrleute und die Henker emotional unbeteiligt ihren Aufgaben.

5. 1. Danton

Danton ist die Figur im Drama, die über den Tod am häufigsten nachdenkt und die meisten diesbezüglichen Aussagen macht. Dabei drehen sich seine Gedanken um die Relation zwischen Tod und Ruhe. Danton ist lebensmüde und dürstet nach Ruhe. Deshalb ist die gedankliche Verbindung des Todes mit der Ruhe nicht allzu überraschend. Über die politische Bedeutung seines Todes macht er dagegen selten Aussagen. Sein Tod wird auf der politischen Ebene entschieden, aber der Tod ist für ihn keine politische, sondern in erster Linie eine existentielle Angelegenheit.¹

5. 1. 1. Tod als Rettung?

Danton ist schon zu Anfang des Dramas kein ehrgeiziger Revolutionär mehr.² Der Dramatiker stellt ihn nicht als einen politisch engagierten Mann vor, sondern als einen resignierten Skeptiker, der eine „hübsche Dame“ (1) am Spieltisch beobachtet und sie obszön kommentiert. Der Mann, der früher ein großer Revolutionär war, ist nun bloß „ein toter Heiliger“. (159) Die Politik ist für ihn eine lästige Sache, die ihn aufreißt. (32) Obwohl das Drama keine direkte Erklärung dafür bietet, unter welchen Voraussetzungen Danton vom aktiven Revolutionär zum reflektierenden Skeptiker geworden ist,³ ist ersichtlich, dass seine bisherigen politischen Anstrengungen, die er nun als sinnlos ansieht, darunter besonders die Erfahrung der Septembermorde, ihn geistig zu Tode erschöpft haben. Aber die Sinnlosigkeit erdrückt ihn nicht nur als

¹ Vgl. Reuter, Helmut Harald: *Der Intellektuelle und die Politik. Beiträge zur politisch-literarischen Intellektualität von Schiller bis Handke*, Frankfurt a. M. u. Bern 1982, S. 88. Für Reuter ist *Danton's Tod* „kein Historiendrama, sondern eher ein existenzielles Drama.“ Dieser Beurteilung folge ich nicht.

² Mehr dazu siehe: Ueding, Cornelia: *Dantons Tod*, S. 211f.

³ Vgl. Wetzel, Heinz: *Dantons Tod und das Erwachen von Büchners sozialem Selbstverständnis*, in: DVjs 50 (1976), S. 434-448, hier: S. 435.

einen Politiker, sondern erstreckt sich auch auf das Leben überhaupt. Seine Handlungsweise wird nun, ob politisch oder privat, durch seine Lebenseinstellung geprägt. Ihm fehlt jede Motivation, positiv denkend etwas zu tun. Das Gespräch in der Szene II/1 zwischen Danton und seinen Anhängern, die ihren untätigen Faktionsführer wachrütteln wollen, zeigt einen sehr interessanten Kontrast, der die geistige Erschöpfung Dantons hervorhebt. Lacroix besteht darauf, dass Danton eine politische Rede halten, ja geradezu schreien soll: „Schreie über die Tyrannei der Decemvirm.“ (218) Gegen Ende der Szene sagt Danton, dass er schreien will, aber in einem von Grund auf anderen Sinne: „Endlich – ich müßte schreien, das ist mir der Mühe zuviel, das Leben ist nicht die Arbeit werth, die man sich macht, es zu erhalten.“ (226) Das Leben ist Danton zu gleichgültig geworden, dass ihm jede Anstrengung, es zu erhalten, lästig ist und unnötig erscheint. Dass das Leben Leiden ist, sagt Danton sowohl privat als auch öffentlich. In dem privaten Gespräch mit Camille und Lucile erklärt er: „Ich werde mit Muth zu sterben wissen, das ist leichter, als zu leben.“ (294) Vor dem Revolutionstribunal äußert Danton: „das Leben ist mir zur Last.“ (432)

In diesem Zusammenhang kann der Tod für ihn Rettung bedeuten. Als ein müder Mensch sucht Danton bloß Ruhe. Aber die Ruhe scheint ihm zeitlebens nie gegeben zu werden. Er hofft daher, dass er im Tod Ruhe findet. Hier liegt der Grund für seine Todessehnsucht. Die Sehnsucht ist aber keinesfalls mit Zuversicht verbunden. Danton weiß nicht, ob sich seine Hoffnung im Tod tatsächlich erfüllen wird. In der ersten Szene des Dramas sagt er seiner Frau: „Die Leute sagen im Grab sey Ruhe und Grab und Ruhe seyen eins.“ (12) Diese einigermaßen distanzierte Aussage verrät seine kritische Haltung dem gängigen Spruch gegenüber. Trotzdem setzt er seine Hoffnung auf den Tod: „Man hat mir von einer Krankheit erzählt, die einem das Gedächtniß verlieren mache. Der Tod soll etwas davon haben. Dann kommt mir manchmal die Hoffnung, daß er vielleicht noch kräftiger wirke und einem Alles verlieren mache. Wenn das wäre!“ (312) Dantons Verhältnis zum Tod ist widersprüchlich. Er wünscht sich die Befreiung von allem, was mit dem Leben zu tun hat. Zugleich ist er sich nicht vollkommen sicher, ob der Tod ihm die ersehnte Ruhe geben wird. Aber der Tod ist ihm die einzig mögliche Hoffnung auf Ruhe.

Danton flieht zwar vor dem Leben, aber der Tod ist keine sichere Zuflucht für ihn, auf die er sich verlassen könnte. Die Komplexität macht ihn unentschlossen und extrem passiv. Er bemüht sich weder ‚richtig‘ zu leben, noch stürzt er sich in den Tod. Er lässt bloß die Zeit fließen. Er lebt noch körperlich, ist aber geistig in seiner Ohnmacht nahezu tot. So wird er zu einem zwiespältigen Menschen, einem „lebende[n] Leichnam“⁴. Der Widerspruch findet in seinen zynischen Bemerkungen den Ausdruck. Besonders ist dies in der Szene II/1 zu beobachten. In dieser Szene fordern seine Anhänger ihn zum sofortigen politischen Kampf auf. Während sie ihn zum Handeln drängen, beschäftigt er sich lediglich mit sich selbst. Da er nur mit seinen eigenen Problemen ringt, spiegelt sich in seinen Aussagen sein eigenes Bild

⁴ Jancke, Gerhard: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk, 3. Aufl., durchges. u. um e. bibliograph. Nachtr. erw., Königstein/Ts. 1979, S. 223.

wider, wenn er zum Beispiel spricht: „Sterbende werden oft kindisch.“ (217) Danton bezeichnet sich als sterbend, und erzeugt so sowohl komische als auch tragische Stimmung. Ganz Ähnliches ist bei seiner Schilderung des in der Vergangenheit Passierten zu beobachten: „Ich war bey den Sectionen, sie waren ehrfurchtvoll, aber wie Leichenbitter.“ (219) Diesmal stellt sich Danton als ein schon Gestorbener hin. Seine Aussage gibt natürlich nicht das wieder, was in der Wirklichkeit war. Die Menschen der Sektionen könnten ehrfurchtvoll gewesen sein. Aber Danton interpretiert absichtlich sein jetziges Selbstgefühl in die Haltung der Menschen der Sektionen hinein. Sein Scherz verbindet viele verschiedene Sachen miteinander und ist in dieser Hinsicht einfach genial. Danton wählt ganz ironisch den Ausdruck „ehrfurchtvoll“ und verbindet ihn witzig mit seiner Lage, dem Näherrücken der Guillotine. Darüber hinaus erklärt Danton mit dem Scherz, dass alle politischen Bemühungen gegen die Gefahr nun nutzlos sind und dass er deshalb nichts gegen die Bedrängnis unternehmen will. Aber sein Scherz über den Tod ist gedämpft und nicht heiter, zum einen weil Danton nicht abgeklärt zum Tod steht, zum anderen weil der Scherz mit seinem qualvollen, existentiellen Problem untrennbar verbunden ist.

Dass Danton seiner Person sowohl den Charakter eines Lebendigen als auch eines Toten zuweist, wird zur Quelle des Komischen. Danton schöpft aus seiner Selbsterkenntnis über die Gefahr und seine Haltung zu ihr seinen Scherz. Daher wird seine Lebensskepsis durch zynische Bemerkungen ausgedrückt. Die Voraussetzung des Scherzes ändert sich aber gründlich, und zwar mit der Verhaftung der Dantonisten. Vor der Verhaftung war der Tod durch die Guillotine eine Wahrscheinlichkeit, aber jetzt ist er eine fast sichere Sache und die Chance zu überleben ist minimal. Mit dieser Veränderung der Lage ändert sich auch die Art und Weise, wie sich Danton über den Tod äußert. Früher konnte Danton aus der mäßigen Distanz über den Tod Aussagen machen. Nun ist der Tod unmittelbar vor ihm, nicht als der Gegenstand des Gedankens und der Spekulation, sondern des Erlebnisses. Damit wird der Tod genauso wie das Leben zur Last, die Danton tragen muss. Ihm ist nämlich auferlegt, wie er dem Tod entgegentritt. Die Todesangst wird zu einem neuen Thema.

Direkt nach der Verhaftung scheint Danton das Problem ohne Mühe zu bewältigen. In der ersten Gefängniszene (III/1) sagt er: „man muß lachend zu Bett gehn.“ (390) Obwohl diese Aussage eine scherzhafte Antwort auf eine ebenfalls scherzhafte Frage ist, verrät die Replik augenscheinlich seine ruhige und furchtlose Haltung vor dem Tod. Seit Beginn des Dramas sehnt er sich nach der Ruhe, die im Tod sein müsste. Nun sagt er weiter, um zu erklären, warum er so gerne sterben will: „Es ist besser sich in die Erde legen, als sich Leichdörner auf ihr laufen; ich habe sie lieber zum Kissen, als zum Schemel.“ (396) Im Hintergrund seines Durstes nach der Ruhe steht nach wie vor der Gedanke über die Sinnlosigkeit aller Beschäftigungen im Leben, die nur noch lästig oder schmerzhaft sind und ihn müde machen. Danton sagt bildlich und zugleich deutlich, dass er nun im Tod wie im Bett die Ruhe finden will. Dies scheint bloß Dantons bisherige Vorstellung vom Tod zu bestätigen, wobei der Revolutionär nebenbei zur Schau stellt, dass er keine Angst vor dem Tod hat. Jedoch ist hier ein Bruch. Danton gibt sich gekünstelt und theatralisch, um seine Angst zu verdecken.

Camille merkt aber Dantons Absicht und entlarvt den Widerspruch zwischen Haltung und formaler Aussage: „Gieb dir nur keine Mühe. Du magst die Zunge noch so weit zum Hals heraushängen, du kannst dir damit doch nicht den Todesschweiß von der Stirne lecken.“ (398) Die Echtheit des Gleichmutes vor dem Tod, den Danton zu zeigen versucht, wird schlicht verneint. Stattdessen wird er aufgrund seines Gehabes verlacht. Der Dramatiker lässt den vertrauten Freund der Titelfigur ihre Theatralik kritisch kommentieren. Büchner steht der inszenierten Heiterkeit offenbar skeptisch gegenüber.⁵ Er macht aus seiner Titelfigur keinen angstfreien Helden. Danton konnte zwar bislang viele Scherze über den Tod, ja sogar über den eigenen Tod machen und bleibt auch hier diesem Umgang mit dem Tod treu. Büchner lässt seinen Titelhelden aber nicht im Angesicht des Todes über das Sterben erhaben sein. So verdichtet sich nun der Zweifel, ob der Tod Danton wirklich die gewünschte Ruhe geben kann.

5. 1. 2. Das Elend des Todes

Vor der Verhaftung Dantons war sein Verhältnis zum Tod viel komplizierter als danach. Dem Tod galten sowohl seine Hoffnung als auch sein Zweifel. Er hoffte, dass der Tod ihm die Ruhe gönnt, und zugleich zweifelte er daran. Zudem verzichtete er auf das Leben und die Hoffnung auf Überleben nicht vollständig. Daher wollte er nicht glauben, dass die Robespierrieten wagen würden, ihn auf das Schafott zu schicken. Er hatte keinen absoluten Willen, zu sterben, aber noch weniger Willen, zu leben. Die Willenlosigkeit hatte seine Passivität zur Folge, denn sie hinderte ihn daran, entschlossen zu handeln. Die innere Spaltung machte Danton zynisch, weil alle Werte ihm fremd geworden waren. Den Tod stellte er sich trotzdem positiv vor. Das war kein Zufall, da Hoffnung ihm nur im Tod schimmerte. Die Imagination vom Tod war ihm sogar ganz angenehm: „Ich kokettiere mit dem Tod, es ist ganz angenehm so aus der Entfernung mit dem Lorgnon mit ihm zu liebäugeln.“ (312) Seine Ansichten zum Tod sind aber nicht starr, sondern sie erfahren eine starke Wandlung. „Aus der Entfernung“ konnte der Tod als „ganz angenehm“ empfunden werden. Aber mit der Inhaftnahme verschwindet die Distanz fast vollständig und, damit verbunden, auch Dantons positive Einbildung vom Tod.

Nach dem zweiten Verhör wissen die Dantonisten noch sicherer, dass der Tod durch das Fallbeil näher kommt, und sprechen über den Tod noch intensiver. Nun ist Philippeau der Einzige von ihnen, der eine positive Einstellung zum Tod hat: „Wir sind wie die Herbstzeitlose, welche erst nach dem Winter Saamen trägt. Von Blumen, die versezt werden, unterscheiden wir uns nur dadurch, daß wir über dem Versuch ein wenig stinken. Ist das so arg?“ (510) Philippeau glaubt an die Wertigkeit des Todes der Dantonisten und meint, etwas Sinnvolles folge ihrem Tod. Seine Aussage führt Philippeau interessanterweise in humorvollen Bildern aus. Er erwähnt dabei den Gestank der Leiche. Aber der üble Geruch kann Philippeau zufolge ihren Tod seines Sinnes nicht berauben. Der Sinnrettungsversuch Philippeaus ist jedoch für Danton einfach belanglos, denn Danton interessiert sich nicht für den Sinn, sei er nun

⁵ Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens, S. 357.

biographisch oder revolutionsgeschichtlich, seines Todes. So verspottet er die Ansicht seines Parteigenossen eisig kalt:

Eine erbauliche Aussicht! Von einem Misthaufen auf den andern! Nicht wahr, die göttliche Klassentheorie? Von prima nach secunda, von secunda nach tertia und so weiter? Ich habe die Schulbänke satt, ich habe mir Gesäßschwienel wie ein Affe darauf gesessen. (511)

Danton merkt sofort, dass hinter dem Wort Philippeaus „die im 18. Jh. verbreiteten Perfektibilitätstheorien“ stehen, die man so zusammenfassen könnte, dass ihre Anhänger davon ausgingen, das gegenwärtige Leben sei aufgrund des Bezugs zu einem zukünftigen „nicht völlig vergebens und unnütz“⁶. Derartige Ansicht über das Leben und den Tod des Menschen stößt bei Danton nur auf Abneigung. Die Theorien lobt Danton ganz ironisch, indem er die Wörter „erbaulich“ und „göttlich“ verwendet. Wenn er auch noch ein weiteres Leben nach dem Ende des gegenwärtigen annehmen würde, erscheint das Leben ihm doch wie ein Misthaufen. Was daraus wächst, ist für ihn völlig uninteressant, und deswegen ist der Misthaufen nur noch dreckig. Auch der Sinn des Todes kann bei Danton keine Begeisterung hervorrufen, weil Todessinn nur in Bezug auf das Leben zu denken ist, das aber Danton sinnlos erscheint. Mit den Theorien der aufeinander folgenden, aufstrebenden Leben, die Philippeau hier anklingen lässt, assoziiert Danton außerdem das System von Schulklassen, wobei jeder Klasse ein Leben respektive ein Misthaufen entspricht. Die Assoziation verbindet Danton scheinbar mit einer Erinnerung an seine Schulzeit, die er in komischen Worten ausdrückt: Er habe nämlich auf Schulbänken so gesessen wie ein „Affe“ mit den „Gesäßschwienel“. Eben dadurch lässt er das Leben verdrießlich, sinnlos und lächerlich erscheinen. Danton hat das Leben „satt“. Das Ende des Lebens hat für ihn keinen besonderen Sinn. Danton will nicht Sinngebung, sondern ausschließlich „Ruhe“. (513) Sie ist das, was er bislang vom Tod erwartet hat, aber auch diese letzte Hoffnung wirft er nun weg.

Philippeau und Danton sind bezüglich der Ruhe auch anderer Ansicht. Während Philippeau glaubt, dass die Ruhe in Gott ist, stellt Danton hingegen entschieden fest, dass sie „im Nichts“ (515) ist. Auffallend ist, dass Danton die Ruhe nicht mehr im Tod sucht. Nun handelt es sich um die Relation zwischen dem Nichts und dem Tod. Wenn die Ruhe, wie Danton sagt, im Nichts ist und das Nichts mit dem Tod identisch ist, dann ist die Ruhe im Tod. Aber Danton denkt nicht, dass die beiden gleich sind: „Der verfluchte Satz: etwas kann nicht zu nichts werden! und ich bin etwas, das ist der Jammer!“ (515) Danton glaubt nicht, dass der Tod ihn in Nichts verwandeln wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet ist der Tod nutzlos und dem Leben gleich. Damit schwindet die positive Todesvorstellung Dantons: „Ja wer an Vernichtung glauben könnt! dem wäre geholfen. Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisirtere Fäulniß, das ist der ganze Unterschied!“ (517) Das ist die erste deutlich negative Bemerkung Dantons über den

⁶ Vgl. MBA Bd. 3. 4, S. 202f.

Tod im ganzen Drama.⁷ Das Leben und der Tod sind dem Wesen nach dasselbe, ein Verwesungsprozess in zwei Erscheinungsformen. Verzweiflung heischend für Danton ist, dass er nicht mehr glauben kann, der Tod verfüge über die Kraft zur Vernichtung. Die geringfügige Änderung, die der Tod herbeiführt, ist für ihn ohne Bedeutung. Dantons Hoffnung, die auf dem Tod ruhte, ist in seiner Reflexion zerplatzt.

Nachdem der Tod sein attraktives Element verloren hat, ist er nur noch als der Gegenstand der Angst da, der dem Sterbenden Schmerz zufügt. Unter den Dantonisten ist Camille derjenige, der offenherzig seine Angst ausdrückt und zudem tatsächlich darunter am meisten leidet. Er sagt Danton in der letzten Nacht vor der Hinrichtung: „Höre Danton, unter uns gesagt, es ist so elend sterben müssen. Es hilft auch zu nichts. Ich will dem Leben noch die letzten Blicke aus seinen hübschen Augen stehlen, ich will die Augen offen haben.“ (567) Camille hängt am Leben, so stark, dass er bis zum letzten Moment seines Lebens mit offenen Augen die Welt sehen will. Da scherzt Danton ganz trocken:

Du wirst sie ohnehin offen behalten, Samson drückt einem die Augen nicht zu. (568)

Der Scherz klingt auf der einen Seite sehr zynisch. Danton lässt das Unmenschliche des Scharfrichters positiv, oder zumindest für Camille vorteilhaft erscheinen. Danton macht zugleich klar, dass sich Camille gedanklich mit Nutzlosen beschäftigt. Der Ernst Camilles findet kein Echo, sondern wird recht kalt abgewiesen. Aber auf der anderen Seite sagt Danton, dass es so geschehen wird, wie Camille will. Das immerhin bejahende Wort mit dem komischen Element ist einigermaßen tröstlich für den verängstigten Camille. Danton mildert mit dem Scherz die Angst seines Freundes, um ferner ihn zum Schlaf zu leiten: „Der Schlaf ist barmherziger. Schlafe, mein Junge, schlafe.“ (568) Die zynische Erwiderung Dantons ist in diesem Zusammenhang nicht aggressiv. Äußerlich erwähnt Danton die zu erwartende unsympathische Handlung des Scharfrichters, aber damit hilft er seinem unruhigen Freund. Bemerkenswert ist aber, dass Danton selbst nicht schlafen kann, während Camille kurz darauf einschläft. Die Todesangst bringt ihn um den Schlaf. Der allein wach liegende Danton wiederholt für sich selbst genau das Wort, das der angsterfüllte Camille vor kurzem gesagt hat: „Ja wohl, s’ist so elend sterben müssen.“ (570)

5. 1. 3. Der Tod der Freunde

⁷ Vgl. Rockwell, Elke Haase: Todesthematik und Kontextstruktur in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*, in: *Colloquia Germanica* 18 (1985), S. 319-331, hier: S. 323f.

Es bleibt in Danton keine Spur von der positiven Vorstellung vom Tod übrig.⁸ Dass seine Frau ihn in den Tod begleiten wird, ist für ihn der einzige Trost. Vor diesem Hintergrund sind seine Worte vor der Guillotine in der vorletzten Szene des Dramas (IV/7) sehr auffällig. Der schwer kranke Fabre sagt vor dem Tod das Abschiedswort: „Lebewohl Danton. Ich sterbe doppelt“, (649) also einmal an seiner Krankheit und einmal durch die Guillotine. Da kein Mensch zweimal sterben kann, ist der Ausdruck „doppelt“ als Scherz zu erkennen. Aber trotz der Komik ist der Inhalt der Aussage durchaus traurig. Fabre erlebt nämlich Schmerz über Schmerz. Nun verabschiedet Danton seinerseits den Unglücklichen mit einem Scherz: „Adieu mein Freund. Die Guillotine ist der beste Arzt.“ (650) Der letzte Satz enthält ein Paradox. Die Guillotine ist ein tötendes Gerät und der Arzt ist da, um das Leben zu retten. Aber Danton verbindet beides geistvoll miteinander. Der doppelte Tod verwandelt sich damit in die Befreiung von der Krankheit. Dantons Wort ruft den Anschein hervor, als ob der Tod durch die Guillotine das Problem lösen würde, das das Leben nicht lösen konnte. Infolgedessen lässt Danton den Kranken nicht dem doppelten Tod, sondern der Heilung entgegen gehen. Der Scherz ist daher nicht nur komisch, sondern auch klug und rücksichtsvoll. Das kleine Stück menschlicher Wärme, die Danton ansonsten im Drama kaum gezeigt hat, steht im scharfen Kontrast zu dem Elend des Sterbens.

