

Leseprobe

# Enttäuschung und Engagement

Zur ästhetischen Radikalität  
Georg Büchners

Herausgegeben von

Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2014

*Abbildung auf dem Umschlag:*

Sigmar Polke: Liberté, Egalité, Fraternité (1988)

© The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2014

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-994-1

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

# Inhaltsverzeichnis

Enttäuschung und Engagement – zur Einleitung .....	7
<b>DANTON'S TOD</b>	
Martin Vöhler	
Dekonstruktion des Schreckens. Büchners Konzeption der Katharsis .....	15
Ariane Martin	
„Besser hängen in der Luft“. Büchner und das Schinderhanneslied .....	35
Rolf-Peter Janz	
Robert Wilsons „Danton“. Glanz und Schwäche einer Inszenierung .....	51
Bodo Morawe	
„Die Revolution ist eine und dieselbe“. Geschichtsschreibung der Gegenwart und hybride Poetik in <i>Danton's Tod</i> .....	65
Michael Rohrwasser	
<i>Danton's Tod</i> , Moskau 1937 und die Guillotine .....	83
Hans Richard Brittnacher	
Der „Fluch des Muß“. Verrat als Motiv und Motivation in Büchners <i>Danton's Tod</i> .....	113
<b>LEONCE UND LENA</b>	
Antonia Eder	
Die Macht der Müdigkeit. Büchners <i>Leonce und Lena</i> .....	131
Günter Oesterle	
Die Poesie auf dem Prüfstand. Wortspiele – Gedankenstriche und eine prosaische lakonische Frage. Georg Büchners <i>Leonce und Lena</i> .....	153

Romana Weiershausen	
Von der Auflösung der Komödie im Zirkelschluss.	
Büchners <i>Leonce und Lena</i> .....	167
Alexander Honold	
Zwiebeln, Uhren, Hunger und Unsterblichkeit.	
Das Spiel gegen die Zeit in Büchners <i>Leonce und Lena</i> .....	181
WOYZECK	
Rolf Haaser	
Woyzecks Katze .....	205
Yael Kupferberg	
Tonalität und Atonalität.	
Zur Sprache des „Woyzeck“ und des „Wozzeck“ .....	225
LENZ	
Hubertus Fischer	
Büchners Landschaften .....	241
Anna-Lena Scholz	
Rebellion und Wahn: Lenz 1839/1973/2008 .....	259
REZEPTION UND POETIK	
Michael Will	
Universalpoesie, progressiv. Georg Büchner und die Lyrik.	
Mit einem Anhang: „Poesiealbum“ – Lyrik bei Büchner .....	279
Anita Runge	
„Dergleichen ist kein Vorbild mehr, aber kräftige Hilfe.“	
Brechts Büchner-Rezeption .....	315
Markus May	
„Dichter der Kreatur“. Überlegungen zu Büchner und Celan .....	335
Moritz Schramm	
„Ich verachte Niemanden“. Zu Büchners Poetik der Anerkennung	351
Beiträgerinnen und Beiträger .....	375

## Enttäuschung und Engagement – zur Einleitung

Georg Büchner, an dessen 200. Geburtstag im letzten Jahr zu erinnern war, stand ebenso in seiner Zeit wie er weit über sie hinauswies; in seiner Zeit galt ihm, von wenigen abgesehen, die sein Genie auf Anhieb erkannten, kaum besondere Aufmerksamkeit, während er später in Literaturwissenschaft und Schule, im Theater und in der Öffentlichkeit zum Objekt heftiger Deutungskämpfe wurde. Allerdings steht im Zentrum des vorliegenden Unternehmens keine diskursanalytische Rekonstruktion dieser wissenschaftlichen, geschichtspolitischen und fachdidaktischen Deutungskämpfe, so reizvoll sie auch wäre, sondern die Frage nach einer eigentümlichen Antithetik, die Büchners Werk und seine Rezeption prägte und weiter prägt.

Unter dem Titel *Engagement und Enttäuschung – zur ästhetischen Radikalität Büchners* fand zu Beginn des Büchnerjahres, am 14. und 15. Februar 2013, an der Freien Universität Berlin eine Tagung statt, bei der es nicht nur darum ging, der beeindruckenden Differenziertheit der Büchner-Forschung aus den letzten beiden Jahrzehnten ein Forum zu liefern, sondern auch die ungelösten, die kontroversen und offenen Fragen, die Person und Werk Büchners auslösen, zu erörtern. Die Antithetik von „Enttäuschung und Engagement“ erinnert an eine für Büchners Werk und seine Rezeption, für seine ästhetische Form und seine politische Intention, für seine Sprache und sein satirisch-sozialkritisches Potenzial unaufhebbare Ambivalenz.