Aber solche Rücksicht wie die Dantons zeigt der Henker nicht. Als Hérault, der Fabre folgend hingerichtet wird, zum letzten Mal Danton umarmen will, stößt der Henker ihn zurück. Darauf reagiert Danton recht heftig:

Willst du grausamer seyn als der Tod? Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen? (652)

Das Einbildungsvermögen Dantons ist großartig. Um dem Henker Grausamkeit vorzuwerfen, beschwört Danton ein außergewöhnliches Bild, das darauf hinweist, dass sogar der Tod die Freunde nicht trennen kann. Die die normale Erwartung übersteigende Originalität enthält eigentlich ein komisches Element. Es wird aber massiv gedämpft, und zwar durch zwei Faktoren. Zum einen ist das Bild der sich auf dem Boden des Korbes küssenden abgeschnittenen Köpfe zu schrecklich, um schlicht komisch empfunden zu werden. Zum anderen steht das Bild in direktem Zusammenhang zum momentanen Geschehen. In einer anderen Situation, wo etwa kein Menschenleben auf dem Spiel steht, wäre die Aussage Dantons ein perfekter schwarzer Humor. Aber in diesem Moment, wo die vom Körper abgetrennten Köpfe

⁸ Vgl. Milz, Christian: Eros und Gewalt in *Danton's Tod*, in: GBJb 11 (2005-08), S. 25-37, bes. S. 34. Der Versuch in diesem Aufsatz, pauschal dem Tod Dantons positive Werte beizumessen, ist absurd. Milz behauptet: „Die gefühlte Nähe des Todes, der Wesensbruch, vollbringt die Überwindung der Einsamkeit. [...] Ergebnis der Opferstrategie ist ein Hauch von Unsterblichkeit trotz oder wegen des letztendlich unvermeidlichen physischen Untergangs: die Einschreibung im »Pantheon der Geschichte« und das Entschlummern in »den Armen des Ruhmes« (III,4).“ Was den letzten Satz betrifft, erweckt das Wort „Opferstrategie“ den Eindruck, als ob Danton zielbewusst zum Opfer der Guillotine geworden wäre. Außerdem nimmt Milz die äußerst theatralischen Worte Dantons im Revolutionstribunal ohne Distanz auf.

tatsächlich im Korb miteinander in Berührung kommen werden, verstummt das Lachen. Der zweite Faktor ist daher das größere Hindernis des Komischen. Hier ist ein sehr interessanter Wirkungsmechanismus zu beobachten. Bei dem Rezipienten prallen zwei gegensätzliche Empfindungen aufeinander. Die zynische Aussage Dantons reizt ihn zum Lachen, aber die gesamte Situation unterdrückt es gleichzeitig. Die aufgebaute Spannung lockert sich nicht und der Rezipient fühlt sich beklommen. Er erkennt, dass die Beklommenheit auf der Grausamkeit der Situation beruht. Wie Danton sagt, ist der Tod grausam, aber noch grausamer ist der Henker, der die letzte Umarmung der Freunde verhindert. Es ist nicht zu übersehen, dass der Henker nicht als Privatperson auf dem Schafott ist, sondern als ein Funktionär der Revolution fungiert. In diesem Moment ist er repräsentativ für die gesamte politisch-gesellschaftliche Konstellation während der Terrorpolitik. Durch seine Handlung zeigt er die die Menschlichkeit vernichtende Grausamkeit der Revolutionswirklichkeit. Danton enthüllt durch seine allerletzte Aussage im Drama die unmenschliche Wirklichkeit, indem er ihr mittels der unterdrückten Komik die menschliche Wärme der Freunde vor dem Tod scharf gegenüberstellt.

5. 2. Hérault

5. 2. 1. Der Scherz als Angstbewältigung

Hérault tritt in fünf Szenen in *Danton's Tod* auf, einmal in der Anfangsszene des Dramas, ansonsten in den letzten beiden Akten. Er erscheint also hauptsächlich dann, wenn sich das Gesprächsthema der Dantonisten um den Tod dreht. Wie in der Szene I/1 spricht Hérault auch im Gefängnis und vor der Guillotine voll Scherz. Er wurde früher als seine Parteigenossen verhaftet und war schon im Gefängnis, als sie hereingeführt werden.⁹ (III/1) Er begrüßt sie, vor allem Danton, auf eine sehr interessante Art und Weise:

Guten Morgen, gute Nacht sollte ich sagen. Ich kann nicht fragen, wie hast du geschlafen. Wie wirst du schlafen? (389)

Hérault grüßt Danton zunächst mit dem Wort „guten Morgen“. Aber sofort korrigiert er das der Tageszeit doch entsprechende Grußwort und ersetzt es durch „gute Nacht“. Damit spielt er an, dass er den Tod wie einen Schlaf betrachtet. Er weiß, dass Danton mit seinen Anhängern bald sterben wird. Von der Annahme ausgehend, dass der Tod der Schlaf sei, spielt er mit den alltäglich verwendeten Grußworten. Das verbesserte Grußwort „gute Nacht“ ist in mehrfacher Hinsicht komisch. Es ist eine kaum zu erwartende Grußform. Es ist zwar nicht gerade außerordentlich, dass der Tod mit dem Schlaf verglichen wird. Aber man grüßt einen Sterbenden nicht mit diesem Wort. Zudem ist der Gruß verfrüht, denn Danton stirbt nicht in diesem Augenblick. Das Grußwort wird außerdem wider die Tageszeit gesprochen. Es ist charakteristisch für

⁹ Vgl. MBA Bd. 3, 4, S. 14 u. 33. Der historische Hérault wurde schon vor dem Zeitpunkt des Dramenanfangs inhaftiert.

Hérault, dass er jederzeit andere Menschen in gute Stimmung versetzen kann. In diesem Moment, als seine vier Parteigenossen in die Haftanstalt gebracht werden, können sie nicht bei guter Laune sein. Hérault erheitert durch seinen scherzhaften Gruß die bedrückte Stimmung. Dadurch, dass er für den Tod die Assoziation „Schlaf“ unterstützt, entlastet er Danton, der sich gedanklich mit dem herankommenden eigenen Tod beschäftigen müsste. Die Frage an Danton am Ende der lustigen und rücksichtvollen Aussage, wie er schlafen wird, kann nicht anders beantwortet werden, als scherzhaft und gutgelaunt, zumal auch Danton Sinn für Humor hat. Héraults Absicht findet das erwünschte Resultat und Danton erwidert passend: „Nun gut, man muß lachend zu Bett gehen.“ (390)

Hérault erleichtert Danton durch seinen Scherz die Last des Todes. Das Gleiche tut er weiter, indem er nochmals über den Tod scherzt. Diesmal erwidert Hérault Dantons Wort. Danton sagt zu Hérault, es sei besser, „sich in die Erde legen, als sich Leichdörner auf ihr laufen.“ (396) Hérault passt seine Erwiderung der bildlichen Aussage seines Parteiführers an:

Wir werden wenigstens nicht mit Schwielen an den Fingern der hübschen Dame Verwesung die Wangen streicheln. (397)

Hier fungiert das Bild der Verdickung der Haut an den Extremitäten als Verknüpfung der Scherze. Hérault stellt den Füßen mit den Leichdörnern die Finger ohne Schwielen gegenüber, um sich weiter über den kommenden Tod scherzhaft zu äußern. Der Tod wird nun durch den Ausdruck „Verwesung“ ersetzt. Das Kernstück des Scherzes liegt darin, dass Hérault die Verwesung als hübsche Dame bezeichnet. Eine äußerst unangenehme Vorstellung von der Fäulnis des eigenen Körpers vereinigt sich mit der angenehmen Vorstellung von der hübschen Dame. Der Tod wird mit dem Streicheln der Wange einer hübschen Dame gleichgestellt. Hérault macht damit den Tod mehr als ertragbar. Dantons Wort, das Hérault erwidert, war eigentlich theatralisch. Danton wollte so seine Todesangst verdecken, was ihm aber nicht gelang. Die Theatralik wird, wie wir schon beobachtet haben, von Camille kritisiert. (Vgl. 398) Man kann zwar nicht sicher sagen, ob Hérault auch die Theatralik Dantons bemerkt hat oder nicht. Aber zweifellos hilft er Danton bei der Verarbeitung der Todesangst.

5. 2. 2. Die Grenze der Unbeschwertheit

Héraults scherzhafte Worte tragen dazu bei, dass seine Freunde sich von der Belastung der Todesangst frei machen können. Aber er hegt weder eine positive Vorstellung vom Tod, noch verleiht er dem Tod positiven Sinn. Diese Haltung hat er mit den meisten seiner Parteigenossen gemeinsam. Was die Ansicht über den Tod angeht, hebt sich nur Philippeau deutlich von den anderen Dantonisten ab. Kurz vor dem Abtransport zum Richtplatz sprechen die Dantonisten über die Qual des Todes. Da erhöht Philippeau das Geschrei des Sterbenden ins Übersinnliche: „Es giebt ein Ohr für welches, das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind.“ (625) Mit diesem Wort stellt sich Philippeau in die Tradition der Theodizee.

Sicher versucht er hier, die zum Tod Verurteilten zu trösten. Aber sein Transzendenzangebot kann ihren Blick nicht von der Todesqual ablenken. Die Aussage Philippeaus ruft vielmehr abweisende Reaktion von ihnen hervor. Außer Danton und Camille setzt auch Hérault der transzendenten Vorstellung hart entgegen: „Sind wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruthen todtpeltscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?“ (627) Hérault will sich nicht durch mentale Kniffe über den körperlichen Schmerz beim Sterben hinwegtäuschen. Der Schmerz ist für ihn Wirklichkeit, und zwar ohne irgendeinen übersinnlichen Wert. Dennoch tritt er ruhig dem Tod entgegen und hilft seinen Freunden mit Scherzen bei ihrer Bewältigung der Todesangst.

Dass Hérault von der Angst zunächst ganz frei ist, zeigt besonders die Szene IV/3. Er liegt zusammen mit Lacroix auf einem Bett und verbringt die letzte Nacht seines Lebens. Die beiden necken sich scherzend, als ob morgen nichts passieren würde. Hérault murrte: „Nehmen Sie sich ein wenig in Acht, sie niesen mir das ganze Gesicht voll Sand.“ (557) Dass ein Mensch unabsichtlich durch das Niesen den Staub ins Gesicht des anderen befördert, ist für den Zusehenden eine komische Situation, deren Komik auf ihrer Harmlosigkeit basiert. Hérault trägt bei diesem Vorfall keine Schäden davon, denn der Staub auf seinem Gesicht ist allerhöchstens unangenehm. Diese Harmlosigkeit bildet aber einen krassen Kontrast zu dem, was am nächsten Tag geschehen wird. Die Szene in der Nacht ist auch deswegen komisch, weil gerade in diesem Augenblick höchster Angst und Anspannung diese Kleinigkeit zum Gesprächsstoff wird. Ferner ist der Tonfall Héraults spielerisch. Er siezt seinen Parteigenossen Lacroix. Die spielerisch erzeugte höfliche Haltung wird von Lacroix auf derselben Weise erwidert: „Und treten Sie mir nicht so auf die Füße, Bester, ich habe Hühneraugen.“ (558) Die Antwort Lacroix' ist dem Wort Héraults ebenbürtig. Das Gespräch der beiden Männer könnte den Anschein erwecken, dass sie sich bewusst durch die Neckerei ablenken würden, um sich nicht mit ihrem eigenen Tod zu beschäftigen. Aber das stimmt, zumindest soweit es Hérault anbelangt, auf keinen Fall. Er ist sich seiner Guillotiniierung am morgigen Tag voll bewusst. Der Tod wird denn auch zum Stoff seines unbeschwertem Scherzes:

Kratzen Sie mich nicht mit Ihren Nägeln im Schlaf. So! Zerren Sie nicht so am Leichtuch, es ist kalt da unten. (561)

Héraults spielerische Nörgelei geht weiter und er fügt das Todesthema nahtlos in sein neckisches Spielchen. Die Decke, die er mit Lacroix teilt, nennt er dabei „Leichtuch“ und damit stellt er sich als einen bereits Toten hin. Dieser Scherz beruht geradezu auf dem Umstand, dass beide am nächsten Tag hingerichtet werden. Aber er ist noch lebendig und die Decke daher kein Leichentuch. Das Wort „Leichtuch“ wird zu früh verwendet und diese zeitliche Inkongruenz wirkt komisch. Hérault erzielt außerdem mit der Aussage noch einen weiteren komischen Effekt. Er evoziert eine seltsame Vorstellung, als ob eine Leiche sich ihr Leichentuch zurechtziehen würde,

um nicht zu frieren. Zugleich zeigt Hérault keine Symptome einer inneren Krise.¹⁰ Er ist erstaunlich ruhig. Sein Interesse gilt in diesem Moment ausschließlich dem ungestörten Schlaf, wobei seine bevorstehende Hinrichtung keinen Störfaktor darstellt.

Die komischen Elemente am Anfang der Szene IV/3 offenbaren in erster Linie die Unbekümmertheit Héraults vor dem Tod. Sein neckisches Spielchen hebt seine ruhige Haltung in der allerletzten Nacht des Lebens deutlich hervor. Seine scherzhaften Worte sind nicht betrübt durch den Schatten des Todes. Aber nicht jeder kann in der Situation so ruhig sein wie Hérault. Sein entspanntes Gespräch mit Lacroix steht in einem scharfen Gegensatz zu dem anschließenden Dialog zwischen Danton und Camille. Die letztgenannten ringen um das Problem Tod. Vor allem Camille leidet in besonderem Maße unter der Todesangst. Er wird sogar vom Albtraum geplagt. (Vgl. 579) Es ist bemerkenswert, dass es Hérault ist, der unmittelbar vor dem Einstieg in den Wagen zum Richtplatz Camille ermutigt.¹¹ Hérault „nimmt Camille’s Arm“ und sagt: „Freue dich Camille, wir bekommen eine schöne Nacht.“ (633) Hérault, der nicht nur lustig, sondern auch rücksichtsvoll scherzt, zeigt hier seinen freundlichen Charakter. Da er vor dem Tod nicht unruhig wird, scheint er anderen Ängstlichen gut helfen zu können.

Unter den Dantonisten ragt er auch aufgrund seiner Kühle deutlich hervor. Die Szene IV/7 zeigt, dass sein Gemütszustand auch auf dem Richtplatz zunächst beständig ist. In dieser Szene sind viele Menschen auf dem Revolutionsplatz da, um bei der Guillotiniierung zuzuschauen. Zwei Frauen unter den Schaulustigen wollen die zum Tode Verurteilten reizen. Sie provozieren Danton und Hérault. Darauf reagieren drei Dantonisten, und zwar ganz unterschiedlich. Heftige Reaktion kommt nicht von den beiden Angeredeten, sondern von Camille. Er beschimpft die Frauen schreiend. Danton antwortet dagegen nicht und beruhigt vielmehr seinen aufgeregten Freund. Nur Hérault entgegnet der Provokation mit erstaunlicher Gelassenheit. Eine der Frauen macht sich ganz offen über den Tod Héraults lustig, als ob seine Leiche ihr ein erfreuliches Geschenk bereiten würde: „Hérault, aus deinen hübschen Haaren laß’ ich mir eine Perücke machen.“ (637) Hérault erwidert den bösen Witz mit einem anderen: „Ich habe nicht Waldung genug für einen so abgeholzten Venusberg.“ (638) Hérault gibt der Frau, die ihn herausgefordert, die passende Antwort, die nicht nur ihren Spaß verdirbt, sondern sie auch stumm macht. Sie versuchte, ihn zum Ziel des Spottes zu machen, Hérault fing diesen Spott ab und stellt nun die Frau als Spottobjekt da, der sie persönlich als Frau dem Gelächter ihrer Freundinnen preisgibt. Hérault wird nicht nervös und bleibt souverän. Auch während seine Parteigenossen einer nach dem anderen hingerichtet werden, bewahrt er Ruhe. Er macht trockne Kommentare und erzeigt sich als der kaltblütigste aller Dantonisten.¹² Vor der Hinrichtung sagen seine Freunde theatralisch ihr letztes Wort, und Hérault amüsiert sich über die

¹⁰ Chamberlain, Timothy J.: Signs of Friendship: The Function of Hérault in *Dantons Tod*, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 80 (1988), S. 200-210, hier: S. 206.

¹¹ Vgl. ebd. S. 206.

¹² Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 134.

Abschiedssprüche. In Bezug auf die Aussage Lacroix' kommentiert er: „Er hält seine Leiche für ein Mistbeet der Freiheit.“ (646) Mit witzigen Ausdrücken belustigt sich Hérault über die komische Haltung Lacroix' vor der Guillotine. In seinen Augen prahlt Lacroix über alle Maße mit der politischen Bedeutung seines Todes. In Philippeaus Aussage erkennt Hérault sein altbekanntes Charakteristikum wieder: „Dacht' ich's doch, er muß sich noch einmal in den Busen greifen und den Leuten da unten zeigen, daß er reine Wäsche hat.“ (648) Hérault lacht darüber, dass Philippeau durch seine sprachliche Pose sein Ehrgefühl noch einmal sichtbar macht. Hérault ist ein Mann mit dem kühlen Kopf. Er scheint bis zum letzten Moment seines Lebens keine Unruhe zu zeigen. Aber es ist nicht so.

Als die Zeit kommt, dass Hérault guillotiniert werden soll, zeigt er die kleine Schwäche, von der er bislang als frei erschien. Auch ein Hérault kann wahrscheinlich nicht vollständig frei von Angst sein. Hier ist die letzte Replik Héraults:

Ach Danton, ich bringe nicht einmal einen Spaß mehr heraus. Da ist's Zeit. (651)

Bis kurz davor hat Hérault über die Worte seiner Parteigenossen vor der Guillotine scherzhafte Bemerkungen gemacht. Er ist ein hochbegabter Witzling, dessen scherzhafte Aussagen immer für heitere Stimmung sorgen. In allen fünf Szenen, in denen er auftritt, sorgt er für gute Stimmung und baut seine Freunde auf. Dabei wirkt sein Scherz bis zum Schluss nicht wie Galgenhumor, der nur gesprochen wird, um die Todesangst zu vertreiben. Sein Scherz fungiert meistens als das Gegengewicht zu der drückenden Todesstimmung. Hérault konnte durch seinen Scherz seinen Freunden helfen, ihre Angst zu bewältigen. Es ist deswegen umso auffallender, dass sich Hérault, der durch das ganze Drama hindurch keine Angst vor dem Tod zeigt, gegen Ende des Dramas auf einmal nicht mehr so ruhig wie bisher verhält.¹³ Da außer seinem Zuhörer Danton alle seine Parteigenossen schon guillotiniert sind, kann er in diesem Augenblick keinen komischen Kommentar mehr machen. Wenn er noch jetzt scherzen will, muss er „einen Spaß“ aus sich selbst „herausbringen“. Der Autor erlaubt auch dem bisher heroischen Hérault nicht, ein so außergewöhnlich heldenhafter Charakter zu sein, der den Tod wirklich nicht fürchtet. Büchner, der die die Todesangst verdeckende Theatralik seiner Titelfigur lächerlich erscheinen lässt, entzieht diesmal dem kühnsten Spaßmacher im Drama die letzte komische Aussage. Der Tod ist auch für ihn als ein unüberwindliches existentielles Problem gegenwärtig.

5. 3. Fuhrleute und Henker

Die Schreckenspolitik schafft mehr Beschäftigung für Fuhrleute und Henker. Die Tätigkeiten dieser Menschen stellen den letzten Schritt der praktischen Umsetzung der Schreckenspolitik dar. Die Aufgabe der Fuhrleute ist der Transport der zum Tod Verurteilten vom Gefängnis zum Richtplatz und die der Henker ist die Tötung der

¹³ Vgl. ebd. Die beiden Verfasser bewerten meines Erachtens zu Unrecht die Aussage Héraults völlig anders, wenn sie ausführen: „Doch auch dies ist voller Tournüre. Hérault ist der vollendete Mann.“

Transportierten durch die Bedienung der Guillotine. Beide Gruppen, Fuhrleute wie Henker, halten im Drama keine ernsthaften Diskurse über den Tod der zu Guillotinierten und Guillotinierten. Die Fuhrleute machen ihre rauen Späße und Scherze, während die Henker ein unpassendes, komisch wirkendes Benehmen zeigen. Beide Elemente sind eng mit der Todesthematik verbunden, denn der Tod anderer Menschen begleitet sie auf Schritt und Tritt.

In der Szene IV/4 sind zwei Fuhrleute mit ihren Karren vor dem Gefängnis, um die zum Tod Verurteilten abzuholen. Beide Männer scherzen durchgehend während ihres ganzen Auftritts. Sie sind durch und durch fröhlich, und ihre Art zu scherzen ist sehr lustig und vielfältig. Ihr Scherz reicht von Wortspielen über lustige Äußerungen in Bezug auf ihren Beruf bis hin zu Zoten. Es ist eigentlich sehr erstaunlich, dass sie so gutgelaunt scherzen können, wenn man bedenkt, welche Arbeit sie erledigen. Aber es ist irrelevant für sie, dass ihre Arbeit die unerlässliche Vorstufe der grausamen Vollstreckung der Todesstrafe darstellt. Die wichtige Angelegenheit des 1. Fuhrmanns ist, dass er „10 sous für den Kopf“ (588) bekommt. Das Interesse des 2. Fuhrmanns gilt im Grunde genommen auch demselben Gegenstand. Er verdient sich mit seiner Arbeit sein „Brot“ (589) und dasjenige seiner Familie: „Meine Kinder [...] wollen auch ihr Theil davon.“ (591) Sowohl die funktionale Bedeutung ihrer Arbeit auf politischer und revolutionärer Ebene als auch die Tötung der transportierten Menschen im nächsten Augenblick lässt sie völlig unberührt. Die Transportarbeit ist für die Fuhrleute eine Erwerbstätigkeit, nicht mehr und nicht weniger.