Aus guten Gründen wurde auf den vielstrapazierten „Fatalismus“ als Leitmotiv verzichtet, zumal in der notorischen Verknüpfung mit „Revolution“ und „Rebellion“. Auf der anderen Seite haben wir auch darauf verzichtet, den Gegenwartsbezug zu einem enthemmten Kapitalismus, dessen Diagnose als ‚totalitär‘ mittlerweile selbst politisch nicht der Radikalität Verdächtige teilen, zu forcieren – ein unmarkiertes Zitat aus dem Werk eines französischen Botanikers, das sich als Fragment in den Notizen zum *Woyzeck* findet, legt eine Lektüre von Büchners Werk als deprimierende Einsicht in die aus innerer Logik notwendigerweise mörderischen Verhältnisse nahe: „La corruption du siècle est parvenue a ce point, que, pour maintenir la morale debout sur ses pattes, on est réduit à calommier les assassins.“<sup>1</sup>

---

1 Vgl. den Kommentar zum *Woyzeck* in: Georg Büchner. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. Ariane Martin. Stuttgart: Reclam, 2012, S. 633f. („Die Verdorbenheit

Schon bald nach seinem frühen Tod im Februar 1837 hatte man den damals knapp 24-jährigen Georg Büchner ein „Kind der neuen Zeit“ genannt. Es war sein Förderer und Freund Karl Gutzkow, der ihm dieses Attribut verlieh; und doch sollte es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts dauern, bis die Genialität und Modernität eines Autors erkannt wurde, der aus dem akademischen und schulischen Kanon des 20. und 21. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken ist. Der promovierte Mediziner, dessen philosophisches Interesse kaum geringer war als sein historisches, dessen politisches Engagement sich ganz selbstverständlich auch als poetische Arbeit an der Sprache artikuliert: Dieser Georg Büchner hatte zum Zeitpunkt seines Todes neben zwei Übersetzungen von Theaterstücken Viktor Hugos lediglich ein Schauspiel veröffentlicht, nämlich *Danton's Tod*. Die gern als romantisches Lustspiel verharmloste Komödie *Leonce und Lena*, gleichermaßen scharfsinnige und metaphorisch-anspielungsreiche Adels- wie Wissenschaftskritik, war zwar fertig gestellt, aber nicht gedruckt. Ebenso wie die Erzählung *Lenz* und der nach Textgestalt und Überlieferung höchst fragmentarische *Woyzeck* erschien auch dieses Werk Büchners posthum.

Ein schmales und zu Lebzeiten – der *Hessische Landbote* war naturgemäß anonym erschienen – nicht bekanntes Werk aus der Feder eines jung verstorbenen Autors, das freilich die wissenschaftlichen, philosophischen, ästhetischen und politischen Tendenzen seiner Zeit mit singulärer Subtilität und Sensibilität wahrgenommen hat: Rezeptions- und kanongeschichtlich ist und bleibt Büchner ein Rätsel. So wie die durch Dietmar Goltschnigg inzwischen gut dokumentierte Rezeptions- und Forschungsgeschichte ein Licht werfen kann auf die „Konstruktion“ eines Klassikers<sup>2</sup>, so konfrontiert die seit dem Jahre 2000 erschienene siebzehnbändige Marburger Ausgabe mit völlig ungelösten Problemen der Forschung: sie betreffen vor allem den *Woyzeck*, dessen unvollständige und disparate handschriftliche Überlieferung zu editorischen Arrondierungen geführt hat, die – wie man inzwischen weiß – fast an Textverfälschungen grenzen.<sup>3</sup>

---

des Zeitalters ist bis zu dem Punkt gelangt, dass man, um die Moral aufrecht zu erhalten, gezwungen ist, die Mörder zu verleumdern.“)

- 2 Dietmar Goltschnigg, *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. 3 Bände, Berlin: Schmidt, 2001-2004.
- 3 Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hg. von Burghard