Ohne diese professionelle Einstellung wäre ihre unbetrübte Laune nicht zu erklären. Besondere Bedeutung gewinnt diese Arbeit für sie, da das Volk unter der großen Hungersnot leidet. So müsste sie aus ihrer Sicht jede Gelegenheit zur Arbeit erfreuen. Aus diesem Blickwinkel lobt der 2. Fuhrmann humorvoll seinen Beruf: „Oh, es geht schlecht mit unsrem métier und doch sind wir die besten Fuhrleute.“ (591) Das Lob wird durch eine merkwürdige Feststellung ausgedrückt, die eine annehmbare Begründung braucht. Der 2. Fuhrmann leitet seinen neugierigen Kollegen zuerst zu der Erkenntnis, dass „der beste Fuhrmann“ (593) derjenige ist, „der am Weitesten und am Schnellsten fährt“. (594) Dann erklärt er seinen Ansatz:

Nun Esel, wer fährt weiter, als der aus der Welt fährt und wer fährt schneller, als der's in einer Viertelstunde thut? Genau gemessen ist's eine Viertelstund von da bis zum Revolutionsplatz. (595)

Der Kern des Scherzes besteht darin, dass der 2. Fuhrmann durch die geistreiche Wortwahl geschickt verdreht, was wirklich passiert. Die Fahrt „aus der Welt“ ist eine schöne Bezeichnung für die Transportarbeit der Fuhrleute. Die Fuhrleute legen in Wirklichkeit die Strecke vom Gefängnis bis zu dem Richtplatz zurück. Die fünfzehnminütige Fahrt ist nichts anderes als die Beförderung der lebendigen Menschen zur Guillotine. Eine so kurze Strecke dürfte kaum diese Transportarbeit über andere Fahrdienste erheben. Aber beim Scherz schlagen alle negativen Vorstellungen in die positiven um. Der zeitliche Hintergrund des Scherzes ist alles

andere als harmlos. Es ist kurz vor der Vollstreckung der Todesstrafe. Dass der Scherz trotzdem für recht heitere Stimmung sorgt, verdankt sich seinem Hauptgegenstand. Der 2. Fuhrmann scherzt nicht über den momentanen wirklichen Vorgang, sondern über die imaginäre Vortrefflichkeit ihrer speziellen Fuhrmannsarbeit. Diese Distanz zur Wirklichkeit schafft die Harmlosigkeit des Scherzes und ermöglicht das heitere Lachen. Aus dieser Sicht ist das lustige Wort des 2. Fuhrmannes ein großartiger Scherz.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass der Scherz zugleich gewisse Spannung bewirkt. Trotz der Heiterkeit des Scherzes ist die bevorstehende Guillotiniierung nicht wegzudenken. Die heitere Stimmung passt nicht zu dem gegenwärtigen Geschehen. Die unbekümmerten Späße der Fuhrleute im Vordergrund kontrastieren scharf zum dunklen Schatten des Todes im Hintergrund. Solange die Fuhrleute fröhlich scherzen, ist immer Spannung zwischen dem Komischen und dem Schrecklichen. Diese Spannung wird am Ende der Szene plötzlich gelöst, und zwar durch den Auftritt Luciles, die deutliche Anzeichen des Wahnsinns zeigt. Der seelische Schmerz, den der Verlust ihres Ehemannes hervorgerufen hat, war zu groß für sie, um bei Sinnen bleiben zu können. Die Szene, in der die komischen Elemente bis dahin ununterbrochen dominant waren, endet in Tragik.

Einer ganz ähnlichen szenischen Struktur begegnet man noch einmal in der allerletzten Szene des Dramas. Diesmal treten statt zweier Fuhrleute zwei Henker auf und statt zu scherzen singen sie. Nach der Guillotiniierung der Dantonisten sind sie an der Guillotine beschäftigt. Sie warten Guillotine und Schafott, um dann Feierabend zu machen. Da singt der 1. Henker ein Volkslied,¹⁴ zuerst allein und später mit dem 2. Henker zusammen. Sie freuen sich auf den Feierabend: „Und wann ich hame geh / Scheint der Mond so schee.“ (660) Sie sind in so guter Stimmung, wie man kaum besser gelaunt sein kann. Hier kollidieren erneut das Komische und das Schreckliche, jedoch viel heftiger. Dass auf der blutbeschmierten Guillotine, die gerade zahlreiche Menschen zum Tode befördert hat, so munter gesungen wird, erzeugt, wiewohl es ungewöhnlich ist und es einen komischen Widerspruch zwischen dem Blutgerüst und dem Gesang gibt, kein Gefühl der Komik. Das Schreckliche hat nämlich das deutliche Übergewicht. Wie in der Szene der beiden Fuhrleute wird zu Ende der Szene der Schrecken noch deutlicher durch den Auftritt der wahnsinnigen Lucile. Auf der Stufen der Guillotine singt sie auch, jedoch nun schmerzerfüllt das Schnitterlied¹⁵: „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod.“ (661) Ihr Gesang ist, anders als das Volkslied der Henker, kein fröhliches Lied, sondern ein trauriger, dem Anlass angemessener Trauergesang. Schließlich wirft sie dann durch den verzweiferten Ruf „Es lebe der König!“ (663) ihr Leben weg.

5. 4. Tod und Menschlichkeit

¹⁴ Dazu siehe MBA Bd. 3. 4, S. 233ff.

¹⁵ Dazu siehe MBA Bd. 3. 4, S. 236f.

Die Dantonisten werden aus politischen Gründen getötet. Ihr Sturz ist ein bedeutendes Geschehnis der Geschichte der Französischen Revolution und die politische Bedeutung ihres Todes ist ein wichtiges Thema des Dramas. Aber für die sterbenden dramatischen Figuren ist der eigene Tod kein politisches, sondern eher ein persönliches Ereignis. Sie sind der politischen Bedeutung ihres Todes gegenüber nicht indifferent, aber wenn sie über ihren Tod reden, dreht sich ihr Gespräch in erster Linie um den Tod der Personen, nicht der Politiker. Für sie ist der Tod „das schmerzliche Erleben des Menschen“, das „die physisch-sensuelle Seite“¹⁶ umfasst, eine existentielle Angelegenheit.

Das größte Problem, mit dem sich die Dantonisten vor ihrem Tod beschäftigen, ist die Angst. Sie gehen auf verschiedene Weise mit der Todesangst um und dabei mischen sich komische Elemente immer wieder in ihr Handeln. Büchner lässt nichts Übermenschliches oder Heroisches stehen, ohne es durch Komik einzuschränken, zu widerlegen oder gar aufzuheben. Dem Wort Philippeaus etwa, der dem Tod einen transzendentalen Sinn zu geben versucht, folgt eine Menge zynischer Kommentare. Der Dramatiker macht vor allem aus seinen Figuren keine Helden, die keine Angst vor dem Tod haben. So fördert Büchner den verborgenen Versuch Dantons zutage, mit heroischer Theatralik die Todesangst zu verdecken, indem der Dramatiker seine Titelfigur durch deren engsten Freund kalt verspottet werden lässt. Büchner hält sich von der alten Vorstellung fern, dass die Präsentation heroischen Sterbens als letztes und höchstes Qualitätsmerkmal des Menschen zu werten sei.¹⁷ Er lässt die letzten Worte der Dantonisten auf der Guillotine als misslungene Theatralik erscheinen. Besonders Héraults lustige Kommentare verhindern, dass die Guillotine zur Theaterbühne für die Heroen wird. Bemerkenswert ist auch, dass Hérault, der absolut angstfrei zu sein schien, vor seinem eigenen Tod nicht mehr in der Lage ist, zu scherzen. Selbst die Spötter verschont Büchner so wenig wie die Helden.

Das Komische fungiert aber nicht nur als das Gegenmittel gegen das Übermenschliche oder das Heroische. Es wird vielseitig eingesetzt. Beispielsweise scherzen die Dantonisten manchmal, um ihren Parteigenossen bei der Bewältigung der Todesangst zu helfen. In diesem Fall ist die Komik das Mittel, das ihre menschliche Wärme überträgt. Auf einer ganz anderen Ebene stehen der fröhliche Scherz der Fuhrleute und der sorglose Gesang der Henker. Diese Menschen scheinen an die Guillotine gewöhnt und ihre Professionalität im Umgang mit dem Tod sichert ihnen eine unbetäubte Laune. Von ihnen kann man nicht dieselbe Gemütslage erwarten, wie sie den zum Tode Verurteilten oder deren Familienangehörigen eigen ist. Aber die ungetrübte Heiterkeit der Fuhrleute und Henker ist nicht angebracht und deswegen sind die abgestumpften Männer keineswegs unkritisch als „menschlich“ zu bezeichnen.¹⁸ Das Komische grenzt in diesem Fall an das Schreckliche und die Heiterkeit der Arbeiter vergrößert durch den krassen Kontrast die Tragik der leidenden Lucile.

¹⁶ Rockwell, Elke Haase: Todesthematik, S. 325.

¹⁷ Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens, S. 356.

¹⁸ Vgl. Schmidt, Henry J.: Frauen, Tod und Revolution, S. 297.

Ein weiterer Aspekt bleibt bemerkenswert. In *Danton's Tod* folgen wirklichkeitsfernen Äußerungen normalerweise solche Kommentare, die sie zurückweisen oder lächerlich machen. Das gilt auch für Todesauffassungen oder für Bemerkungen, die die Einstellungen zum Tod beinhalten. Aber an einigen Stellen lässt Büchner den aufhebenden kritischen Widerspruch weg. So äußert zum Beispiel Philippeau, dessen pathetische Reden sonst oft ins Lächerliche gezogen werden, unmittelbar vor dem Transport der Dantonisten zur Guillotine: „Gute Nacht meine Freunde, ziehen wir ruhig die große Decke über uns, worunter alle Herzen ausglühen und alle Augen zufallen.“ (632) Darauf folgend fasst Hérault den Arm Camilles und sagt: „Freue dich Camille, wir bekommen eine schöne Nacht. Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten.“ (633) So endet die Szene IV/5 ohne die üblichen beißenden Bemerkungen. Die Dantonisten zweifeln nicht daran, dass der Tod, der vor ihnen steht, qualvoll sein wird. Trotzdem schildern Philippeau und Hérault den Tod so poetisch und – wohlgemerkt! – niemand widersetzt sich der bildhaften Imagination. Das Gleiche zeigt die nächste Szene, in der Julie allein auftritt, die ihren Mann bis zum Tod begleiten will. Der Monolog der sterbenden Julie versetzt ihren Tod in ein wunderschönes Gemälde hinein. Ein Teil ihres Monologs lautet: „Die Sonne ist hinunter. Der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie einer Sterbenden. Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt.“ (634) Julie schildert die sinkende Sonne mit so viel Fantasie, dass die Darstellung zu einem verklärten Bild wird. Ein nüchterner Beobachter der Szene hätte Grund genug, sie für unrealistisch oder schwärmerisch zu halten. Die Haltung Julies, die sich das Leben nimmt und dabei ihren Tod malerisch inszeniert, ist tatsächlich lebensabgewandt. Aber das Bild wird nicht, wie sonst im Drama üblich, vom Witz zerstört.¹⁹ Bei den eben genannten Fällen hält Büchner die Komik fern, damit sie die Menschlichkeit nicht verletzt. Das liebevolle Abschiedswort Philippeaus, die freundliche Ermutigung Héraults vor der Guillotiniierung und der Tod Julies aus Liebe dürften nicht verlacht werden. Sie verdienen vielmehr, mit poetischer Schönheit untermalt zu werden.

¹⁹ Rockwell, Elke Haase: Todesthematik, S. 325.

VI. Eros

Sexuelle Motive sind über das ganze Drama *Danton's Tod* verstreut. Es ist außergewöhnlich, dass ein Geschichtsdrama so viele Szenen mit den sexuellen Elementen hat. Die allererste Replik des Dramas ist ein Sexualwitz und am Ende des Dramas werden sogar auf der Guillotine obszöne Worte gesprochen. Die Sinnlichkeit ist als eines der wichtigsten Elemente in der Rede der Figuren der verschiedensten gesellschaftlichen Schichten immer präsent. Dieses Sexuelle ist zudem fast ausnahmslos komisch, da es meistens scherzhaft ausgedrückt wird.

6. 1. Die Dantonisten

Die Dantonisten erzählen gerne Zoten und scheuen sich nicht vor äußerst obszönen Ausdrücken. Nichts kann sie von derben Worten abhalten, weil nicht die Moral, sondern der Genuss ihr Leben bestimmt. Das genießerische Leben ist eben das auffälligste Charakteristikum der Dantonisten im Drama. Sie führen ein ausschweifendes Leben und ihre Ausschweifung ist durch den Bordellbesuch deutlich gekennzeichnet. Der sexuelle Genuss gehört sicherlich zu ihren wichtigsten Vergnügen. Ihre auf den Genuss orientierte Lebensweise ist eng mit ihrem Menschenbild verbunden. Die Dantonisten sind nämlich bekennende Epikureer, wie ihr Faktionsführer bei dem Gespräch mit Robespierre in der Szene I/6 sagt: „Es giebt nur Epicuräer und zwar grobe und feine, Christus war der feinste; das ist der einzige Unterschied, den ich zwischen den Menschen herausbringen kann. Jeder handelt seiner Natur gemäß d. h. er thut, was ihm wohl thut.“ (180) Danton stellt fest, dass alle Menschen gleich Epikureer sind, indem er das Handeln der Menschen auf die Natur jedes einzelnen zurückführt. Sein Argument liegt auf der anthropologischen Ebene. Auch das Phänomen des genießerischen Lebens kann mit dem allgemein menschlichen Prinzip erklärt werden. Ob einer nach dem Genuss strebend lebt oder nicht, hängt Danton zufolge allein von seiner Natur ab. Das genussorientierte Handeln ist bloß auf das eigene ‚Wohlsein‘ gerichtet, genau so wie jedes andere Handeln mit anderen Lebenseinstellungen. Das genießerische Leben ist nur eine mögliche unter den vielen gleichwertigen Lebensformen.

Ein besonderes Augenmerk ist nun darauf zu richten, dass sich Danton mit seiner anthropologischen Feststellung der Tugendpolitik Robespierres widersetzt. Er „leugne[t] die Tugend“ (179) „und das Laster“ (180) grundsätzlich. Danton weist dabei nicht nur die Tugendideologie ab, sondern bringt ein Korrektiv gegen sie vor, nämlich den Epikureismus. Wenn Dantons Epikureismus der Tugendideologie Robespierres nicht einfach gegenübersteht, sondern als ihr vollwertiger Ersatz verstanden wird, gewinnt die epikureische Lebensführung der Dantonisten logischerweise eine gewisse politische Bedeutung. Denn, wenn der Epikureismus an die Stelle der Tugendideologie gesetzt würde, die in der Republik herrscht, dann sollte der Staat statt der Tugendhaftigkeit seiner Bürger ihr epikureisches Leben fördern, das die Dantonisten dem Volk durch Ausschweifungen und Zoten exemplarisch vorleben.

Aus diesem Blickwinkel stehen die erotischen Themen der Dantonisten in direktem Zusammenhang mit der Politik.

6. 1. 1. Der Sensualismus

In der Eingangsszene des Dramas sprechen die Dantonisten darüber, wie der Staat geformt werden soll. Unmittelbar davor haben sie die momentane gewalttätige Politik der Revolutionsregierung mit Spott kritisiert. Nun wird ihr eigenes politisches Programm zum Gesprächsthema. Als erster sagt Hérault, was radikal geändert werden muss: „In unsern Staatsgrundsätzen muß das Recht an die Stelle der Pflicht, das Wohlbefinden an die der Tugend und die Nothwehr an die der Strafe treten.“ (22) Durch die gegensätzlichen Begriffspaare macht Hérault deutlich, dass die Dantonisten eine ganz andere Vorstellung vom Staat haben. Ihr Interesse ist auf die Entfaltung des Individuums im Staat gerichtet: „Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können.“ (22) Der wichtigste Aspekt, der der Staatsidee der Dantonisten Farbe verleiht, ist ihre Genussorientiertheit: „Jeder muß in seiner Art genießen können.“ (22) Die Dantonisten sind der Ansicht, dass der Staat kein Hindernis für den Genuss seiner Staatsbürger sein darf. Der staatliche Eingriff in ihr Genussverhalten ist daher keineswegs annehmbar.

Es liegt nahe, dass der Epikureismus der Dantonisten ihre Staatsidee durchdrungen hat. Das bestätigt das Wort Camilles, der sich der Ansicht Héraults anschließt: „Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern müssen statt der Heiligen Marat und Chalier die Thürsteher der Republik werden.“ (23) In Camilles Augen ist die Zeit der Märtyrer (Vgl. 93) der Revolution vorbei und es muss die Zeit der Epikur und Venus, also die des Genusses, kommen. In unserem Zusammenhang ist es hochinteressant, zu beobachten, wie die Forderung nach dem Anbruch der neuen Zeit in Worte gefasst wird. Das erotische Attribut der Venus ist besonders auffallend. Auf der einen Seite ist es sehr komisch, dass der Entwurf eines neuen Staates nicht durch typisch politische Termini, sondern durch Symbolik mit sexueller Anspielung ausgedrückt wird. Auf der anderen Seite gibt der erotische Ausdruck recht gut zu erkennen, welches Staatsideal die Dantonisten hegen. „Die Venus mit dem schönen Hintern“ ist in diesem Sinne ein metonymischer Ausdruck. Denn sexuelles Vergnügen ist repräsentativ für den Genuss schlechthin. Wenn die Robespieristen die Tugendrepublik verwirklichen wollen, ist das Ziel der Dantonisten die Genussrepublik.

Camille ist sich dieser unterschiedlichen politischen Zielsetzung der beiden Parteien voll bewusst, wenn er sagt: „Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen.“ (23) Camille weiß, was seine politischen Gegner wollen, und das will er zusammen mit seiner Partei verhindern. Diese politische Aufgabe bringt er bildlich zum Ausdruck, und das Bild, das dabei vorgestellt wird, ist recht komisch. Er untertreibt die Heftigkeit des Streites zwischen den zwei gegnerischen Parteien, als wäre der politische Kampf bloß eine kleinliche Handgreiflichkeit. Die sexuellen Elemente kommen wiederum ins Spiel. Diesmal wird die Nation Frankreich als „Sünderin“ mit „nackten Schultern“ dargestellt. Die Wörter weisen zweifellos darauf

hin, dass sich Camille Frankreich als Frau vorstellt, deren sexuelles Handeln übliche moralische Schranken überschreitet. Aber Camille lässt diese Frau nicht negativ erscheinen, indem er ihr den Superlativ „allerliebste“ attribuiert. Ihre sympathische Erscheinung ist allein diesem Wörtchen zu verdanken. Das Attribut „allerliebste“, das durch seine scheinbare Inkongruenz mit dem Substantiv „Sünderin“ einen komischen Effekt erzielt, relativiert ihre ‚Sünde‘. So wird sie keine unmoralische Kokette, sondern eine Frau, die ihre Sinnlichkeit frei genießt. In diesem Bild wirkt nicht ihre Freiheit von Moral, sondern die Moral selbst negativ. Die Moral wird zu dem „Nonnenschleier“ degradiert. Dadurch lässt Camille diejenigen, die die nackten Schultern der Sünderin mit dem Nonnenschleier verdecken und ummanteln wollen, lächerlich erscheinen.

Der Epikureismus der Dantonisten bildet das Pendant zur Tugendideologie der Robespieristen. Die Aussage Camilles offenbart klar und deutlich, dass zwei gegensätzliche Staatsideen miteinander kollidieren und dass er gegen die Unterdrückung der sinnlichen Freiheit durch die Tugendpolitik kämpfen will. In der scharfen Gegenüberstellung der beiden Parteien mit ihren konkurrierenden Staatsideen spiegelt sich der politisch-philosophische Gegensatz von Spiritualismus und Sensualismus während der 1830er Jahre wider. Die Revolutionsregierung Robespierres steht in Büchners dramatischer Konstruktion dank der dogmatischen Tugendideologie als Vertreterin des Spiritualismus da. Büchner lässt die Dantonisten die sensualistische Auffassung vertreten, ohne einer der dramatischen Figuren das Wort Sensualismus in den Mund zu legen. Um den Dantonisten diese Position zuzuweisen, ergreift Büchner zu zwei Mitteln. Zum einen lässt der Dramatiker seine Figuren sensualistisch anmutende Ausdrücke aussprechen. Besonders in der Aussage Camilles „wir wollen nackte Götter, Bachantinnen, olympische Spiele und melodische Lippen“ (23) weist Büchner auf die zentrale Formulierung des sensualistischen Programms von Heine hin.¹ Diese Passage ist ein „Quasi-Zitat“² aus Heines *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*. Zum anderen macht Büchner durch das genießerische Leben der Dantonisten die sensualistische Auffassung anschaulich. Zu diesem Zweck schmilzt er den Sensualismus in die epikureische Lebensweise der Dantonisten ein. Sie leben wohl nicht deswegen genießerisch, um das sensualistische Ideal zu verwirklichen. Weder sind sie Vorkämpfer des Sensualismus, noch halten sie sich dafür. Sie tun bloß, was ihnen wohl tut, und wehren sich gegen das, was sie als unangenehm empfinden. Aber die Genussorientiertheit ist die allgemeine, flächendeckende Gemeinsamkeit der Sensualisten und der epikureischen Dantonisten. Hier spielt vor allem der sexuelle Genuss eine große Rolle. Er ist die wichtigste Form der Umsetzung des sensualistischen Anspruchs. Wenn Heine unter anderem seine Utopie der griechischen Erotik mit hymnischem Ton propagiert, so streben die Dantonisten im Drama ganz konkret nach dem sexuellen Genuss.

¹ Vgl. MBA Bd. 3, 4, S. 45.

² Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie, S. 111.

Der Genuss der Dantonisten bekommt somit zwei Bedeutungsebenen. Zum einen ist der Genuss für sie eine ganz private Sache. Aber er steht zum anderen mit dem Staat in einem besonderen Zusammenhang. Das Wort Héraults „das geht den Staat nichts an“ (22) macht die zwei Dimensionen des Genusses deutlich. Oberflächlich behauptet Hérault die Privatheit des Genusses. Aber sein Wort weist zugleich auf das Verhältnis zwischen dem Genuss und dem Staat hin. Der Staat soll seinen Bürger vom Genuss nicht abhalten, sondern ihn frei genießen lassen. Der Genuss stellt also einen wichtigen Faktor des Staatsverständnisses der Dantonisten dar. Deswegen ist der von ihnen als privat verstandene Genuss aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Den Zoten und witzigen sexuellen Anspielungen wird so ein zusätzlicher Wert erteilt. Mit ihnen und durch sie charakterisiert Büchner nicht nur einzelne Charaktere seines Dramas, sondern auch die politische Position der Dantonisten.³ Die Aussage Dantons kurz vor dem Weg zum Schafott unterstreicht diesen Aspekt beinahe exemplarisch: „Keiner versteht das Regieren. Es könnte vielleicht noch gehn, wenn ich Robespierre meine Huren und Couthon meine Waden hinterließe.“ (610) Das ist ein boshafter Spott, durch den Danton in erster Linie die politische Unzulänglichkeit der Revolutionsregierung lächerlich macht. Sehr beachtenswert und komisch ist, dass Danton die politischen Defizite seiner politischen Gegner auf ihre sexuelle Unfähigkeit zurückführt, als ob sie, wenn sie in der Lage wären, sexuell richtig zu genießen, das Regieren besser verstünden. So möchte er gerne Robespierre, der „bey keinem Weibe geschlafen“ (176) hat, seine Huren und Couthon, dem Rollstuhlfahrer, seine Waden mit der erotischen Ausstrahlung⁴ schenken, damit sie besser regieren könnten. Mit den sexuellen Anspielungen bringt Danton seine Überlegenheit zum Ausdruck, nicht nur in Bezug auf die sexuelle Kompetenz, sondern auch in politischer Hinsicht. Seine Männlichkeit gehört zur persönlichen Eigenschaft und hat eigentlich mit der Politik nicht zu tun. Hier ist aber zu beobachten, dass bei Danton sich Sexualität und Politik verflechten. Diese Kopplung ist typisch für die Dantonisten und ihr sexueller Genuss ist die Erscheinungsform ihrer sensualistischen Position.

6. 1. 2. Danton und Marion

In der Szene I/5 ist Danton bei einer Prostituierten namens Marion. Büchner macht sie zu einer außergewöhnlichen Figur, indem er sie ihre Lebensgeschichte erzählen lässt, die ihre einzigartige Lebenseinstellung verrät. Besonders auffallend bei ihrer Geschichte ist ihre Genussorientiertheit. Es gibt kein Anzeichen dafür, dass sie durch materielle Not zur Prostitution gezwungen ist. Sie prostituiert sich vielmehr zur Befriedigung ihrer sexuellen Begierde. Sie strebt durch ihr Leben hindurch beständig nach dem Genuss, wie sie sagt: „Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Gluth, ein

³ Vgl. Hinderer, Walter: Festschriftliche Bemerkungen zur Codierung von Liebe in Büchners *Dantons Tod*, in: »Was in den alten Büchern steht ...« Neue Interpretationen von der Aufklärung zur Moderne. Festschrift für Reinhold Grimm, hrsg. v. Karl-Heinz J. Schoeps u. Christopher J. Wickham, Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 151-165, hier: S. 155.

⁴ Vgl. MBA Bd. 3. 4, S. 103.

Strom.“ (117) Ihr auf den Genuss orientiertes Leben ist vor allem durch die Promiskuität ausgeprägt: „alle Männer verschmolzen in einen Leib.“ (177) Das geschah, schon bevor sie als Prostituierte arbeitete. Es ist kein Wunder, denn es besteht für sie nur ein Lebensprinzip: „Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat.“ (117) Sie lebt, um zu genießen, und reduziert den Menschen auf die Sexualität.⁵ Es ist auffallend, dass sie diese Lebensweise auf ihre Natur zurückführt: „Meine Natur war einmal so, wer kann darüber hinaus?“ (117) Dieses Wort zeigt genau dieselbe Haltung wie Dantons an, der auch sagt: „Mein Naturell ist einmal so“ (30) beziehungsweise „Jeder handelt seiner Natur gemäß.“ (180) Marion stimmt sowohl in ihrer Genussorientiertheit als auch in der Begründung ihrer Lebenseinstellung mit dem sensualistischen Danton exakt überein. Ihr gelingt es aber, anders als Danton, vollkommen so zu genießen, wie sie es sich wünscht. Sie spürt weder innere noch äußere Hindernisse für ihren Genuss. Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes „der personifizierte Sensualismus“⁶.

Marion erzählt ihre Geschichte durchaus ernsthaft und scherzt nicht. Dennoch ist die Geschichte nicht ganz frei von Komik. Besonders interessant ist ihre Wortwahl bei der Beschreibung ihrer ersten sexuellen Erfahrung:

Endlich sahen wir nicht ein, warum wir nicht eben so gut zwischen zwei Bettüchern bei einander liegen, als auf zwei Stühlen nebeneinander sitzen durften. Ich fand dabey mehr Vergnügen, als bey seiner Unterhaltung und sah nicht ab, warum man mir das geringere gewähren und das größere entziehen wollte. Wir thaten's heimlich. (117)

Bezüglich des ersten Satzes des Zitates ist zu erkennen, dass Marion nicht darüber spricht, was in Wirklichkeit passiert war, sondern beschreibt, was sie und ihr erster Liebhaber dabei gedacht haben. Der Sexualverkehr und die Unterhaltung werden normalerweise als zwei voneinander sehr unterschiedliche Formen des zwischenmenschlichen Umgangs verstanden. Aber Marion und ihr Liebhaber dachten anders. Für sie war der Sexualverkehr genau so wie die Plauderei eine ganz normale Form der Geselligkeit. Marion drückt diesen außergewöhnlichen Gedanken sehr komisch aus. Statt die wirklichen Ereignisse zu erwähnen, stellt sie vor allem die zwei harmlosen Gegenstände „Bettücher“ und „Stühle“ geistreich und witzig einander gegenüber. Durch die Verwendung der Ersatzausdrücke, die natürlich repräsentativ für den Sexualverkehr und die Unterhaltung sind, erweckt sie mühelos den komischen Eindruck, als ob der nicht einfach ignorierbare Unterschied zwischen den beiden Aktivitäten tatsächlich minimal wäre. Das Kernstück der Komik der Wortwahl Marions besteht aber darin, dass sie sich mit der strengen gesellschaftlichen Norm so kinderleicht auseinandersetzt, als ob es nur ein Spiel wäre, und diese Norm, wenn auch nicht dauerhaft, aber immerhin zeitweise entkräftet. Die Minimalisierung des Unterschiedes zwischen dem Sexualverkehr und der Unterhaltung ist aber nicht zu

⁵ Solomon, Janis L.: Büchner's *Dantons Tod*, S. 16.

⁶ Taniguchi, Koji: Zwischen Idee und Leib. Georg Büchners weltanschauliche Stellung in *Dantons Tod*, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 83-102, hier: S. 92.

erstaunlich, wenn man die beiden Aktivitäten vom sensualistischen Gesichtspunkt aus betrachtet. Wie der zweite Satz des Zitates zeigt, bereitete beides Marion Vergnügen. Der einzige Unterschied besteht darin, dass das eine ihr mehr Vergnügen bescherte als das andere. Sie sah überhaupt keinen Grund zum Verzicht auf das größere Vergnügen. Dabei schob sie die moralische Erwartung der Gesellschaft mit großer Leichtigkeit beiseite, als wäre sie nichtig. Die Moral erschien ihr einfach töricht, denn sie fungierte nur als die Barriere vor dem größeren Vergnügen.

Marion nimmt damit die dem spiritualistischen Robespierre entgegen gesetzte Position ein. In ihren Augen ist der Unterschied zwischen dem moralisch Erlaubten und dem Unerlaubten winzig, ja ignorierbar. Das moralische Verbot ist für sie ein unverständlicher Störfaktor des Genusses. Der Gedankengang Marions ist derjenige Prozess, bei dem die Hürde der gesellschaftlich üblichen Norm überwunden wird. Marion lässt über das moralische Hindernis hinweg die menschliche Natur entfalten. In der Folge lebt sie im sinnlichen Genuss. Sie scheint ein utopisches Idealbild zu sein, das den Sensualismus mustergültig bekräftigen kann und dem Spiritualismus den Boden zu entziehen droht. Der Anschein wird vor allem dadurch erweckt, dass der absonderliche Lebensbericht Marions an keiner Stelle der Lächerlichkeit preisgegeben wird, sondern durch ihren ruhigen Ton durchaus sympathisch wirkt. Marion behauptet nicht pathetisch die Richtigkeit ihrer genießerischen Lebensweise, sondern erzählt bloß, was in der Vergangenheit passierte. So macht ihre Geschichte den Eindruck, als würde ihr Lebensweg wie ein Beweismaterial sachlich zeigen, dass das Leben des Menschen von Natur aus zum Genuss bestimmt ist. Die komischen Elemente in ihrem Lebensbericht tragen auch dazu bei, die Lebenseinstellung Marions diskutabel erscheinen zu lassen. Marion wird nicht ohne Grund für „das fleischgewordene Lustprinzip“⁷ gehalten.

Dennoch ist es problematisch, sie als die Verkörperung derjenigen Utopie anzusehen, die in der geschichtlichen Wirklichkeit real erreicht werden soll.⁸ Marion hat wohl zweifellos utopische Züge. Nicht jeder, der nach dem Genuss hascht, wird durch diesen so beglückt. Danton etwa strebt auch nach dem Genuss, aber er genießt nicht richtig. Im Gegensatz zu ihm hat Marion etwas, was ihm fehlt, nämlich die Einheit.⁹ Während sich Danton bei ihr über die Unzufriedenheit mit sich selbst beklagt: „Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen?“ (118), stimmen für sie Wunsch und Realität überein.¹⁰ Aber es ist dennoch fraglich, ob Marion, weil sie ohne innerliche Spaltung ein genießerisches Leben führt, für ein utopisches Vorbild, das Büchner dem Rezipienten zur Hand gibt, gehalten werden kann. Diese Wertschätzung wäre viel zu einseitig. Marion verwirklicht zwar, was Danton begehrt, aber die vermeintlich utopische Figur wirft

⁷ Grimm, Reinhold: Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner, in: Georg Büchner I/II, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, zweite verbesserte und um ein Register vermehrte Aufl., München 1982, S. 299-326, hier: S. 313.

⁸ Vgl. ebd. S. 312.

⁹ Hinderer, Walter: Festschriftliche Bemerkungen zur Codierung von Liebe, S. 155.

¹⁰ Adler, Hans: Georg Büchner: Dantons Tod, S. 150.

ihren Schatten auf das gesellschaftliche Zusammenleben. Marions Lebensweg hat Opfer gefordert.¹¹ Der Tod des jungen Liebhabers und der ihrer Mutter bricht den utopischen Vorbildcharakter ihres genießerischen Lebens. Marion hat zwar keineswegs vorsätzlich die beiden Opfer in Kauf genommen, aber ihr genussorientiertes Leben wird durch die unvorhergesehenen unerwünschten Folgen überschattet. Der Grund, warum Büchner in seinem Geschichtsdrama neben Danton noch eine sensualistisch gesinnte Figur nötig hat, die keine historische Person ist, liegt also nicht darin, dass der Autor hier eine Vorbildperson schaffen wollte. Büchner braucht eine sensualistisch vollkommene Figur als Danton, um sich mit der verwirklichten Form des Sensualismus experimentell auseinanderzusetzen. Der innerlich gespaltene Danton taugt dazu nicht. Am Beispiel Marions kann Büchner die verführerische Seite des Sensualismus und dessen Problem viel deutlicher zeigen.

Man kann sicher sagen, dass Büchner dem Sensualismus viel näher steht als dem Spiritualismus. Er unterwirft die sensualistischen Figuren Danton und Marion weit weniger der Komik als den spiritualistischen Robespierre. Nicht zuletzt deshalb erscheint Danton viel sympathischer als Robespierre. Marion betreffend dient das Komische dazu, die Problematik ihrer moralischen Gleichgültigkeit abzumildern. Zudem verleiht der Dramatiker ihr ein schönes Aussehen und einen ruhigen Charakter. Aber Büchner ist dem Sensualismus gegenüber keineswegs unkritisch. Vor allem enthüllt er den „egozentrischen Amoralismus“¹² Marions. Sie ignoriert die Solidarität, die eigentlich menschliche Moral. Sie will sich selbst verwirklichen ohne Rücksicht auf die anderen.¹³ Sie kann nur unter der Voraussetzung das Leben genießen, dass der Tod der beiden Opfer ihres Lebensweges für sie unbegreiflich bleibt. Wenn sie Mitgefühl für die beiden zu Tod Geplagten empfindet, verschwände auch ihr Genuss. Es ist bemerkenswert, dass die oben zitierten komischen Worte Marions, obwohl indirekt, aber immerhin die Moral hinterfragen. Marion überspringt mittels der Komik eben die moralische Thematik. Wie sie instinktiv fühlt, schränkt die Moral das Vergnügen des Menschen mehr oder weniger ein. Ihre Aussage, die Moral verbiete ausgerechnet das größere Vergnügen, ist auch nicht unbedingt falsch. Wenn diese Einschränkung nicht zum Nebeneffekt der Moral, sondern zu ihrem Wesen gehören würde, müsste ihre Verbindlichkeit ohne weiteres in Frage gestellt werden. Hier stellt sich die Frage nach dem Kern der Moral. Welche Rolle spielt die Moral, und wenn die menschliche Gesellschaft Moral braucht, inwieweit kann und muss die Moral verbindlich sein. Marions Worte stehen in erster Linie dem Spiritualismus kritisch gegenüber, der mit seiner moralischen Rigorosität die sinnlichen Bedürfnisse des Menschen ignoriert. Aber sie liefern zugleich noch einen anderen Denkanstoß. Man soll den Sensualismus auch kritisch bewerten, der die die Gesellschaft konstituierende Moral unbedacht außer Acht lässt und so eine Gefahr für das Zusammenleben darstellt.

¹¹ Ueding, Cornelia: *Dantons Tod*, S. 224.

¹² Horton, David: „Die gliederlösende, böse Liebe“. *Observations on the Erotic Theme in Büchner's Dantons Tod*, in: DVjs 62 (1988), S. 290-306, hier: S. 296.

¹³ Fink, Gonthier Louis: *Das Bild der Revolution*, S. 187.

6. 1. 3. Negativität der Sinnlichkeit

Der sinnliche Genuss ist eine willkommene Sache für die Dantonisten, die politisch das Programm der Emanzipation der Sinne vertreten.¹⁴ Im sensualistischen Sinnzusammenhang erscheint die Sinnlichkeit ganz positiv. Aber der Eros wird in *Danton's Tod* nicht nur in Bezug auf die politisch-philosophische Debatte zwischen dem Spiritualismus und dem Sensualismus thematisiert. Sinnlichkeit hat hier primär mit der fleischlichen Begierde des Einzelmenschen zu tun. Abseits staatlicher Ideen ist das sinnliche Vergnügen als ein individuelles Bedürfnis von Bedeutung. Die Dantonisten wollen den sinnlichen Genuss, aber nicht aus politischer Überzeugung, sondern in erster Linie ihrer „Natur gemäß“. (180) Sie wollen bloß „in [ihr]er Art genießen“. (22) Die Politik sollte den Menschen, meinen sie, den Zugang zum sinnlichen Vergnügen gewähren. Wer unter den Dantonisten am leidenschaftlichsten nach dem sexuellen Genuss sucht, ist ohne Zweifel deren Parteiführer. Danton ist der einzige Bordellbesucher im Drama, dessen Gegenwart bei einer Prostituierten szenisch gezeigt wird. Er lebt zwar mitten im sexuellen Genuss, aber der Genuss ist nicht alles, was er als Mensch nötig hat. Die Sinnlichkeit, die Danton den Genuss spendet, ist nicht unter allen Umständen für ihn gut – sowohl nicht für ihn als Mann als auch nicht für ihn als Politiker. Diese negative Seite der Sinnlichkeit taucht im Drama immer wieder mit Komik verbunden auf.

Von Beginn des Dramas an ist man sofort mit der Problematik der Sexualität konfrontiert. Das erste Wort des Geschichtsdramas kommt zwar von einem Revolutionär, aber der Inhalt ist nicht politisch. Danton erzählt seiner Frau einen obszönen Witz:

Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! ja wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Mann immer das coeur und andren Leuten das carreau hin. Ihr könntet einem noch in die Lüge verliebt machen. (1)

Danton macht einen Witz mit einer Dame, die am Tisch sitzt und Karten spielt. Er verbindet dabei das Kartenspiel mit ihrem Sexualverhalten bezüglich ihres Ehemannes und ihrer Sexualpartner. Was gegenwärtig vor den Augen Dantons geschieht, steht mit den außerehelichen sexuellen Beziehungen der Dame eigentlich in keinem Zusammenhang. Jedoch stellt er geschickt einen Zusammenhang dadurch her, dass er die doppelsinnige Bedeutung der Farben der Spielkarten ins Spiel bringt. Indem die Farbe „coeur“ als Zeichen der Liebe und Zuneigung und „carreau“ als Symbol für die weibliche Scham benutzt werden, werden Dantons Worte zu einem obszönen Witz. Auf den ersten Blick scheint sich Danton über die Dame lustig machen zu wollen. Er gibt sich aber mit der witzigen Enthüllung ihres Doppellebens nicht zufrieden. Es gibt noch etwas anderes, auf das er mit seinem Witz hinaus will. Danton fährt fort und sagt, den Fall der Dame verallgemeinernd, dass auch andere, ja die Frauen allgemein, Liebe vortäuschen können. Außerdem wird hervorgehoben, dass Liebe und Sexualverkehr verschiedene Sachen sind. Der Sexualverkehr wird von der Liebe gelöst und mit

¹⁴ Theben, Bettina: Maximilien Robespierre, S. 78.

Betrug in Verbindung gebracht. Die Liebe ist auch nicht mehr glaubwürdig und damit verbunden gehen auch das menschliche Vertrauen und die Vertrautheit verloren. Da hilft der Sexualverkehr überhaupt nicht, wie Danton sagt: „Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab – wir sind sehr einsam.“ (3) Der komische Witz über die hübsche Dame am Spieltisch ist ein Witz über die traurige Wirklichkeit aus der Sicht Dantons. Er thematisiert das Problem der Spaltung zwischen Liebe und Sexualverkehr – das Problem, mit dem er sich abmüht. Die Sexualität kann die Vereinzelung des Subjekts nicht aufheben. Vielmehr bringt sie diese sogar besonders erschreckend zutage.¹⁵ Am Ende des Witzes verspürt man nur noch die Trostlosigkeit Dantons. Die Sinneslust, die der Sexualverkehr ihm liefert, scheint den Sinnverlust, die der Sexualverkehr offenbart, kaum zu kompensieren.

Dantons Streben nach dem sinnlichen Genuss wirkt sich auch nachteilig auf ihn als Politiker aus. Während er im Bordell das sinnliche Vergnügen sucht, wird er von Lacroix fieberhaft gesucht. Lacroix läuft „fast durch alle Zellen“ (127), um Danton zu finden. Er hat vom Jakobinerklub eine schlechte Nachricht für seinen Parteiführer mitgebracht. Die Robespierriisten haben angedeutet, dass sie die Dantonisten guillotinierten wollen. Kaum findet Lacroix den Gesuchten zusammen mit der Prostituierten Marion, da sagt er stichelnd: „Ich muß lachen, ich muß lachen.“ (121) Er verlacht das genießende Paar:

Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schooßhündlein, die quälten sich.
(125)

Angeblich erinnert sich Lacroix an eine Paarungsszene der Hunde auf der Gasse. Aber mit diesem Wort drückt er seinen Ärger über Danton aus. Was Lacroix mit der „Dogge“ und dem „Bologneser Schooßhündlein“ meint, ist unmissverständlich. „Dogge“ ist die Charakterisierung Dantons, die später im dritten Akt des Dramas mit der Bezeichnung „Dogge mit Taubenflügeln“ (391) noch einmal auftaucht, und das „Bologneser Schooßhündlein“, ein kleiner so genannter Hurenköter¹⁶, deutet natürlich auf Marion. In den Augen Lacroix' steht sein Parteiführer, der ausgerechnet zu diesem ungünstigen Zeitpunkt die sinnliche Lust sucht, schlecht da. Dementsprechend äußert Lacroix seine Unzufriedenheit, indem er Danton lächerlich macht. Hier werden mehrere komische Elemente verwendet. Um Danton und Marion herabwürdigend darzustellen, vergleicht Lacroix das Paar mit den zueinander nicht passenden Hunden. Dabei wird das Erotische in besonderem Maße Lachopfer. Das sexuelle Vergnügen wird mit der tierischen Paarung gleichgesetzt. Das von Lacroix erzeugte Bild schiebt das Paar weit weg von der erotischen Sphäre. Die Vorstellung einer Paarung zweier

¹⁵ Vgl. Werner, Hans-Georg: Büchners aufrührerischer Materialismus. Zur geistigen Struktur von *Dantons Tod*, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. Von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 85-99, hier: S. 92.