Mit Burghard Dedner gesprochen hat man es in der Tat mit einem „widerständigen Klassiker“ zu tun<sup>4</sup>, mit einem Autor, dessen Werk und Lebensgeschichte nur um den Preis erheblicher Vereinseitigungen auf bequeme Begriffe und gern auch auf überhebliche moralische Urteile zurechtgestutzt werden konnte. Da firmiert Büchner als der Repräsentant, gar der „Leitstern“ (Georg Herwegh) des Vormärz, aber auch als Verräter der Revolution und eines politischen Autor- und Werkbegriffs. Er gilt als Vorläufer und Ideengeber für das soziale, das naturalistische und das expressionistische Drama. Der „Meister“ des Geschichtsdramas galt zugleich als kluger Antipode Hebbels, aber auch als postklassischer Erneuerer der Schicksalstragödie. Bis in die literatur- und die geisteswissenschaftliche Fachgeschichte hinein reichen die Vereinnahmungsversuche, denen Büchner und sein Werk ausgesetzt waren. So wenn der „Danton“ 1934 von Karl Viëtor als „untendenziöse, reine Dichtung, die auf ein Überzeitliches, ein allgemein Gültiges zielt“, gelesen wurde, während Georg Lukàcs darauf insistierte, Büchner sei stets ein „konsequenter Revolutionär“ gewesen. Oder wenn in den beiden ersten Nachkriegspublikationen, Hans Mayers „Georg Büchner und seine Zeit“ (1946) und Karl Viëtors „Georg Büchner. Politik, Poesie, Wissenschaft“ (1949) die Weichen für die wissenschaftliche Systemkonkurrenz zwischen Ost und West im Zeichen des Kalten Krieges gestellt wurden. Der spätromantische Rebell, der fatalistische Intellektuelle oder der visionäre Kritiker von Revolutionsterror und Fortschrittsfanatismus: Für all diese und noch weitere Zuschreibungen lassen sich im Werk, in den Brief- und Lebenszeugnissen Büchners Belege finden, und damit auch für jene Antithetik, die uns interessiert, die gleichermaßen Reiz und Risiko, Beunruhigung und Herausforderung an diesem Werk ausmachen: es ist die Antithetik von Politik und Poesie, Idealismus und Aufklärung, Dichtung und Wissenschaft, bürgerlichem Karrierismus und politischer Bohème.

Und damit natürlich ist Büchner eben auch ‚seiner Zeit voraus‘; er ist der große Solitär des 19. Jahrhunderts, vor dem die Dichterkollegen und Zeitgenossen „wie vor einem Abgrund“<sup>5</sup> zurückschreckten, weil er ihnen auf fast

---

Dedner. Mitbegründet von Thomas Michael Meyer. 17 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000ff.

4 Burghard Dedner. *Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Georg Büchner vom Vormärz bis zur Weimarer Republik*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1990.

5 Heinz Schlaffer. *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München: Hanser, 2002, S. 130.

unheimliche Weise voraus war. Das liegt wohl einerseits an der vielberufenen Epigonalität dieser Zeit, die sich nach dem Tod Hegels (1831) und Goethes (1832) quälend der eigenen Nachrangigkeit bewusst war und ihrem Hass auf die Kunstperiode in „ästhetischen Feldzügen“ (Wienberg) Luft machte; die Erfahrung der eigenen Nachrangigkeit schlägt sich nicht nur im verletzenden Tonfall nieder, mit dem etwa die „Coterie“ (Heine) der zum Katholizismus konvertierten späten Romantiker bedacht wird<sup>6</sup>, sondern auch in einem betulichen Stil, da selbst die jungen Autoren in dem von Leben erschöpften Gestus der Alten schreiben, weil sie bei allem Hass auf die Klassiker und Romantiker doch dem Schatten, den diese warfen, kaum zu entkommen vermochten. All diesen betulichen Reaktionen auf ein umfassendes Erschöpfungssyndrom begegnete Büchner, der einzige jugendliche Autor in einer vergreisten Zeit, indem er Feuer an die etablierten Gattungen legte. Es gelang ihm, mit seinem schmalen Werk Drama und Prosa so zu revolutionieren, dass ein unbefangenes Fortschreiben der literarischen Traditionen danach nicht mehr länger möglich war. Sein Werk nahm aber auch *avant la lettre* die späteren – ökonomischen, biologischen, triebtheoretischen – Desillusionierungen des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts vorweg, ohne deshalb seine rebellischen und philanthropischen Impulse preiszugeben.<sup>7</sup>

In kaum einem Autor des 19. Jahrhunderts findet sich so markant der Gewährmann für das, was in der neueren kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung unter der Überschrift „Literatur und Wissen“, unter dem Paradigma von der „Poetizität“ der Naturwissenschaften firmiert, und kaum ein Autor ist für die Frage nach der Präsenz der Philosophie im literarischen Text so ergiebig wie Büchner.