¹⁶ Vgl. MBA Bd. 3. 4, S. 83.

Hunde verschiedenster Statur erzeugt in der Imagination des Rezipienten einen komischen Anblick. Wegen ihrer unterschiedlichen Größen müssen die Hunde „sich quälen“, um richtig zur körperlichen Vereinigung zu gelangen. In dieser Begattung steht nicht die Sinneslust, sondern der tierische, zwanghafte Sexualtrieb im Vordergrund.

Die Herabsetzung des Erotischen durch Lacroix ist natürlich nicht auf seine moralische Einstellung zurückzuführen. Auch er ist einer der Dantonisten, die sich auf den Genuss hin orientieren. Er ist nicht mit dem sinnlichen Genuss Dantons unzufrieden, sondern mit seiner Bedenken- und Gedankenlosigkeit. Der Besuch von Lacroix ist für Danton nur eine unerwünschte Störung. Dantons Bordellbesuch zu diesem Zeitpunkt ist für Lacroix hingegen mehr als ein Ärgernis, es ist ein politischer Fehler. Das oben zitierte provokante Wort ist ein indirekter Vorwurf gegen Danton, der die politische Situation nicht richtig einschätzt. Lacroix sieht, dass die momentane vergnügenssüchtige Zeitverschwendung seines Parteichefs sehr ernsthafte Folgen haben wird. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich Lacroix über die Sinnlichkeit negativ äußert. Nun hebt er eine dunkle Seite des sinnlichen Genusses hervor, indem er Danton, der seinem Wort keine Aufmerksamkeit schenkt, zum Zuhören zwingt: „So höre doch, ein moderner Adonis wird nicht von einem Eber, sondern von Säuen zerrissen, er bekommt seine Wunde nicht am Schenkel sondern in den Leisten und aus seinem Blut sprießen nicht Rosen hervor sondern schießen Quecksilberblüthen an.“ (138) Es handelt sich hier um eine Anspielung auf die Syphilis. Äußerlich beantwortet Lacroix seine eigene Frage, die er gerade Danton gestellt hat: „Was ist der Unterschied zwischen dem antiken und einem modernen Adonis?“ (134) Aber in Wirklichkeit weist er auf die gesundheitliche Gefahr hin, die der Bordellbesuch mit sich bringt. Dabei erzielt er einen komischen Effekt dadurch, dass er die Ähnlichkeiten und die Verschiedenheiten zwischen dem Jüngling des antiken Mythos und dem gegenwärtigen Bordellbesucher geschickt gegenüberstellt. Auf diese Art und Weise erwähnt Lacroix die Gefahr der Geschlechtskrankheit halb scherzhaft, halb warnend. Er verdirbt zwar seinem Freund, der sich im falschen Zeitpunkt mit der Sinneslust beschäftigt, den Spaß, doch seine Stimme ist noch relativ sanft. Das verändert sich jedoch.

Trotz Lacroix' treffender Übersicht über die politisch knifflige Situation will Danton sie nicht wahrnehmen und weiterhin bei Marion bleiben und genießen. Der Ton Lacroix' wird verständlicherweise schärfer und der sinnliche Genuss, an dem Danton auch in diesem Moment zäh festhält, wird in einen viel negativeren Zusammenhang gestellt. Hierhin stellt Büchner das letzte Wort der Marion-Szene, mit dem sich Lacroix von Danton verabschiedet: „Gute Nacht Danton, die Schenkel der demoiselle guillotiniere dich, der mons Veneris wird dein tarpeiischer Fels.“ (172) Das ist eine ernsthafte Warnung. Lacroix sagt, dass die Sinnlichkeit jetzt für Danton fatal ist. Er verbindet dabei den Eros mit der drohenden Hinrichtung Dantons. Deswegen wirkt sein Wort kaum komisch, obwohl einige komische Elemente darin stecken. Wenn das Wort lediglich ein Scherz wäre, wären die geistreichen Verbindungen der intimen Körperteile Marions mit den Mitteln moderner und antiker Todesstrafen sogar sehr

komisch. Aber der Ernst gibt der Komik keine Chance, sich zu entfalten. Dantons Schwelgerei am sexuellen Reiz Marions wird ihm am Ende den Tod bringen.

Wenn ein prominenter Politiker ständig Bordelle besucht, kann dies an sich schon seine politische Position untergraben. Dass der Bordellbesucher Danton in den Augen Robespierres, des Verfechters der Tugendrepublik, äußerst anstößig erscheinen muss, ist außer Zweifel. Es ist daher interessant zu beobachten, welchen Eindruck Danton bei Robespierre hinterlässt. In der Szene I/6, in der Danton zu Robespierre ging und ihn ärgerte, sagt Robespierre unmittelbar nach dem Abgang Dantons: „Geh nur! Er will die Rosse der Revolution am Bordel halten machen, wie ein Kutscher seine dressirten Gäule.“ (185) Robespierre erzeugt ein komisches Bild, in dem die edlen voranstürmenden Pferde, die er als Bild für die Revolution wählt, wie die Klepper des Kutschers an einem Freudenhaus halten. Robespierre sieht in Danton den Politiker, der dieses Unangemessene in die Wirklichkeit umsetzen will. Hier kann man Robespierre kaum die Absicht unterstellen, Danton lächerlich zu machen. Seine Aussage ist nicht an die Öffentlichkeit gerichtet, sondern nur ein Monolog. Er bringt einfach seinen Ärger zum Ausdruck. Dabei wird das Persönlichkeitsbild, das Robespierre von Danton hat, ausgesprochen. Trotzdem wirkt dieses Image wie eine Karikatur, die Danton zum Lachobjekt macht. Die Aussage spiegelt die Ansicht Robespierres über Danton aber ohne Verzerrung wider. Denn Robespierre beabsichtigt eben nicht, durch das erzeugte Bild seinen politischen Gegner vor anderen lächerlich zu machen. Seine Beurteilung ist alles andere als grundlos. Danton, der quasi ausschließlich auf seinen eigenen Genuss gerichtet lebt, ist kein Mensch, dem man als einem Politiker trauen kann. Noch dazu gefährdet Dantons Streben nach dem sinnlichen Genuss sein Leben, wie das weitere Wort Robespierres andeutet: „sie werden Kraft genug haben, ihn zum Revolutionsplatz zu schleifen.“ (185) Diese Aussage erinnert an die Warnung Lacroix', dass die sinnliche Lust Dantons ihn das Leben kosten werde.

Die Suche nach der Sinnlichkeit schadet nicht nur Danton. Lacroix' Vergleich in der Bordellsszene (125) beschädigt auch das recht positive Bild Marions, das ihr Lebensbericht entstehen ließ, erheblich. Bis Lacroix eintrat, erschien sie physisch und in ihrem Lebensbericht als schöne Frau mit erotischer Ausstrahlung, die sich von den anderen Prostituierten deutlich unterscheidet. Sie schien den konkreten Fall zu liefern, an dem sich die epikureische Lebensphilosophie Dantons und die politischen „Staatsgrundsätze“ seiner Anhänger bewähren könnten.¹⁷ Aber sobald durch Lacroix die Sinnlichkeit in den negativen Zusammenhang gesetzt wird, werden Marion sehr unerfreuliche Rollen zugewiesen. Sie wird einmal mit einem „Hündlein“ verglichen, das auf der Gasse von einer Dogge bestiegen wird. Ein anderes Mal wird ihr schöner Körper als Mittel zur Vollstreckung der Todesstrafe deklassiert. Marion ist keine einfache Verkörperung der sinnlichen Freude mehr. Wenn man ihr Gesamtbild nüchtern betrachtet, kann man sie keineswegs als die „Inkarnation der sexuellen Befreiung“¹⁸ bezeichnen.

¹⁷ Hildebrand, Olaf: „Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern“. Zur Kritik hedonistischer Utopien in Büchners „Dantons Tod“, in: ZfdPh 118 (1999), S. 530-554, hier: S. 548.

¹⁸ Grimm, Reinhold: Coeur und Carreau, S. 313.

Aber Marion ist immerhin die einzige Figur im Drama, deren sexuelles Bedürfnis befriedigt wird. Sie scheint an jedem Geschlechtsverkehr ihr Vergnügen zu finden, egal wer ihr Partner ist. Es ist ganz anders bei Danton. In der Szene II/2 sagt er Camille beim Spaziergang: „Möchte man nicht drunter springen, sich die Hosen vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?“ (266) Äußerlich drückt Danton seinen starken Durst nach dem sexuellen Bedürfnis aus. Wenn er wirklich befriedigt wäre, würde er sich nicht auf diese Art und Weise äußern. Das blinde Verlangen nach dem Sexualverkehr ist geradezu animalisch und verrät sein innerliches Ungleichgewicht. Egal, ob die Unausgewogenheit auf der existentiellen Einsamkeit¹⁹ beruht, oder ob sie auf die zunehmend hoffnungsloser werdende politische Aussicht der Dantonisten²⁰ zurückzuführen ist: Dantons Begehren nach wahllosem Sexualverkehr offenbart jedenfalls sein Bedürfnis nach der Ablenkung von der psychischen Last. Aber diese Art, sich zu zerstreuen, verdrängt nur kurzfristig die Probleme. Es ist nicht zu leugnen, dass der Sexualverkehr ihm Genuss gibt. Aber der Sexualtrieb fungiert auch als Ventil seiner Unruhe. Gerade wegen Dantons psychischer Belastung wirkt die Komik seiner Aussage recht gehindert. Die unverhüllte Direktheit des Ausdrucks reizt zwar zum Lachen. Aber in die Komik mischt sich eine große Portion Bitterkeit.

Ähnliches ist bei einer anderen Aussage Dantons zu beobachten. In der Szene IV/5 sagt er: „Was sollen wir uns zerren? Ob wir uns nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Schaam binden, oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen?“ (624) Sehr auffallend ist die zynische Haltung Dantons. Er stellt sich interesselos zur moralischen Vorstellung der Gesellschaft. Besonders ‚die leckenden Hunde‘ erinnern an die Kyniker, die sich als eine Art Bettlerphilosophen gegen die üblichen Werte der Gesellschaft wendeten. Aber interessanterweise plädiert Danton nicht für die Bedürfnislosigkeit, die die Kyniker zum höchsten Gut erhoben. Mit seiner rhetorischen Frage unterstreicht Danton vielmehr das epikureische Prinzip, das in jeder Situation des Lebens wirksam sein sollte. Als ein Epikureer kann man, meint er, alles tun, was das „behaglich[e] Selbstgefühl“ (624) nicht beeinträchtigt. Die moralischen Vorstellungen der Gesellschaft sind bei der epikureischen Handlungsweise nicht wirksam. Danton nimmt hier auf die Sexualität Bezug. Er stellt sich zwei extreme Behandlungsmöglichkeiten des männlichen Sexualorgans vor. Diese Vorstellungen wirken komisch, weil sie die normalen Erwartungen deutlich über- beziehungsweise unterbieten. Aber die Komik wird zugleich durch den Gemütszustand Dantons gehemmt. Seine Aussage ist keine Handlungsmaxime, sondern bloß eine Artikulation des gedanklich Übertriebenen. Die Extremität seiner Vorstellungen ist vielmehr als eine Art verzweifelte Auflehnung gegen den ihm unerfüllbaren epikureischen Lebensentwurf zu interpretieren. Ein zufriedener Epikureer bräuchte sich solche extravaganten Lustquellen nicht einmal vorzustellen. In dieser Hinsicht deutet das Wort Dantons darauf hin, dass vor allem seine primäre Lustquelle im Grunde genommen versagt. In seinen zynischen Aussagen äußert sich

¹⁹ Vgl. Werner, Hans-Georg: Büchners aufrührerischer Materialismus, S. 92.

²⁰ Vgl. Horton, David: Observations on the Erotic Theme, S. 305.

Danton über die epikureische Lebensweise natürlich nicht negativ. Aber im Endeffekt, so scheint es, müsste sein Zynismus auch dem Epikureismus gelten. Die Sinnlichkeit bringt ihm mit Sicherheit Vergnügen, das aber nicht lang genug dauert, um Sinn schaffend zu sein. Es liegt nahe, dass der sexuelle Genuss als ein Palliativ für ihn eine große Rolle spielt, das ihn nur kurzzeitig von seinen Problemen in der Wirklichkeit ablenkt.

6. 2. Die Robespieristen

Die Politik der Revolutionsregierung unter Robespierre ist auf Tugend gerichtet und daher ist es nicht verwunderlich, dass die Sexualität selten zum Gesprächsstoff der Robespieristen wird. Für Robespierre ist die Sexualität einfach kein relevantes Thema. Die meisten seiner Anhänger verwenden heimlich Scherz mit sexuellen Motiven. Das wird aber nur in einer einzigen Szene des Dramas gezeigt. Ansonsten gibt es eine Replik von St. Just, in der sich eine Spur von Sexualität befindet.

St. Just strebt wie Robespierre nicht nach dem sexuellen Genuss. Ganz im Gegenteil, der genießerische Alltag seiner politischen Gegner ist für ihn nichts anderes als Niedrigkeit. In der Szene I/6 sagt St. Just, der „unterwegs im palais royal“ Danton getroffen hat, seinem Parteichef, was er dort gesehen hat: „die Grisetten liefen hinter seinen Waden drein.“ (191) St. Just nennt Danton einen Mensch mit männlicher Vitalität, dessen männliche Kraft viele wollüstige Frauen anzieht. Dies sagt St. Just, um Danton zu erniedrigen. Dass Danton als sexuell reizvoller Mann geschildert wird, dem Frauen zweifelhafter Moral nachlaufen, ist zweifellos ein Spott über den renommierten Politiker. Man sollte aber aufmerken, in welchem Kontext der spöttische Satz steht. Er befindet sich inmitten der Aussage St. Justs, der die Anzeichen der Beliebtheit Dantons beim Volk voll Sorge aufzählt. St. Just hebt also den für seine Partei unangenehmen Aspekt hervor, dass sogar die lüsternen Frauen auf der Seite der Partei Dantons stehen. St. Just neidet dies seinem politischen Gegner, jedoch ist dessen Beliebtheit unter den Grisetten für ihn zugleich verächtlich. In seinem besorgten Wort steckt in dieser Hinsicht ein komisches Element. Hier stehen zwei wesensfremde Empfindungen nebeneinander: Neid und Abneigung. Allerdings zeigt die anschließende Szene (II/1), dass die Sorge St. Justs eigentlich nicht nötig gewesen wäre. Dort sagt Danton, der vergeblich Stützen für seine Partei gesucht hat: „Uebrigens, auf was sich stützen? Unsere Huren könnten es noch mit den Guillotinenbetschwestern aufnehmen“ (221) Diese resignierende, aber witzige Aussage lässt erkennen, dass die Anhängerzahl der Dantonisten nicht groß ist und dass auch die Robespieristen weibliche Anhänger haben.

Während sich St. Just wie Robespierre von solcher Ausschweifung wie die Dantons fern hält, besuchen die anderen Robespieristen heimlich das Bordell. Die Szene III/6 zeigt, dass sich Barrère als Folge des Bordellbesuchs mit der Syphilis infiziert ist. Collot weiß, dass Barrère im Moment krank ist, und fragt ihn, wann dieser wieder das Bordell besuchen wird. Barrère antwortet einfach gelassen: „Wenn der Arzt nicht mehr zu mir kommt.“ (500) Barrère nimmt nicht nur die Geschlechtskrankheit in Kauf, sondern er scherzt auch über seinen Gesundheitszustand. Auch Collot scherzt über die

Krankheit seines Parteigenossen, indem er die Geschichte der Heiligen drei Könige mit dem Symptom von Syphilis witzig verbindet: „Nicht wahr, über dem Ort steht ein Haarstern, unter dessen versengenden Strahlen dein Rückenmark ganz ausgedörrt wird.“ (501) Da schließt Billaud an und phantasiert scherzhaft, was „die niedlichen Finger der reizenden Demahy“ mit dem beschädigten Rückenmark anfangen werden. (502) Die Scherze der drei Robespierriisten kreisen um den Topos der Geschlechtskrankheit. Ihr Ton ist aber ein ganz anderer als der Lacroix', als der letztere vor Danton auch über die Symptome der Syphilis scherzte. Lacroix war mit seinem inaktiven Parteiführer unzufrieden und wollte ihn vor der Geschlechtskrankheit scherzend warnen, und zwar nicht weil diese eine ernsthafte Gefahr darstellte, sondern weil sein Parteichef die Zeit im Bordell vertat, statt seinen Gegnern entgegenzutreten. Die Robespierriisten zeigen hier hingegen ihre pure Freude an der scherzhaften Unterhaltung.

Ihre unbetrübt Laune ist erstaunlich, wenn man in Betracht zieht, dass angesichts des Kranken über seine Krankheit gescherzt wird und sogar der Kranke selbst an dem Scherz beteiligt ist. Aber sie ergötzen sich nicht einfach an Scherzen über die Lustseuche, sondern vielmehr an der Tatsache, dass sie ihrem Parteichef die Ausschweifung problemlos verheimlichen können. So scherzt denn auch der kranke Barrère hämisch: „Pst! Davon darf der Tugendhafte nichts wissen.“ (503) Sie haben keinen Respekt vor Robespierre. Sie lachen über ihn, wie der respektlose Spott Billauds offenbart:

Er ist ein impotenter Mahomet. (504)

Das ist eine scharfe sexuelle Beleidigung, auch wenn der Betroffene gegenwärtig nicht da ist. In der Begriffskombination ‚impotent‘ und ‚Mahomet‘ steckt alle Verachtung. In den Augen der Scherzenden ist Robespierre ein Despot, der über Leichen geht wie der voltairesche Mahomet, doch in Wahrheit kraft- und saftlos ist.²¹ Die Robespierriisten genießen die Sinneslust zwar gezwungenermaßen hinter dem Rücken ihres Parteiführers, aber sie fühlen sich ihm überlegen. Sie sind echte Männer im Gegensatz zu Robespierre, der sexuell völlig inaktiv ist und deshalb nicht einmal Syphilis kriegen kann. Durch das spöttische Wort verlachen sie in erster Linie die männliche Unzulänglichkeit Robespierres. Aber es verdeutlicht zugleich ihren Widerwillen gegen seine Tugendpolitik und ihren Willen zur Verschwörung. Der Spott mit dem sexuellen Motiv steht im Zeichen des Verrats.

6. 3. Das Volk

²¹ Patsch, Hermann: Robespierre als »impotenter Mahomet«. Bemerkungen zu einer Szene in Büchners *Danton's Tod* III/6, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 121-132, hier: S. 131. Siehe noch dazu: Hiebel, Hans H.: Republikanische Motive, S. 72; Lehmann, Werner R.: Robespierre – »ein impotenter Mahomet«? Geistes- und wirkungsgeschichtliche Beglaubigung einer neuen textkritischen Lesung, in: Euphorion 57 (1963), S. 210-217.

Die sexuelle Begierde ist als menschliches Grundbedürfnis allgegenwärtig im *Danton*-Drama. Wenn Danton sagt, „ich wittre was in der Atmosphäre, es ist als brüte die Sonne Unzucht aus“ (266), gilt es nicht nur dem individuellen Gefühl der Titelfigur. Die sexuellen Motive tauchen in den zahlreichen Szenen des Dramas immer wieder auf. Die Zote in *Danton's Tod* lässt sich dabei kaum als „Verführungsversuch“²² im Sinne Freuds verstehen. Für Freud ist „die Unnachgiebigkeit des Weibes“ eine wichtige „Bedingung für die Ausbildung der Zote“. Sie trete auf, wo die Unnachgiebigkeit des begehrten Sexualobjekts „bloß einen Aufschub zu bedeuten scheint und weitere Bemühung nicht aussichtslos erscheinen lässt.“²³ Zoten und sexuelle Motive in *Danton's Tod* tangieren eher ganz andere Themen. Bei den Dantonisten besteht beispielsweise ein Konnex zwischen Sexualität und der politisch-philosophische Ausrichtung. Bei den Robespierriern deutet der Gebrauch von Zote und sexuellem Witz Verrat und Verschwörung an. Auch beim Volk sind Zote und sexuell aufgeladene Rede nicht dem Freudschen Sinne ihrer Verwendung zuzuordnen. Nur die Themenbereiche, die mit der Sexualität in Berührung kommen, sind anders.

6. 3. 1. Sexualität und Armut

Arme Menschen haben generell nur stark eingeschränkte Möglichkeiten, das Leben zu genießen. Zudem sind sie dem Genusswunsch der anderen ausgeliefert. Das arme Volk in Büchners Erstlingsdrama ist ein anschauliches Beispiel dafür. Soweit es den sexuellen Genuss betrifft, kommen diese beiden Aspekte aufs deutlichste ans Licht. Während die Reichen die Sinneslust genießen, wird das Volk zum Objekt einer Ausbeutung besonderer Art. Die Begüterten kaufen sich Frauen aus dem Volk, die sich aus Not verkaufen müssen. Diese Verhältnisse machen das Volk wütend, wie sich der 1. Bürger in der Szene I/2 Luft macht: „Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren!“ (57) Obwohl sich keiner der Bordellbesucher im Drama von dem aufgebracht Volk bedroht fühlt, machen sie sich nicht über das Problem der Prostitution lustig. Scherzhaft erwähnt wird dagegen der Aspekt, dass das Volk kaum Chance hat, sexuell zu genießen.

Die Lage des Volkes ist ganz anders als die der Reichen, die nach Belieben bei einer Prostituierten genießen können. In Szene I/5, als Lacroix Danton sucht und ihn in einem Zimmer im Bordell findet, nennt Lacroix im Gespräch mit Danton den Grund, warum der sexuelle Genuss im Bordell für das Volk undenkbar ist: „es geht nicht in's Bordel, weil es nach Käs und Häring aus dem Hals stinkt und die Mädels davor Ekel haben.“ (163) Lacroix lässt das Volk lächerlich erscheinen, indem er die ihm anhaftenden unangenehmen Gerüche mit deren zu erwartender Wirkung lustig verbindet. Seine Aussage, dass das Volk wegen des ekelhaften Geruches sogar bei den Huren unerwünscht ist, ist eine Erniedrigung höchsten Grades. Bei oberflächlicher Betrachtung scheint Lacroix zu sagen, dass der stinkende Geruch der primäre Grund

²² Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), Frankfurt/M. 1986, S. 78.

²³ Ebd. S. 80.

wäre, der das Volk an dem Bordellbesuch hindert. Das stimmt aber nicht. Lacroix hat direkt zuvor gesagt: „es besäuft sich nicht, weil es kein Geld hat.“ (163) Wer kein Geld für Alkohol hat, kann sich auch den Bordellbesuch nicht leisten. Der üble Geruch aus dem Hals ist nichts als ein Zeichen der Armut des Volkes. Wenn es genug Geld hätte, könnte es seinen Körper so pflegen, dass er gut und gar verführerisch duften würde. Oder es müsste nicht die stinkenden Speisen der Armen essen. Lacroix sagt also, dass das Volk aufgrund der Armut sein sexuelles Bedürfnis nicht so befriedigen kann, wie es die Dantonisten bei den Prostituierten tun. Er vermittelt anschaulich diesen Inhalt durch eine eingebildete Situation, die zwar in der Wirklichkeit durchaus entstehen kann, aber bloß eine mögliche Folge eines grundlegenden Problems darstellt. Sein Wort reizt deswegen zum Lachen, nicht nur weil die von ihm vorgestellte Situation komisch ist, sondern auch weil er so geistreich eine lustig anmutende Ursache als direkte Erklärung des Grundes, warum das Volk nicht ins Bordell geht, konstruiert.

Die Dantonisten sind sich darüber im Klaren, wie die Armut des Volkes sein Sexualleben beeinflusst. Aus eigener Erfahrung als Bordellbesucher kennen sie die schwierige Lage der Prostituierten ganz genau. Erkennbar wird dies an der Äußerung, die Danton im Gespräch mit Lacroix über die Prostituierten Rosalie und Adelaide macht: „Sie dauern mich, sie kommen um ihr Nachtessen.“ (145) Danton sieht, dass sie den ganzen Abend beschäftigungslos sein werden und daher nichts zu essen bekommen. Der Hunger ist ihr großes Problem. Sie prostituieren sich aus Not, aber sie können auch durch die Prostitution die Not kaum beheben. Ihre Lage ist wirklich bedauernswert. Aber es ist zweifelhaft, ob Danton mit den Prostituierten wirklich Mitleid hat. Die Haltung Dantons, der seine Sorge um sie ausdrückt, ist nicht so sympathisch, wie man anhand dieses scheinbar barmherzigen Wortes denken könnte. Zieht man andere Worte Dantons in Betracht, so wirkt er kalt, ausbeuterisch, egoistisch. Danton hat zuvor mit Lacroix zusammen über die beiden Prostituierten in ihrer Anwesenheit gescherzt. Dabei wurde es mehrmals in witziger Form erwähnt, dass die Prostituierten Überträger von Geschlechtskrankheiten sind. Beispielsweise sagte Danton über „Fräulein Rosalie“: „Sie ist einen Magnethaken, was der Pol Kopf abstößt, zieht der Pol Fuß an, die Mitte ist ein Äquator, wo jeder eine Sublimationskurve nötig hat, der zum Erstenmal die Linie passiert.“ (139) Natürlich verletzen diese Aussagen Rosalie und Adelaide sehr. Dessen ungeachtet amüsierte sich Danton ständig auf ihre Kosten, bis sie, wegen der Beleidigung verärgert, das Zimmer verließen. Er ist einer von denen, die an dem „Fleisch“ der mittellosen Frauen ihre Freude haben. Sein Interesse gilt seinem eigenen sexuellen Vergnügen, nicht dem Wohlergehen der Prostituierten. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich Danton über sie lustig macht. Dagegen erscheint es umso merkwürdiger, dass er plötzlich sein Mitleid für sie zeigt. Wie ernsthaft sein Mitleid ist, ist ganz unsicher. Seine Anteilnahme wirkt deswegen fremdartig und gewissermaßen komisch. Danton ist kein Politiker, der sich der Bekämpfung der Armut des Volkes widmet. Was aber sein Wort angeht, hebt es trotzdem die miserable Lage der Prostituierten deutlich hervor. Sie leiden vor allem unter dem Hunger.

Es gibt eine ganz eigenartige Stimme im *Danton's Tod*, die das sexuelle Bedürfnis des armen Volkes auf eine besondere Art und Weise verrät. Dieses sexuelle Bedürfnis haben nicht nur die reichen Bordellbesucher, sondern auch das arme Volk. Daher wäre es nicht gerade erstaunlich, wenn das Volk seine sinnlichen Begierden ausdrücken würde. Aber wenn eine Frau, die aus der materiellen Not zur Prostitution gezwungen ist, ihr sexuelles Verlangen kundtut, das durch ihre Kunden erfüllt werden soll, gehört dies nicht zum Normalfall. Genau das tut Rosalie in der Szene II/2. Rosalie ist mit Adelaide auf der Strasse, um Kunden zu suchen. Sie findet dort mögliche Freier und drängt ihre Berufskollegin, diese als Kunden zu werben:

Mach fort, da kommen Soldaten, wir haben seit gestern nichts Warmes in den Leib gekriegt.
(258)

Diese Aussage zeichnet sich durch ihre Doppeldeutigkeit aus. Dieses Zitat ist eine der vielen Doppeldeutigkeiten, die Büchner in sein Stück einstreut. Es geht um die Frage, was das Warme konkret bedeutet. Man kann den Ausruf Rosalies in dem Sinne deuten, dass sie einen Tag lang kein warmes Essen hatte.²⁴ Er bietet aber noch eine andere bizarre Deutungsmöglichkeit an. Rosalies Wort kann auch bedeuten, dass ein Tag ohne Geschlechtsverkehr vergangen ist. Ihr Wort wird dann eine Zote, deren Obszönität kaum zu überbieten ist. Hier kann man eine der beiden Deutungsmöglichkeiten wählen – eine annehmen und die andere verwerfen. Aber das Entweder-Oder ist, meines Erachtens, nicht der einzig mögliche Weg zur Interpretation dieser Stelle. Man braucht nicht unbedingt eine Deutungsoption als bessere auszuwählen. Denn mir scheint, dass Büchner Rosalie ihren zweierlei Hunger absichtlich durch die doppeldeutige Aussage ausdrücken lässt. Rosalie ist hungrig im doppelten Sinne. Sie ist hungrig nach dem Brot und nach dem sexuellen Vergnügen. Es ist ein gewisser Vorteil für sie, dass die beiden Bedürfnisse durch die eine Arbeit auf einen Streich erfüllt werden. Das Stillen des akuten Hungers ist bei Rosalie eng an die Befriedigung der sexuellen Begierde gekoppelt. Die eine Deutungsoption passt daher genau so perfekt wie die andere in den Dramenkontext, so dass keine von beiden als unpassend abgelehnt werden muss. In dieser Weise entsteht eine doppeldeutige und doch tiefgründige Verbindung des Themas Sexualität mit dem Problem Armut. So gesehen enthält die Aussage Rosalies zwei komische Faktoren. Zum einen ist die Doppeldeutigkeit selbst komisch. Sie veranlasst den Rezipienten, mit den zwei gleichwertigen, aber ganz unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten zu spielen. Zum anderen wirkt der wörtliche Ausdruck des obszönen Inhaltes komisch. Die sexuelle Vereinigung wird aus dem weiblichen Blickwinkel zwar durch den harmlosen Ersatzausdruck, der eigentlich mit dem Sexualverkehr in keinem Zusammenhang steht, dennoch sehr lasziv geschildert.

6. 3. 2. Die situative Unangemessenheit

²⁴ Armstrong, William Bruce: »Arbeit« und »Muße« in den Werken Georg Büchners, in: Georg Büchner III, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 63-98, hier: S. 89.

Die Sexualität ist für die dramatischen Figuren eine häufig gesuchte Quelle des Scherzes. Wie die Politiker macht auch das Volk in sehr verschiedenen Situationen sexuelle Scherze. Das Volk steht den Politikern in der Derbheit des Scherzes nicht nach. Dass seine obszönen Worte als solche komisch sind, braucht nicht mit besonderem Nachdruck betont zu werden. Es ist aber auch sehr interessant zu beobachten, in welchem situativen Zusammenhang die sexuellen Scherze des Volkes stehen. Denn die Scherze, die in denjenigen Situationen auftauchen, in denen sie kaum zu erwarten sind, wirken auch noch aus einem anderen Blickwinkel komisch. Es wurde schon einmal darauf hingewiesen, dass die Zote des Volkes in der Szene I/2 nicht zu dem ihm zugeschriebenen Attribut ‚tugendhaft‘ passt und daher nicht nur die Zoten selbst, sondern auch diese Inkongruenzen komisch wirken. Es gibt noch andere ähnliche Fälle im Drama, die nun unter die Lupe genommen werden.

In der Szene II/6 versammeln sich die „Bürgersoldaten“ vor Dantons Haus, um ihn zu verhaften. Es ist leicht vorstellbar, dass die Verhaftung im Tumult verlaufen könnte. Aber in dieser Szene herrschen große Lockerheit und Heiterkeit, die dem ständigen Scherz des Volkes zu verdanken sind. Der Souffleur Simon ist als einziger ernsthaft und will sich wie ein getreuer „Bürgersoldat“ verhalten. Aber seine übertriebene heroische Haltung lässt ihn wie einen Komödianten erscheinen. Die Aussagen der anderen Menschen lassen seinen Ernst in Gelächter zerplatzen. Besonders die Zoten des 1. Bürgers stehen im krassen Kontrast zu patriotischen Aussprüchen des Theatermitarbeiters. Simon will vorangehen und schreit dabei den anderen zu: „Sorgt für mein Weib! Eine Eichenkrone werd’ ich ihr hinterlassen.“ (348) Simon spricht wie ein Märtyrer, der gleich sein Leben für das Vaterland opfert. Zugleich ist sein Ausspruch antikisierend. Simon meint, dass ihm für sein Heldentum, wie einem triumphierenden, heldenhaften römischen Legionär, eine Krone aus Eichenblättern verliehen werden würde. Auf diesen theatralisch übertriebenen Ruf reagierend, sagt der 1. Bürger zotig:

Eine Eichelkron? Es sollen ihr ohnehin jeden Tag Eicheln genug in den Schooß fallen. (349)

Um einen obszönen Scherz zu machen, nutzt der 1. Bürger die phonetische Ähnlichkeit zwischen „Eichenkrone“ und „Eichelkron[e]“ gut aus. Er stellt sich spielerisch, als hörte er das Wort wirklich so, wie er es wiedergibt. Bei seiner theatralischen Verstellung macht er sich auch die Tatsache zunutze, dass Eichel die Bezeichnung der Frucht der Eiche ist, während die Eichenkrone der Kranz aus Eichenlaub ist. Da die Eichenkrone und die Eichel aus dem gleichen Baum stammen, stehen die beiden Wörter „Eichenkrone“ und „Eichelkron[e]“ assoziativ nahe. Der 1. Bürger verwendet das Wort „Eichel“ allerdings nicht in seiner botanischen Bedeutung. Er macht von der lautlichen Gleichheit des Wortes mit der „Eichel“ als einem Teil des männlichen Genitales vollen Gebrauch. Dadurch wird seine Aussage eine Zote. Hierzu wirkt noch ein anderes komisches Element mit. Der 1. Bürger steigert die Obszönität, indem er das Homonym im Plural verwendet. Verbunden mit dem Begriff „Schoß“ deutet er damit die Untreue von Simons Frau an. Der derbe Scherz hat eine

wichtige dramatische Funktion in dieser Szene. Er schiebt jede Ernsthaftigkeit beiseite. Das geschieht in zweifacher Hinsicht. Zum einen lässt die Zote den heroischen Ernst Simons unsinnig erscheinen. Der 1. Bürger entlarvt, wie lächerlich die vermeintlich letzte Bitte Simons als opferbereiter Patriot ist, indem er den närrischen Grund angibt, warum sich Simon um seine zukünftige Witwe keine Sorge machen sollte. Zum anderen lässt der 1. Bürger den Ernst der wirklichen Situation beinahe vergessen. Durch seine Zote verbessert er die Stimmung der Bürgersoldaten hin zu ausgelassener Heiterkeit, aber er lenkt zugleich ihre Aufmerksamkeit von der Bedeutung ihrer momentanen Aktion ab. Eine weitere derartige Ablenkung durch eine Zote wiederholt sich im nächsten Moment.

In dieser Szene ist der 2. Bürger der einzige nüchterne Mann mit politischer Einsicht. Er schätzt die bisherigen gewaltsamen Aktionen des Volkes richtig ein und hinterfragt kritisch ihren Sinn: „über all den Löchern, die wir in anderer Leute Körper machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen.“ (351) Der 2. Bürger richtet das Augenmerk auf die Ergebnislosigkeit der Bemühungen des Volkes in der Vergangenheit. Er hat die Befürchtung, dass auch die momentane Aktion, wie die zuvor, die Misere des Volkes nicht beheben könnte. Das ist eine vollkommen berechtigte Sorge. Die Frage, was die Verhaftung Dantons dem Volk bringen wird, ist die Kernfrage, die das Volk bei solch einer politischen Aktion unbedingt stellen müsste. Aber der 1. Bürger erwidert auf diese einzig vernünftige Aussage in dieser Szene mit einem sexuellen Scherz:

1. Bürger. Willst du, daß dir dein Hosenlatz zugienge? Hä, hä, hä.
Die Andern. Hä, hä, hä. (352-353)

Der 1. Bürger bringt erneut eine Zote und das Volk lacht mit ihm. Das Gelächter vertreibt all den Ernst, den das Volk in dieser Situation beibehalten müsste. In der guten Laune scheint das Volk seine Hungersnot gänzlich zu vergessen. Die Verhaftung Dantons ist ein politisch bedeutsames Ereignis, aber die Unbekümmertheit des scherzenden Volkes ist keinesfalls politisch minder bedeutsam. Denn die Volksmasse, obwohl doch in diesem Moment tatsächlich politisch aktiv, zeigt kein Interesse an dem Sinn ihrer Aktion. Das Volk interessiert sich nicht einmal für die Frage, ob die Verhaftung Dantons Bedeutung in Bezug auf die Beseitigung des Hungers haben wird. Es lacht stattdessen über die Zote. Das ist die bedenkliche Seite der Heiterkeit des Volkes. Es ist wie ein Kind im positiven und im negativen Sinne. Es ist kindlich, da es jederzeit unbeschwert lachen kann und so naiv ist. Es ist kindisch, da es jederzeit unbesonnen lachen kann und politisch so unreif ist.

Das Volk macht oft und sehr gern sexuelle Scherze und überlegt dabei nicht, ob die Zote in die Situation passt oder nicht. Hier sollen zwei Szenen, die in dem vorangegangenen Kapitel schon behandelt wurden, noch einmal erwähnt werden. Das sind die Szenen IV/4 und IV/9. In der Szene IV/4 sind die Fuhrleute vor dem Gefängnis, um die zum Tod Verurteilten zum Richtplatz zu transportieren. Sie sind von Anfang an gutgelaunt und schwatzen dauerhaft. Der Schließer wird ungeduldig

und treibt sie endlich zur Eile: „Rasch, ihr Schlingel! Näher an's Thor, Platz da ihr Mäd'el.“ (596) Der Schließer fordert dabei nicht nur die Fuhrleute zur Beeilung auf, sondern auch Frauen, die vor dem Tor stehen, beiseite zu gehen. Die Fuhrleute spüren in diesem Augenblick, dass durch die Aufforderung des Schließers ein neuer Anlass zum Scherz ihnen angeboten wird. Der 1. Fuhrmann knüpft an das Wort „Platz“ an und sagt zotig: „Halt euren Platz vor, um ein Mäd'el fährt man nit herum, immer in Mitt 'nein.“ (597) Der 1. Fuhrmann macht einen obszönen Witz, indem er die Fahrweise der Karre geistreich mit dem Sexualverkehr verbindet. Daran anschließend scherzt auch der 2. Fuhrmann: „Ja da glaub' ich, du kannst mit Karren und Gäulen hinein, du findst gute Gleise, aber du muß Quarantän halten, wenn du heraus kommst.“ (598) Diesmal wird die Geschlechtskrankheit als die Folge des Sexualverkehrs zum Thema des Scherzes. Interessanterweise lassen die beiden Männer ihre Karrenfahrt zur stofflichen Basis ihrer Zote werden. Dabei vergegenwärtigen sie sich aber nicht, was nach ihrer Transportarbeit den anderen passiert. So ist ihre Zote hinsichtlich des zeitlichen Hintergrundes nicht maßvoll. Sie reizt zwar zum Lachen, aber der äußerst unangenehme Beigeschmack bleibt.

Die Zoten des Volkes kollidieren immer wieder mit den Situationen, in denen sie gesagt werden. Die meisten Kollisionen sind nicht zu stark, so dass man, wenn auch gedämpft, immerhin lachen kann. Aber es gibt in *Danton's Tod* eine so heftige Kollision zwischen dem sexuellen Motiv und der Situation, dass man hier nicht lachen kann. In der letzten Szene des Dramas (IV/9) freuen sich die Henker auf den Feierabend. Nach der öffentlichen Hinrichtung der Dantonisten erledigen sie noch auf der Guillotine ihre letzte Arbeit des Tages. Es wird dabei gemütlich gesungen: „Und wann ich hame geh / Scheint der Mond so scheeh“ (658) Es scheint zunächst von der munteren Heimkehr unter dem Mondschein gesungen zu werden. Aber der Liedtext hat auch ein sexuelles Motiv:

Scheint in meines Ellervaters Fenster / Kerl wo bleibst so lang bey de Menscher? (660)

Das sexuelle Motiv steckt in der letzten Strophe. Dort wird die Sorge des „Ellervaters“ ausgedrückt. Er wartet zu Hause unruhig auf das Aussagesubjekt des Gedichts und vermutet dabei, dass der „Kerl“ bei der „Menscher“ bleibt. Der Liedtext lässt allerdings offen, ob die Sorge des Ellervaters berechtigt ist oder nicht. Hier wird nichts Weiteres gesagt und eine detaillierte Schilderung der Sinnlichkeit gibt es auch nicht. Das bloße Beisammensein des lyrischen Ichs mit dem Sexualobjekt wird von dem Alten vorgestellt. Aber wichtig ist, dass sich diese Vorstellung entfaltet, und zwar durch den Gesang beflügelt. Denn, wer sich erwartungsvoll auf den gemütlichen Feierabend freut und dabei dieses Lied singt, hegt mit Sicherheit die Wunschvorstellung der Geselligkeit, die der Liedtext andeutet. In diesem Sinne kann man sagen, dass im Dialektwort der „Menscher“ die Männerphantasie jederzeit williger weiblicher Wesen kräftig mitschwingt.²⁵ Das sexuelle Element des Liedes

²⁵ Vgl. Buck, Theo: Die »Majestät des Absurden«. Zum Zusammenhang des Schlusses in Victor Hugos *Marion de Lorme* und Georg Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg

müsste die gute Stimmung der singenden Männer verstärken. Gerade in diesem Punkt kracht der gutgelaunte Gesang der Henker gegen den zeitlichen und örtlichen Hintergrund. Sie arbeiten noch auf der Guillotine, die noch nach dem Blut der Getöteten riecht, und dabei vergnügen sie sich mit sexuellen Vorstellungen. Der Widerspruch zwischen der grausamen Wirklichkeit und der guten Stimmung der Henker enthält das potenziell komische Element. Aber der Aufprall der Vorstellung des sexuellen Vergnügens auf den situativen Hintergrund ist so deftig, dass der Widerspruch die Grenze des Komischen weit in Richtung Schrecklichkeit überschreitet.

VII. Schlusswort

In *Danton's Tod* steckt eine Menge gewichtiger Themen: Politik und politische Ideen in der Revolutionszeit und der Nachrevolutionszeit, in der das Stück geschrieben wurde, Rechtfertigungsproblematik des Terrors, materielle Not und soziale Probleme, moralische Einstellungen, Liebe und Sexualität, existentielle Probleme und Tod, um einige der wichtigsten Themen zu nennen. Das Themenspektrum des Dramas ist sehr umfangreich. Es erstreckt sich von weitreichenden gesellschaftlichen bis zu ganz individuellen Angelegenheiten. Das Drama zeichnet sich noch dadurch aus, dass bei der literarischen Behandlung dieser sehr ernsthaften Themen die mannigfaltigen Arten der Komik eine große Rolle spielen. Die komischen Elemente wirken nicht nur ständig durch den Verlauf des ganzen Dramas hindurch, sondern sie greifen tief in die Struktur. Sowohl die wichtigsten Figuren des Dramas als auch die thematischen Kerne bekommen durch die Komik ihre klaren Konturen.

Die Verspottung der Figuren ist ein wichtiges Mittel des Dramatikers, die Objektperson beziehungsweise deren Gedanken lächerlich erscheinen zu lassen. Außerdem tragen Mittel der Komik – Witz, Scherz, Vergleich, Übertriebenheit, Unangemessenheit et cetera – dazu bei, die problematische Seite der dramatischen Figuren und ihres Denkens ans Licht zu bringen. So werden die Figuren ernsthaft diskreditiert und ihre Ansichten und Überzeugungen distanziert und relativiert. Es gibt zwar noch andere funktionale Möglichkeiten des Komischen, die dem Dramatiker zur Verfügung stehen. Das Komische könnte beispielsweise dem Rezipienten ermöglichen, der unzulänglichen Wirklichkeit mit heiterer Gelassenheit zu begegnen. Der Autor von *Danton's Tod* gebraucht jedoch die Mittel der Komik zu diesem Zweck nicht. Obwohl Büchner durch den Einsatz des Komischen die hochgeladene Spannung entschärft und bedrückte Stimmung abmildert, ist er nie wirklich humoristisch. Wenn bei ihm Komisches inmitten schrecklicher Situationen auftaucht, mindert es den Schrecken nicht, sondern es sorgt durch seinen krassen Kontrast zur Schrecklichkeit für Spannung. Für Büchner ist das Komische ein Werkzeug der Aufdeckung, nicht der Verschleierung oder Verharmlosung.