Ein kleines Beispiel dafür zum Abschluss dieser einführenden Hinweise: „Valerio! Valerio! Wir müssen was anderes treiben. Rate!“ – so ruft gegen Ende der dritten Szene des I. Aktes Leonce aus, der Prinz vom Reiche Popo, der im Begriff steht, Lena, die Prinzessin vom Reiche Pipi, zu heiraten.<sup>8</sup> Und

6 Vgl. Arnd Beise. „Georg Büchner und die Romantik.“ Hgg. Ariane Martin/ Isabelle Stauffer. *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert* (= Vormärz-Studien XXII). Bielefeld: Aisthesis, 2012, S. 215-230.

7 Vgl. dazu die Beiträge des Sammelbandes *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, a.a.O.

8 Georg Büchner. „Leonce und Lena“. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Band 1: *Dichtungen*. Hg. Henri Poschmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, S. 91-129, hier S. 107.



Valerio, der Ratgeber und Hofnarr, der Worteverdreher und zynische Harlekin in bester Shakespeare-Tradition, er antwortet mit den bezeichnenden und beziehungsreichen Worten: „Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft! Wir wollen Gelehrte werden! A priori ? oder a posteriori?“<sup>9</sup>

Bekanntlich wird im Stück die Idee, Gelehrter zu werden, abgelöst vom Vorhaben politischen Heldentums in napoleonischer Tradition; gefolgt vom Gedanken, ein Genie, und schließlich wohl gar ein nützliches Mitglied der Gesellschaft zu werden. Diese letztere Möglichkeit kommt freilich überhaupt nicht in Betracht, eher schon möchte der Prinz seine „Demission als Mensch geben“, woraufhin Valerio vorschlägt, man möge doch lieber „zum Teufel gehen“; auch das kann den so wortreich am Müßiggang leidenden Prinzen nicht überzeugen, wohl aber fühlt er plötzlich „das Wehen von Süden“ und beschließt: „Wir gehen nach Italien“.<sup>10</sup>

In dieser kurzen Sequenz haben wir gleichsam Schlag auf Schlag, in der verknappten Abfolge anspielungsreicher Worte und Satzketten Büchners Wissenschafts- und Philosophiekritik, seine Satire auf politischen Heroismus und ästhetischen Geniekult. Wir finden hier das Spiel mit der Antithetik von Gefühl und Verstand in kantischer Tradition und haben mit den letzten Ausrufen den Rekurs auf jenes über Jahrhunderte stabile Sehnsuchtsmotiv, das schon Heine gleichermaßen zitierte wie karikierte und das im Bündnis mit allen anderen der Langeweile anheimgefallenen Lebens- und Erlebnisformen nur noch als albernes Zitat, als romantisches Relikt aufgerufen wird: die Italienreise, als Weg in die Welt der klassischen Kunst und des idealen Lebens und Liebens. Im Modus des anspielungsreichen Sprachexperiments, im Feuerwerk aus kenntnisreichen Sottisen und blitzgescheiten Frechheiten ein Panorama der Wissenschafts- und Kunstkritik, wird die Abrechnung mit den politischen, philosophischen, anthropologischen und ästhetischen Gewissheiten einer Epoche aus der Perspektive zweier Kunstfiguren mit langer Tradition vorgetragen: es sind der König und sein Narr im Dialog über die närrische Struktur des Wissenschafts- und Weltanschauungsbetriebs.

Es gibt wohl kein anderes und zudem so schmales Werk der deutschen Literatur, das in der Fachgeschichte – zumal der beiden letzten Jahrzehnte – eine vergleichbare kontroverse ‚Verstehenswut‘ auf sich gezogen hat und doch immer noch als Provokation der Literaturwissenschaft gelten kann. Das liegt

9 Ebd., S. 108.

10 Alle Zitate ebd.

freilich nicht nur an der eminent prognostischen Kraft dieser Dichtung, sondern auch an der Innovation und der Nachhaltigkeit der hier allen Enttäuschungen zum Trotz ausgebildeten Rhetorik von Protest und Widerstand.

Hans Richard Brittnacher  
Irmela von der Lühe

Martin Vöhler (Nicosia)

## Dekonstruktion des Schreckens

### Büchners Konzeption der Katharsis

Die Vorstellung, *Dantons Tod* sei eine Tragödie, sei weit verbreitet, stellt Alexander von Bormann in einem Aufsatz zur dramatischen Form des Stücks fest.<sup>1</sup> Auch die jüngste, monumentale Biographie, die zum zweihundertsten Geburtstag des Autors erschienen ist, präsentiert *Dantons Tod* als Tragödie:

Er [sc. Büchner] wollte eine Tragödie schreiben. Das hieß, daß er nach dem klassischen aristotelischen Muster, das er von Schillers Dramen und aus dem Darmstädter Theater kannte, zwei Parteien brauchte, die in der Exposition vorgestellt und über eine steigende Handlung zu einem Höhepunkt geführt werden mußten, also zu einer Konfrontation, bei der es zu keiner Einigung kommen durfte, woraufhin eine fallende Handlung einzusetzen hatte, die mit einer Katastrophe, nämlich dem Tod des Protagonisten, enden mußte. *Unsere Zeit* bot alles Erforderliche, um ein solches Drama zwischen Robespierre und Danton in Szene zu setzen. In der Exposition werden die Personen und Themen vorgestellt, Danton und die Seinen sieht man spielen und diskutieren, die Revolution zeitigt ihre Folgen auf der Straße und im Bordell (1. Akt). Die steigende Handlung startet mit der Drohung Robespierres und dem ‚Sie werden’s nicht wagen‘ Dantons (1. und 2. Akt). Den Höhepunkt bilden die Zweikämpfe beider persönlich und im Nationalkonvent (1. und 2. Akt). Die fallende Handlung beginnt mit Dantons Umkehr auf der Flucht (einer typischen Peripetie) und der Verhaftung der Dantonisten (2. und 3. Akt). Die Katastrophe besteht in der Hinrichtung und ihrer seelischen Verarbeitung in den Gefängniszenen (3. und 4. Akt).<sup>2</sup>

---

1 Hierfür gibt von Bormann eine bemerkenswerte Begründung: „Der unglückliche Ausgang [sc. des Danton] hat die meisten Forscher dazu bestimmt, von einer ‚Tragödie‘ zu sprechen.“ Alexander von Bormann. „Dantons Tod. Zur Problematik der Trauerspiel-Form“. *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987, Referate*. Hgg. Burghard Dedner/Günter Oesterle. Frankfurt/M.: Hain, 1990, S. 113-131, hier S. 113.

2 Hermann Kurzke. *Georg Büchner. Geschichte eines Genies*. München: Beck, 2013, S. 188f.

Auch wenn Hermann Kurzke den Konflikt mit aristotelischen Kriterien (der steigenden und fallenden Handlung, der Peripetie und Katastrophe) beschreibt, so bleiben Zweifel, ob es sich um eine Tragödie „nach dem klassischen aristotelischen Muster“ handelt. Diese Zweifel haben die Reaktionen auf Büchners Stück von Beginn an bestimmt. Schon die ersten Rezensionen von *Dantons Tod* finden die (durch den Titel geweckte) Erwartung einer tragischen Behandlung des Stoffs keineswegs erfüllt; sie charakterisieren die dramatische Form vielmehr als ‚unzusammenhängend‘.<sup>3</sup> Besonders nachdrücklich macht Felix Frei diesen Einwand geltend:

An eine echt dramatische Zusammenstellung der einzelnen Szenen, einen Fortgang der Handlung, wie ihn auch nur die oberflächlichsten Regeln des Dramas vorschreiben, und wohl sogar die Notwendigkeit bedingt, ist hier gar nicht zu denken. Alles ist bunt untereinander gewürfelt.<sup>4</sup>

Der Rezensent impliziert mit seiner Polemik, dass Büchner die Vorgaben der aristotelischen *Poetik* bzw. die „Regeln“ des an der *Poetik* orientierten klassischen Dramas nicht nur nicht erfüllt, sondern an entscheidender Stelle durchbricht: Büchners Konzept der ‚Handlung‘ ist der aristotelischen Handlungskonzeption diametral entgegengesetzt. Karl Viëtor hat diesen literaturgeschichtlich bedeutsamen Bruch mit der dramatischen Konvention erkannt und entsprechend festgehalten: „Büchners Danton ist der erste passive Held im deutschen Drama“.<sup>5</sup> Als Büchner darangeht, den Tod Dantons vor dem Hintergrund der Französischen Revolution literarisch zu gestalten, wird für ihn, anders als Kurzke es darstellt, die Wahl und Gestaltung der dramatischen Form zu einem Problem. Das historische Drama der Weimarer