Das Komische ist ein sehr effektives Mittel zur Kritik. Büchner schöpft aus der Fülle der Kritik-Möglichkeit des Komischen. Mit wenigen Ausnahmen werden fast alle Figuren in *Danton's Tod* zum Opfer der Komik. Am meisten verlacht wird Robespierre. Es gibt einige Ursachen dafür, dass Robespierre zur ersten Adresse des Gelächters wird. Eine davon ist das Zusammenwirken der politischen Konstellation und der Charakteristik der Dantonisten. Dass eine politische Partei die Schwäche der anderen aufzudecken sucht und sie angreift, ist selbstverständlich, wie man bei den Robespieristen und den Dantonisten sehen kann. Sie kritisieren sich gegenseitig hart, aber die spitzeren Zungen haben die letzteren. Während Robespierre seine Gegner rhetorisch, ideologisch und durch die Formalität des Gesetzes angreift, machen die Dantonisten ihn durch Hohn und Spott lächerlich. Noch dazu wird Robespierre von den eigenen Anhängern verlacht. Der Grund des allseitigen Verlachens liegt eindeutig in seiner spiritualistischen Tugendideologie. Büchner glaubt nicht, dass man die

Gesellschaft durch solch eine Idee revolutionär verändern kann. In seinem Brief an Gutzkow äußert der Dramatiker hierzu: „Die Gesellschaft mittelst der Idee, von der gebildeten Klasse aus reformieren? Unmöglich!“¹ Es ist kein Wunder, dass der Mann der Ideologie in Büchners Drama zur Zielscheibe des Gelächters wird. Auch St. Just, der einzige Politiker unter den Robespierriern, der seinen Parteichef ideologisch unterstützt, wird ebenfalls verspottet, jedoch nicht so häufig wie Robespierre. Er wirkt darüber hinaus aufgrund seiner menschenverachtenden Haltung und seiner machtpolitischen Handlungen abstoßend. Ganz Ähnliches gilt für die anderen Robespierriern. Sie sind nicht nur Nutznießer der Revolution, sondern ihr Missbrauch der Gewalt und ihr Verrat an ihrem Parteiführer sind lächerlich, ja geradezu widerlich. Das Komische, das die Robespierriern zeigen, raubt ihnen jede Verlässlichkeit. Das gilt sowohl für die politische Seite als auch für die menschlichen und zwischenmenschlichen Aspekte.

Im Vergleich zu ihnen bewahren sich die Dantonisten eine gewisse menschliche Wärme. Ihr Umgang miteinander ist recht ehrlich und zeigt, dass sie nicht nur Parteigenossen, sondern auch Freunde sind, welche sich nicht durch ihre individuellen Interessen, die sie durchaus auch verfolgen, trennen lassen. So bleiben sie bis zum Ende ihres Lebens zusammen. Auch ihr Staatsideal wirkt viel menschlicher als die spiritualistische Tugendrepublik der Robespierriern, weil die Dantonisten die Bedürfnisse des Menschen mehr berücksichtigen. Dadurch haben die Dantonisten größere Sympathien bei den Rezipienten als die Robespierriern. Aber die Sympathien für die Dantonisten dürfen nicht derart interpretiert werden, als ob Büchner für sie Partei ergreifen oder sich sogar mit Danton identifizieren würde. Der Dramatiker ist den Dantonisten gegenüber auch sehr kritisch. Aus ihnen macht Büchner keine Helden. In ihrer Unfähigkeit, in die Misere der Wirklichkeit einzugreifen, sind sie von Anfang des Dramas an zum Untergang bestimmt. Ihr Sturz legt keine positiven Werte frei. Danton wird nicht um einer großen Idee willen getötet, sondern weil er ohnmächtig ist, als sich seine politischen Gegner gegen ihn und seine Partei durchsetzen wollen. Als Unterlegene produzieren die Dantonisten ständig komische Worte. Manchmal sind diese Worte korrekt und kritisch, aber manchmal auch bloß theatralisch und leer. Ihre letzten, auf die Schaulustigen gerichteten Worte auf der Guillotine etwa entblößen nur noch ihre selbstbezogene Absicht, sich souverän hinzustellen.

Der Sensualismus, den die Dantonisten vertreten, ist ein Gegenstand der Kritik des Dramatikers. Der Sensualismus ist ein politisches Programm der Begüterten für die Begüterten. Die Dantonisten trachten nach der Emanzipation des Fleisches und konkretisieren ihr Programm in der Form der Ausschweifung, die sich nur die Reichen leisten können, während die arme Volksmasse verhungert. Was aber durch das Komische besonders problematisiert wird, ist eher ein anderer Aspekt des genießerischen Lebens. Das blinde Streben nach der Sinnlichkeit wird vor allem durch seine eigene Negativität verlacht. Das genießende Paar Danton und Marion wird beispielsweise mit den sich paarenden Hunden verglichen. Der Bordellbesuch wird

¹ MA S. 319. Büchners Brief an Gutzkow Anfang Juni (?) 1836

immer wieder mit der daraus folgenden Geschlechtskrankheit scherzhaft verbunden. Zudem garantiert das Streben nach sexuellem Genuss nicht die Zufriedenheit. Zufriedene Menschen sind in *Danton's Tod* eine Ausnahme. Die sensualistischen Dantonisten werden aufgrund ihres genießerischen Lebens beschimpft. Sie werden „Spitzbuben“ (165) genannt und der Bordellbesucher Danton wird sogar auf dem Richtplatz verspottet: „He Danton, du kannst jetzt mit den Würmern Unzucht treiben.“ (636) In Bezug auf die politischen Programme erfüllen die Dantonisten zwei Funktionen. Auf der einen Seite machen sie durch ihre bissigen Kommentare die spiritualistischen Robespierriisten lächerlich, und auf der anderen Seite zeigen sie die Wirklichkeitsferne des Sensualismus, indem sie in der sensualistischen Lebenspraxis selbst lächerlich werden.

Weder in Danton noch in Robespierre oder in anderen Revolutionären verkörpert sich der Geist Büchners. Wenn eine komische Entlarvung gut begründet ist, gibt es keinen Grund mehr zu bezweifeln, dass die scharfe Kritik vom Autor selbst stammt. Wenn er seine Worte mehreren Figuren in den Mund legt, die Licht und Schatten haben, sich gegenseitig kritisieren und lächerlich machen, ist es nicht angemessen und gar vergeblich, seine Identifikationsfigur im Werk zu suchen. Die Politiker werden alle nicht als große Revolutionäre dargestellt, sondern als Versager, die keine soziale Veränderung der Gesellschaft bewirken können. Kritik gilt aber auch dem Volk, dem die Früchte der Revolution gehören sollten. Das Volk wird zwar öffentlich hoch verehrt, aber in den privaten Gesprächen der Politiker wiederholt verspottet und herabgewürdigt. Diese Haltung der Politiker ist natürlich nicht akzeptabel, jedoch ist ihre Verspottung auch nicht schlicht grundlos. Was besonders den Spott der Dantonisten über die Gewalt des Volkes betrifft, hebt er einen problematischen Aspekt der Volksgewalt denkrichtig hervor. Das Gewaltpotenzial des Volkes bestimmt zwar die politische Handlung der Revolutionäre, aber das Volk selbst weiß weder, welches Potenzial in ihm steckt, noch ist es dazu fähig, seine Kraft kontrolliert und zielgenau einzusetzen. In der zweiten Szene des Dramas wird dieser Aspekt mit allerlei komischen Elementen unverkennbar deutlich dargestellt. Das hungrige Volk wird von seiner Wut geleitet und seine Gewaltaktionen brechen spontan und ohne nüchternes Kalkül aus. Das Volk zeigt sich daher verführbar und wird folgerichtig von den Machthabern ausgenutzt. Es ist kein Akteur mehr, sondern wird zum Zuschauer der Revolution. Noch dazu wird das Volk zum Nachahmer der Politiker, die ihrerseits schon die antiken Helden nachahmen, um sich selbst den erhabenen Anschein zu geben, und sich dabei lächerlich machen. Unter diesen Umständen kann der Hunger des Volkes nicht gestillt werden.

Die Grundsituation im Drama bleibt von Anfang bis zum Ende unverändert. Man kann sogar sagen, dass der Verlauf des Dramas der Vorgang ist, der die Unveränderlichkeit der Situation bestätigt. Die einzig mögliche Veränderung, die das Drama erahnen lässt, besteht in dem bevorstehenden Zusammenbrechen des jetzigen politisch-gesellschaftlichen Systems. Aber daraus muss man nicht den Schluss ziehen, dass die Akzentuierung der subjektiven Perspektiven der Dramenfiguren, die mit der gleich bleibenden Situation zurecht zu kommen versuchen, das Hauptaugenmerk des

Rezipienten von der Historizität der Materialien weg auf die Individualität der Dramenpersonen richte.² In *Danton's Tod* tauchen ohne Zweifel mehrere solche Themen auf, die sich nicht unbedingt mit den politischen verbinden lassen. Das existentielle Thema, angezeigt durch den Tod, kann, wenn man will, von dem politischen Hintergrund des Dramas losgelöst behandelt werden. Das gilt auch für die Liebesbeziehung, die in erster Linie eine zwischenmenschliche Angelegenheit ist. Die sexuellen Scherze des Volkes, die keine situationsbedingten Hindernisse kennen, weisen nicht nur auf die politische Unreife des Volkes hin, sondern verraten sein menschliches Defizit, konkret gesagt, seine Unempfindlichkeit anderen Menschen gegenüber, die von einem tragischen Schicksal getroffen sind. Aber die unpolitischen Themen im Drama machen das ganze Stück keineswegs unpolitisch. Das Gewicht der Politik geht dadurch auch nicht verloren. Sie machen das Werk nur vielseitig.

Auch die Behauptung, dass *Danton's Tod* kein politisches Lehrstück sei,³ trifft nur in eingeschränktem Sinne zu. Das Drama belehrt den Rezipienten nicht, um ihn Partei für die eine oder andere Faktion ergreifen zu lassen. Die Tatsache, dass das Werk keine der politischen Ideen der beiden Parteien propagiert, bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass man die unzähligen kritischen Stimmen über die Revolutionswirklichkeit im Drama ignorieren darf. Der Dramatiker erwartet von den Rezipienten, wie er in einem Brief an seine Familie geschrieben hat, folgendes: „die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht.“⁴ Büchner wünscht, dass man aus seinem Drama lernt. Es gibt keinen plausiblen Grund dafür, dass man daraus nichts Politisches lernen soll, zumal das Werk ein großes politisches Ereignis thematisiert. Wie die briefliche Äußerung Büchners durchblicken lässt, vermittelt *Danton's Tod* Büchners Bild von der Französischen Revolution. Durch sein Drama, das die Endphase des revolutionären Vorganges behandelt, beleuchtet Büchner vor allem den Grund, warum die Revolution zusammenbrach. Dabei macht er vom Komischen Gebrauch, um die Probleme der an der Revolution Beteiligten sichtbar zu machen. In diesem Zusammenhang werden die Revolutionäre der beiden politischen Parteien und das Volk alle zum Opfer der Komik. Sie sind allesamt unfähig, die Gesellschaft zu revolutionieren.

Das Drama unterstreicht immer wieder die Notwendigkeit der sozialen Revolution, und zwar dadurch, dass die Misere des Volkes wiederholt thematisiert wird. Aber die Handlungen der Revolutionäre und des Volkes lassen keinen Zweifel an der Unmöglichkeit der Revolution zu. Gerade die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit der Revolution sind die Hauptpfeiler, auf denen die Spannung des Dramas ruht. Das Komische erhellt dabei die tragische Seite des Geschehens, also die Unmöglichkeit der revolutionären Veränderung. Auf diese Weise berührt das Komische das Tragische. Das Drama wird mit diesem Resümee natürlich nicht restlos erklärt. Viele andere Elemente, die mit der Revolution nicht im direkten Zusammenhang stehen, mischen

² Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik, S. 47.

³ Vgl. Behrmann / Wohlleben: Büchner: Dantons Tod, S. 162ff.

⁴ MA S. 306. Büchners Brief an seine Familie am 28. Juli 1835.

sich in das Drama und machen das gesamte Stück so themenreich, dass das Werk mehr ist als nur ein politisches Lehrstück. Die Vielseitigkeit des Dramas lässt einen Blick auf die Mentalität des Dramatikers zu. Büchner, der die Kluft zwischen der Notwendigkeit und der Unmöglichkeit der Revolution seiner Zeit mit aller Kraft zu überbrücken sucht, hat auch Augen für andere Problemkomplexe des menschlichen Lebens und thematisiert auch sie in seinem Revolutionsdrama mit kühlem Kopf und mit Komik. Büchner ist eben ein lachender Mensch⁵, kein mechanisch denkender Theoretiker, sondern ein grübelnder Revolutionär.

⁵ Vgl. MA S. 306. Büchners Brief an seine Familie im Februar 1834. Da schreibt er: „Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, wie Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile.“

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Georg Büchner: Danton's Tod, in: Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), hrsg. v. Burghard Dedner u. Thomas Michael Mayer, Bd. 3, Darmstadt 2000.
- Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm u. Edda Ziegler, München 1988.

2. Sekundärliteratur

- Adler, Hans: Georg Büchner: Dantons Tod, in: Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Bd. 1. Von Lessing bis Grillparzer, hrsg. v. Harro Müller-Michaels, Königstein/Ts. 1981, S. 146-169.
- Alt, Peter-André: Der Bruch im Kontinuum der Geschichte. Marionettenmetaphorik und Schönheitsbegriff bei Kleist und Büchner, in: Wirkendes Wort 37 (1987), S. 2-24.
- Aristoteles: Poetik, übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Aristoteles: Rhetorik, übers. v. Franz G. Sieveke, München ⁴1993.
- Armstrong, William Bruce: »Arbeit« und »Muße« in den Werken Georg Büchners, in: Georg Büchner III, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 63-98.
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, übers. v. Alexander Kämpfe, Frankfurt/M u. a. 1985.
- Baecque, Antoine de: Parlamentarische Heiterkeit in der französischen verfassungsgebenden Versammlung (1789-1791), in: Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute, hrsg. v. Jan Bremmer u. Herman Roodenburg. Aus dem Engl. übers. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1999, S. 127-148.
- Battafarano, Italo Michele: Der Traum der Revolution: Wilhelm Zimmermanns *Masaniello* (1833) und Georg Büchners *Dantons Tod* (1835), in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 203-222.
- Bausinger, Hermann: Lachkultur, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hrsg. v. Thomas Vogel, Tübingen 1992, S. 9-23.
- Becker, Peter von: Die Trauerarbeit im Schönen. Notizen zu einem neu gelesenen Stück, in: ders. (Hrsg.): Georg Büchner. Dantons Tod, Krit. Studienausg. des Originals mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien, 2., verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1985, S. 75-90.
- Behrman, Alfred u. Wohlleben Joachim: Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse, Stuttgart 1980.

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Schriften I. 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 691-704.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1900), aus dem Französischen v. Roswitha Plancherel-Walter, Darmstadt 1988.
- Beutin, Wolfgang: Das Lachen über das Obszönen in der Dichtung, in: Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Angela Bader u. a., Stuttgart 1994, S. 246-260.
- Bischof, Rita: Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georges Bataille, in: Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in 3 Spiegeln, hrsg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Frankfurt/M. 1986, S. 52-67.
- Böhler, Michael: Die verborgene Tendenz des Witzes. Zur Soziodynamik des Komischen, in: DVjs 55 (1981), S. 351-378.
- Bormann, Alexander von: *Dantons Tod*. Zur Problematik der Trauerspiel-Form, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 113-131.
- Bremmer, Jan / Roodenburg, Herman: Humor und Geschichte. Eine Einführung, in: Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute, hrsg. v. dens. Aus dem Engl. übers. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1999, S. 9-17.
- Brummack, Jürgen: Zu Begriff und Theorie der Satire, in: DVjs 45 (1971) Sonderheft, S. 275-377.
- Buck, Theo: Das Grotteske bei Büchner, in: Etudes Germaniques 43 (1988), S. 66-81.
- Buck, Theo: Der »gefährliche Gemütsmensch«. Zu Büchners Simon-Figur in »Dantons Tod«, in: Koreanische Büchner-Gesellschaft [Hrsg.]: Büchner und Moderne Literatur 10 (1997), S. 72-84.
- Buck, Theo: Die »Majestät des Absurden«. Zum Zusammenhang des Schlusses in Victor Hugos *Marion de Lorme* und Georg Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 265-285.
- Celli, Giorgio: Der letzte Alchemist. Betrachtungen über Komik und Wissenschaft, Frankfurt/M. 1989.
- Chamberlain, Timothy J.: Signs of Friendship: The Function of Hérault in *Dantons Tod*, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 80 (1988), S. 200-210.
- Chwaszcza, Christine: Die Praxis der Freiheit. Vom legitimationstheoretischen Anspruch zum politischen Traum, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 117-145.
- Dedner, Burghard: Legitimationen des Schreckens in Georg Büchners Revolutionsdrama, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 343-380.

- Dedner, Burghard: Über das Vergnügen am Unerfreulichen in der Komiktheorie der Aufklärung, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 19 (1984), S. 7-42.
- Dedner, Burghard: Verführungsdilog und Tyrannentragödie. Tieckspuren in *Dantons Tod*, in: Romantik im Vormärz, hrsg. v. Burghard Dedner u. Ulla Hofstaetter, Marburg 1992, S. 31-89.
- Dedner, Ulrike: Der relative Zuwachs revolutionärer Wirklichkeit in Georg Büchners Revolutionsdrama *Danton's Tod*, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 103-120.
- Delft, Klaus von: »Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse...!« Georg Büchners *Dantons Tod* aus südafrikanischer Sicht, in: Acta Germanica. Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika 20 (1990), S. 9-26.
- Dissel, Sabine: „Ha, kannst du mir vergeben, Porcia?“ Interpretationsansätze im Kontext der Shakespeare-Anspielungen in *Danton's Tod*, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 53-64.
- Dräxler-Manfred, E. (Hrsg.): Dichtungen von Wilhelm Genth, Siegen u. Wiesbaden 1845.
- Eibl, Karl: *Ergo todtdgeschlagen*. Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners *Dantons Tod* und *Woyzeck*, in: Euphorion 75 (1981), S. 411-429.
- Ekmann, Bjørn: Wieso und zu welchem Ende wir lachen. Zur Abgrenzung der Begriffe *komisch*, *ironisch*, *humoristisch*, *satirisch*, *witzig* und *spañhaft*, in: Text & Kontext 9 (1981), S. 7-46.
- Elm, Theo: Georg Büchner und Leopold Ranke. Poetische und historische Erkenntnis, in: Zeitschrift für deutsche Sprache und Literatur, Seoul, Korea Nr. 1 (1993), S. 387-401.
- Elm, Theo: Georg Büchner. Individuum und Geschichte in »Dantons Tod«, in: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ulrich Fülleborn zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Theo Elm u. Gerd Hemmerich, München 1982, S. 167-184.
- Farré, Luis: Das Komische, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 190-205.
- Feibleman, James K.: Der Sinn des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 77-92.
- Fink, Gonthier Louis: Das Bild der Revolution in Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 175-202.
- Frank, Manfred: Vom Lachen. Über Komik, Witz und Ironie. Überlegungen im Ausgang von der Frühromantik, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hrsg. v. Thomas Vogel, Tübingen 1992, S. 211-231.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905), Frankfurt/M. 1986.
- Fuhrmann, Helmut: Der Dialektik der Revolution – Georg Büchners »Dantons Tod«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 35 (1991), S. 212-233.

- Galle, Roland: Natur der Freiheit und Freiheit der Natur als tragischer Widerspruch in ›Dantons Tod‹, in: Der Deutschunterricht 31 (1979), H. 2, S. 107-121.
- Galler, Margarete: »Lachen und Lächeln« in poetischen Texten, Frankfurt/M u. a. 1997.
- Gehrs, Jenny: Komische Philosophie – philosophische Komik. Philosophische Komödien und satirische Kritik der Philosophie im 19. Jahrhundert, Heidelberg 1996.
- Genazino, Wilhelm: Über das Komische. Der außengeleitete Humor, Paderborn 1998.
- Giesz, Ludwig: Das Komische und die Philosophie, in: ders.: Philosophische Spaziergänge, Stuttgart 1990, S. 173-186.
- Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. Von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 100-116.
- Glebke, Michael: Die Philosophie Georg Büchners, Marburg 1995.
- Grimm, Reinhold: »Dantons Tod« – ein Gegenentwurf zu Goethes »Egmont«? in: GRM 33 (1983), S. 424-457.
- Grimm, Reinhold: Coeur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner, in: Georg Büchner I/II, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, zweite verbesserte und um ein Register vermehrte Aufl., München 1982, S. 299-326.
- Grimm, Reinhold: Kapriolen des Komischen. Zur Rezeptionsgeschichte seiner Theorie seit Hegel, Marx und Vischer, in: ders. u. Walter Hinck: Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt 1982, S. 20-125.
- Gutwirth, Marcel: Gedanken zum Wesen des Komischen (1964), in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 366-401.
- Hauschild, Jan-Christoph: Georg Büchner. Studien und neue Quellen zu Leben, Werk und Wirkung. Mit zwei unbekanntem Büchner-Briefen, Königstein / Ts. 1985.
- Hauschild, Jan-Christoph: Neudatierung und Neubewertung von Georg Büchners »Fatalismusbrief«, in: ZfdPh 108 (1989), S. 511-529.
- Hauser, R: Artikel ›Laster‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. a., Basel 1980, Bd. 5, Sp. 35-37.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 1-3, in: ders.: Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bd., hrsg. v. Hermann Glockner, Bd. 12-14, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964.
- Heidsieck, Arnold: Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart 1969.
- Hiebel, Hans H.: Republikanische Motive in Georg Büchners *Danton's Tod*, in GBJb 10 (2000-2004), S. 65-82.

- Hildebrand, Olaf: »Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern«. Zur Kritik hedonistischer Utopien in Büchners »Dantons Tod«, in: ZfdPh 118 (1999), S. 530-554.
- Hillesheim, Jürgen: Geschichtspessimismus und fatalistische Vitalität. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Baal* im Horizont der Philosophie Arthur Schopenhauers, in: literatur für leser (1993) H. 4, S. 169-185.
- Hinck, Walter: Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie, in: ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1977, S. 11-31.
- Hinck, Walter: Einleitung. Zur Poetik des Geschichtsdramas, in: ders. (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichts Dramen. Interpretationen, Frankfurt a. M. 1981, S. 7-21.
- Hinderer, Walter: »Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden«. Die Komödie der Revolution in Büchners »Dantons Tod«, in: ders.: Über deutsche Literatur und Rede. Historische Interpretationen, München 1981, S. 191-199.
- Hinderer, Walter: Büchner-Kommentar. Zum dichterischen Werk, München 1977.
- Hinderer, Walter: Festschriftliche Bemerkungen zur Codierung von Liebe in Büchners *Dantons Tod*, in: »Was in den alten Büchern steht ...« Neue Interpretationen von der Aufklärung zur Moderne. Festschrift für Reinhold Grimm, hrsg. v. Karl-Heinz J. Schoeps u. Christopher J. Wickham, Frankfurt a. M. u. a. 1991, S. 151-165.
- Hobbes, Thomas: Vom Menschen, hrsg. v. Günter Gawlick, Hamburg 1959.
- Hohendahl, Peter Uwe: Nachromantische Subjektivität. Büchners Dramen, in: ZfdPh 108 (1989), S. 496-511.
- Holmes, Terence M.: Die »Absolutisten« in der Revolution, in: GBJb 8 (1990-94), S. 241-253.
- Holmes, Terence M.: Georg Büchners »Fatalismus« als Voraussetzung seiner Revolutionsstrategie, in: GBJb 6 (1986/87), S. 59-72.
- Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung, Würzburg 1988.
- Horton, David: »Die gliederlösende, böse Liebe«. Observations on the Erotic Theme in Büchner's *Dantons Tod*, in: DVjs 62 (1988), S. 290-306.
- Hügli, Anton: Artikel »Lächerliche (das)«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 5, Basel 1980, Sp. 1-8.
- Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 398-402.
- Jancke, Gerhard: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk, 3. Aufl., durchges. u. um e. bibliograph. Nachtr. erw., Königstein/Ts. 1979.

- Jansen, Josef (Hrsg.): Georg Büchner. Dantons Tod. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1969.
- Jauss, Hans Robert: Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 361-372.
- Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München 1963, S. 7-456.
- Jurzik, Renate: Der Stoff des Lachens. Studien über Komik, Frankfurt/M u. New York 1985.
- Kaempfer, Wolfgang: Logisches und analogisches Bewußtsein in *Dantons Tod* von Georg Büchner. Eine »literaturanthropologische« Anwendung, in: *Recherches Germaniques* 12 (1982), S. 55-67.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urtheilskraft, in: Kants Werke. Akademie-Textausgabe Bd. 5, S. 165-486, Berlin 1968.
- Kerényi, Karl: Was ist Mythologie? In: *Europäische Revue* 15 (1939), S. 3-18.
- Kersting, Wolfgang: Vom Vertragsstaat zur Tugendrepublik. Die politische Philosophie Jean-Jacques Rousseaus, in: *Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis*, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 11-24.
- Kiermeier-Debre, Joseph: Fallobst. Büchners Drama »Dantons Tod« und das »Gleichnis vom verlorenen Sohn«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 36 (1982), S. 161-173.
- Knapp, Gerhard P.: »Dantons Tod«: Die Tragödie des Jakobinismus. Ansätze einer Deutung, in: *Diskussion Deutsch* 17 (1986), S. 581-598.
- Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. Dantons Tod, 3. Auflage der Neufassung, Frankfurt a. M. 1990.
- Kohlenbach, Margarete: Puppen und Helden. Zum Fatalismusglauben in Georg Büchners Revolutionsdrama, in: *GRM* 38 (1988), S. 395-410.
- Koopmann, Helmut: Dantons Tod und die antike Welt. Zur Geschichtsphilosophie Georg Büchners, in: *ZfdPh* 84 (1965) Sonderheft, S. 22-41.
- Koselleck, Reinhart: Einleitung des Artikels »Volk, Nation, Nationalismus, Masse«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. Otto Brunner u. a. Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 142-151.
- Kraetke, Ramona: Schopenhauer lacht, in: *prima philosophia* 6 (1993), H. 2, S. 195-204.
- Krapp, Helmut: Der Dialog bei Georg Büchner, Darmstadt 1958.
- Kurdi, Imre: Figuren und Figurengruppen in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, hrsg. v. Antal Mádl u. Hans-Werner Gottschalk, Budapest, Bonn (1992), S. 369-379.
- Kurz, Gerhard: Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*, in: *ZfdPh* 110 (1991), S. 550-574.

- Lamping, Dieter: Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur, in: *literatur für leser* 1994, H. 2, S. 53-65.
- Lehmann, Hans-Thies: Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners ›Dantons Tod‹ und Heiner Müllers ›Der Auftrag‹, in: Georg Büchner. *Dantons Tod*, hrsg. v. Peter von Becker, Krit. Studienausg. des Originals mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien, 2., verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1985, S. 106-121.
- Lehmann, Werner R.: Robespierre – ›ein impotenter Mahomet‹? Geistes- und wirkungsgeschichtliche Beglaubigung einer neuen textkritischen Lesung, in: *Euphorion* 57 (1963), S. 210-217.
- Levesque, Paul: The Sentence of Death and the Execution of Wit in Georg Büchner's *Dantons Tod*, in: *The German Quarterly* 62 (1989), S. 85-95.
- Lindner, Burkhardt: Das Lachen im Tempel des Schönen. Zur Subversivität des Komischen in der Autonomieperiode, in: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, hrsg. v. Karl Otto Conrady, Stuttgart 1977, S. 267-282.
- Lorey, Christoph: Glaube und Zweifel, Lüge und Wahrheit, Genialität und Einfalt. Georg Büchners *Dantons Tod* und Bertolt Brechts *Leben des Galilei*, in: *DVjs* 68 (1994), S. 251-277.
- Lukács, Georg: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner, in: *Georg Büchner*, hrsg. v. Wolfgang Martens, Darmstadt³1973, S. 197-224.
- Marquard, Odo: Das Komische und die Philosophie, in: *Gießener Universitätsblätter* 7 (1974), H. 2, S. 79-89.
- Marx, Karl: *Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, Leipzig 1982.
- Mayer, Hans: *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt a. M. 1972.
- Mayer, Thomas Michael: »An die Laterne!« Eine unbekannte ›Quellenmontage‹ in *Dantons Tod* (I,2), in: *GBJb* 6 (1986/87), S. 132-158.
- Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des »Hessischen Landboten«, in: *Georg Büchner I/II*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, zweite verbesserte und um ein Register vermehrte Aufl., München 1982, S. 16-298.
- Mayer, Thomas Michael: Gegendarstellung. Zu Helmut Fuhrmanns Büchner-Aufsatz (Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 35, 1991), in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 288-297.
- Meier, Albert: *Dantons Tod* in der Tradition des Politischen Trauerspiels, in: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate*, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 132-145.
- Meier, Albert: *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983.
- Michelsen, Peter: Die Präsenz des Endes. Georg Büchners *Dantons Tod*, *DVjs* 52 (1978), S. 476-495.
- Milz, Christian: Eros und Gewalt in *Danton's Tod*, in: *GBJb* 11 (2005-08), S. 25-37.
- Moser, Samuel: Robespierre, die Ausgeburt eines Kantianers. Immanuel Kants Philosophie als Schlüssel zum Verständnis der Robespierre-Figur in Georg

- Büchners Drama »Dantons Tod«, in: Georg Büchner III, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 131-149.
- Müller, Harro: Poetische Entparadoxierung: Anmerkungen zu Büchners »Dantons Tod« und zu Grabbes »Napoleon oder Die hundert Tage«, in: Grabbe und die Dramatiker seiner Zeit. Beiträge zum II. Internationalen Grabbe-Symposium 1989. Im Auftrage der Grabbe-Gesellschaft hrsg. v. Detlev Kopp u. Michael Vogt, Tübingen 1990, S. 187-201.
 - Müller, Harro: Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. Büchners *Danton's Tod*, in: ders.: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne, Bielefeld 1994, S. 169-183.
 - Nagel, Ivan: Seuche, Vulkan, Überschwemmung: Saint-Just als Naturforscher, in: GBJb 7 (1988/89), S. 83-90.
 - Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der Kynismus des Diogenens und der Begriff des Zynismus, Frankfurt a. M. 1988.
 - Oehler, Dolf: Liberté, Liberté Cherie. Männerphantasien über Freiheit. Zur Problematik der erotischen Freiheits-Allegorie, in: Georg Büchner. Dantons Tod, hrsg. v. Peter von Becker, Krit. Studienausg. des Originals mit Quellen, Aufsätzen u. Materialien, 2., verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1985, S. 91-105.
 - Pape, Walter: Der fremde Blick der Komik. Das Vertraute und das Fremde in Komik und Komödie, in: Begegnung mit dem »Fremden«: Grenzen – Traditionen – Vergleiche; Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, hrsg. v. Eijiro Iwasaki, München 1991, S. 106-116.
 - Patsch, Hermann: Robespierre als »impotenter Mahomet«. Bemerkungen zu einer Szene in Büchners *Danton's Tod* III/6, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 121-132.
 - Petersen, Jürgen H.: Die Aufhebung der Moral im Werk Georg Büchners, in: DVjs 47 (1973), S. 245-266.
 - Pfister, Manfred: Das Drama, München ⁷1977.
 - Pietzcker, Carl: Das Groteske, in: DVjs 45 (1971), S. 197-211.
 - Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens (1941), in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Günter Dux u. a. Frankfurt/M. 1982, Bd. VII. Ausdruck und menschliche Natur, S. 201-387.
 - Pornschlegel, Clemens: Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volks in den Texten Georg Büchners, in: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hrsg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart u. Weimar 1997, S. 557-574.
 - Port, Ulrich: Vom ‚erhabenen Drama der Revolution‘ zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners ‚Dantons Tod‘, in: ZfdPh 123 (2004), S. 206-225.
 - Poschmann, Henri: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung, Berlin u. Weimar ²1985.
 - Preisendanz, Wolfgang u. Warning, Rainer: Vorwort, in: dieselben (Hrsg.): Das Komische, München 1976, S. 7-8.

- Preisendanz, Wolfgang: Artikel ›Komische (das), Lachen (das)‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 889-893.
- Preisendanz, Wolfgang: Negativität und Positivität im Satirischen, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 413-416.
- Preisendanz, Wolfgang: Über den Witz, Konstanz 1970.
- Preisendanz, Wolfgang: Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 411-413.
- Pries, Christiane: Einleitung, in: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, hrsg. v. Christiane Pries., Weinheim 1989, S. 1-30.
- Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen. griech. u. dt., übers. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1966.
- Raulet, Gérard: Der König ist nackt. Identitätskrise, Identitätskritik und Ablehnung der Surrogatidentitäten in Büchners »Dantons Tod« und »Leonce und Lena«, in: Identitätskrise und Surrogatidentitäten. Zur Wiederkehr einer romantischen Konstellation, hrsg. v. Cornelia Klinger u. Ruthard Stäblein, Frankfurt a. M. u. New York 1989, S. 273-292.
- Raulet, Gérard: Die »Moderne« als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung: Georg Büchners »Dantons Tod«, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongress Göttingen 1985, hrsg. v. Albrecht Schöne, Bd. 11: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft, hrsg. v. Wilhelm Vosskamp u. Eberhard Lämmert, Tübingen 1986, S. 93-104.
- Reuter, Helmut Harald: Der Intellektuelle und die Politik. Beiträge zur politisch-literarischen Intellektualität von Schiller bis Handke, Frankfurt a. M. u. Bern 1982.
- Ritter, Joachim: Über das Lachen, in: ders.: Subjektivität, Frankfurt/M. 1974, S. 62-92.
- Rockwell, Elke Haase: Todesthematik und Kontextstruktur in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*, in: Colloquia Germanica 18 (1985), S. 319-331.
- Rohde, Carsten: Pervertiertes Dasein. Über die Vereinbarkeit des Unvereinbaren im Werk Georg Büchners, in: GRM 56 (2006), S. 161-184.
- Rommel, Otto: Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen, in: Wesen und Formen des Komischen im Drama, hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus Berghahn, Darmstadt 1975, S. 1-38.
- Rosen, Elisheva: Artikel ›Grotesk‹, in: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. v. Karlheinz Bark, Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 876-900.
- Rothe, Wolfgang: Einführung, in: ders.: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989, S. 1-19, 259f.

- Rothe, Wolfgang: Georg Büchner: Dantons Tod, in: ders.: Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe, Darmstadt 1989, S. 45-64, 264-269.
- Schlaffer, Hannelore: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona »Volk«, Stuttgart 1972.
- Schmidt, Henry J.: Frauen, Tod und Revolution in den Schlußszenen von Büchners *Dantons Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 286-305.
- Schneider, Manfred: Was ist ein Volk? in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 44 (1990), S. 320-326.
- Schonlau, Anja: „Nimmt einer ein Gefühlen“. Die Emotionen der Französischen Revolution in Georg Büchners Metadrama *Danton's Tod*, in: GBJb 11 (2005-08), S. 3-24.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 1 u. 2, in: Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, hrsg. v. Paul Deussen, München 1911.
- Schröder, Jürgen: Revolution und Dichtung. Georg Büchners Straßentheater, in: Sinnlichkeit in Bild und Klang. Festschrift für Paul Hoffmann zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Hansgerd Delbrück, Stuttgart 1987, S. 279-303.
- Schröder, Jürgen: Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer deutschen Revolution. Büchners »Dantons Tod«, in: J. S.: Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes *Götz* bis Heiner Müllers *Germania?* Eine Vorlesung, Tübingen 1994, S. 161-191, 387-389.
- Schwarz, Alexander: Ein Vorwort in acht Thesen, in: Bausteine zur Sprachgeschichte der deutschen Komik, hrsg. v. Alexander Schwarz, Hildesheim u. a. 2000, S. 3-14.
- Selge, Martin: Kaltblütig. Jacque-Louis David aus der Sicht von Büchners Danton, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 245-264.
- Simrock, Karl: Altdeutsches Lesebuch in neudeutscher Sprache. Mit einer Uebersicht der Literaturgeschichte, Stuttgart u. Tübingen 1854.
- Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt a. M. 1983.
- Solms, Wilhelm: Das ist komisch. Vorwort, in: Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland, hrsg. v. Nils Folkers u. Wilhelm Solms, Berlin 1996, S. 7-10.
- Solomon, Janis L.: Büchner's *Dantons Tod*: History as Theatre, in: The Germanic Review 54 (1979), S. 9-19.
- Stemmer, P. u. a.: Artikel ›Tugend‹, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter u. a., Basel 1998, Bd. 10, Sp. 1532-1570.
- Stern, Martin: Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie. Strukturen der Widersinnigen bei Hafner, Nestroy und Dürrenmatt, in: Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Angela Bader u. a., Stuttgart 1994, S. 359-376.

- Stierle, Karlheinz: Komik der Lebenswelt und Komik der Komödie, in: Das Komische, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, München 1976, S. 372-373.
- Strauß, Hans u. a.: Artikel ›Messias / Messianische Bewegungen‹, in: Theologische Realenzyklopädie, hrsg. v. Gerhard Müller, Berlin u. New York 1992, Bd. 22, S. 617-638.
- Sturma, Dieter: Rousseaus Kulturphilosophie, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 27-53.
- Taniguchi, Koji: Zwischen Idee und Leib. Georg Büchners weltanschauliche Stellung in *Dantons Tod*, in: GBJb 10 (2000-2004), S. 83-102.
- Theben, Bettina: Maximilien Robespierre als literarische Figur im deutschen Drama zwischen Vormärz und Kaiserreich, Frankfurt a. M. 1998.
- Thieberger, Richard: »Dantons Tod« und seine französischen Quellen: Eine historische und sprachliche Betrachtung, in: Büchner. Zeit, Geist, Zeit-Genossen. Ringvorlesung an der Technischen Hochschule Darmstadt im Wintersemester 1986/87 zum 150. Todestag von Georg Büchner, Darmstadt 1989, S. 105-116.
- Townsend, Mary Lee: Humor und Öffentlichkeit im Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute, hrsg. v. Jan Bremmer u. Herman Roodenburg. Aus dem Engl. übers. v. Kai Brodersen, Darmstadt 1999, S. 149-166.
- Trautwein, Wolfgang: Komödientheorien und Komödien. Ein Ordnungsversuch, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 86-123.
- Ueding, Cornelia: *Dantons Tod* – Drama der unmenschlichen Geschichte, in: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1981, S. 210-226.
- Ueding, Gert: Rhetorik des Lachens, in: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, hrsg. v. Thomas Vogel, Tübingen 1992, S. 24-44.
- Ueding, Gert: Rhetorik des Lächerlichen, in: Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart, hrsg. v. Lothar Fietz u. a. Tübingen 1996, S. 21-36.
- Uhlig, Ingo: Wiederholung, in: Der komische Körper. Szenen-Figuren-Formen, hrsg. v. Eva Erdmann, Bielefeld 2003, S. 247-251.
- Verweyen, Theodor / Witting, Gunther: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung, Darmstadt 1979.
- Viëtor, Karl: Die Tragödie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama ›Dantons Tod‹, in: DVjs 12 (1934), S. 173-209.
- Vietta, Silvio: Selbsterfahrung bei Büchner und Descartes, in: DVjs 53 (1979), S. 417-428.
- Voges, Michael: *Dantons Tod*, in: Interpretationen. Georg Büchner, Stuttgart 1990, S. 7-61.

- Von der Lühe, Astrid: „Die Liebe zu den Gesetzen“. Elemente einer politischen Psychologie in Rousseaus Diskursen, in der *Politischen Ökonomie*, im *Brief über die Tugend* und in der Urfassung des *Gesellschaftsvertrags*, in: Die Republik der Tugend. Jean-Jacques Rousseaus Staatsverständnis, hrsg. v. Wolfgang Kersting, Baden-Baden 2003, S. 55-77.
- Welwei, Karl-Wilhelm: Lucius Iunius Brutus – ein fiktiver Revolutionsheld, in: Von Romulus zu Augustus. Große Gestalten der römischen Republik, hrsg. v. Karl-Joachim Hölkeskamp u. Elke Stein-Hölkeskamp, München 2000, S. 48-57.
- Wender, Herbert: »Die sociale Revolution ist noch nicht fertig«. Beurteilungen des Revolutionsverlaufs in *Dantons Tod*, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. Von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 117-132.
- Wender, Herbert: Anspielungen auf das zeitgenössische Kunstgeschehen in *Danton's Tod*, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 223-244.
- Wender, Herbert: Der Dichter von Dantons Tod. Ein ›Vergötterer der Revolution‹, in: Georg Büchner: 1813-1837; Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Der Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987, Basel u. Frankfurt a. M. 1987, S. 218-226.
- Werner, Hans-Georg: »Dantons Tod«. Im Zwang der Geschichte, in: ders. (Hrsg.): Studien zu Georg Büchner, Berlin u. Weimar 1988, S. 7-85.
- Werner, Hans-Georg: Büchners aufrührerischer Materialismus. Zur geistigen Struktur von *Dantons Tod*, in: Wege zu Georg Büchner: Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarb. Von Christine Malende, Berlin u. a. 1992, S. 85-99.
- Wetzel, Heinz: *Dantons Tod* und das Erwachen von Büchners sozialem Selbstverständnis, in: DVjs 50 (1976), S. 434-448.
- Wetzel, Heinz: Georg Büchner und ein polnischer General. Zwischen politischem Engagement und ironischer Distanz, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 367-384.
- Wetzel, Heinz: Weibliches, Männliches, Menschliches in den Dramen Georg Büchners, in: ZfdPh 111 (1992), S. 232-246.
- Wittkowski, Wolfgang: Sein oder Nichtsein. Zum Streit um die religiöse Büchnerdeutung, in: Zwischen Aufklärung und Restauration. Sozialer Wandel in der deutschen Literatur (1700-1848). Festschrift für Wolfgang Martens zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Wolfgang Frühwald u. Alberto Martino, Tübingen 1989, S. 429-450.
- Wülfig, Wulf: »Ich werde, du wirst, er wird.« Zu Georg Büchners ›witziger‹ Rhetorik im Kontext der Vormärzliteratur, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 455-475.

- Zeller, Rosmarie: Büchner und das Drama der französischen Romantik, in: GBJb 6 (1986/87), S. 73-105.
- Zeller, Rosmarie: *Dantons Tod* und die Poetik des Geschichtsdramas, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate, hrsg. v. Burghard Dedner u. Günter Oesterle, Frankfurt a. M. 1990, S. 146-174.
- Zeller, Rosmarie: Das Prinzip der Äquivalenz bei Büchner. Untersuchungen zur Komposition von ›Dantons Tod‹ und ›Leonce und Lena‹, in: Sprachkunst 5 (1974), S. 211-230.
- Ziegler, Arne: Selten so gelacht! Versuch einer kurzen Geschichte des deutschen Humors – zum Problem einer distinktiven Klassifikation scherzkommunikativer Texte, in: Bausteine zur Sprachgeschichte der deutschen Komik, hrsg. v. Alexander Schwarz, Hildesheim u. a. 2000, S. 15-28.