---

3 Vgl. die Zusammenstellung der Zeugnisse in: *Georg Büchner. Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar*. Hgg. Burghard Dedner/Thomas Michael Mayer. Bd. 3: *Georg Büchner. Danton's Tod*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000. Teil 2: Text, Editionsbericht, S. 318f.

4 Zitiert nach der Marburger Ausgabe (wie Anm. 3). Bd. 3, T. 2, S. 318. Auf die frühen Rezensionen verweist bereits Rosemarie Zeller. „Dantons Tod und die Poetik des Geschichtsdramas“. *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987, Referate*. Hgg. Burghard Dedner/Günter Oesterle. Frankfurt/M.: Hain, 1990, S. 146-174, hier S. 166-172.

5 Karl Viëtor. *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*. Bern: Francke, 1949, S. 152.

Klassik, das traditionell für die Behandlung bedeutender geschichtlicher Stoffe vorgesehen war, war an den Vorgaben der aristotelischen *Poetik* orientiert. Als Modell kommt es für Büchner nicht in Betracht, da Aristoteles die Handlung (*práxis*) ins Zentrum stellt und aus dem Handlungsaufbau auch die tragische Wirkung auf die Zuschauer ableitet: die Erregung von Mitleid und Furcht wie auch die Katharsis der tragischen Affekte.<sup>6</sup> Büchner hatte mit Danton hingegen einen Helden gewählt, der bereits zu Beginn der dramatischen Handlung als „verloren“<sup>7</sup> gilt, da er sich in einem Moment aus der Politik zurückzieht, als die eigene Gruppe im Machtkampf bereits stark gefährdet ist.<sup>8</sup> Sein Anteil am Handlungsgeschehen beschränkt sich auf Kommentare und Reflexionen.<sup>9</sup> Da Danton das Handeln verweigert, muss Büchner eine neue Darstellungsform finden. Er löst sich von der ‚geschlossenen Form‘ des Dramas<sup>10</sup>, indem er das Zeitgeschehen, auf das Danton nur mehr reagiert, ausführlich in sein Stück einbezieht und eine Fülle verschiedener Charaktere, Perspektiven, Orte und Milieus zur Darstellung bringt. Die knappen Dialoge werden in Prosa auf verschiedenen Sprachebenen, passagenweise sogar im Dialekt, geführt. Die Sprache ist durchsetzt von brillantem Witz, von Obszönitäten, melancholischen Reflexionen, Sentenzen

6 Vgl. Aristoteles. *Poetik* 1449b24-28.

7 Parallel zur Todessehnsucht, die Danton in seinem Gespräch mit Julie beschwört, ruft eine Dame am Spieltisch „Verloren“ (I.1, 9, 35) und kennzeichnet damit zugleich die Zukunft Dantons, noch bevor das Stück begonnen hat. Zitiert wird (unter Angabe von Akt, Szene, Seite, Zeile) nach der Ausgabe von Werner R. Lehmann. *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar*. Bd. 1: *Dichtungen und Übersetzungen*. München: Hanser, 31979.

8 Vgl. I.1, 12, 22f.

9 Zu Büchners „kritische[m] Durchexperimentieren eigener Positionen und Neigungen“ anhand der Reflexionen Dantons vgl. Gerhard Kurz. „Guillotinenromantik. Zu Büchners Dantons Tod“. *Zeitschrift für dt. Philologie* 110 (1991): S. 550-574, hier S. 553.

10 Vgl. hierzu die klassische Studie von Volker Klotz. *Geschlossene und offene Form im Drama* [1960]. München: Hanser, 111985; zur Abgrenzung Büchners von Schiller vgl. Ulrike Paul. *Vom Geschichtsdrama zur politischen Diskussion. Über die Desintegration von Individuum und Geschichte bei Georg Büchner und Peter Weiss*. München: Fink, 1974; zu Büchners Verzicht auf die traditionellen Gattungen vgl. Helmut J. Schneider. „Tragödie und Guillotine. Dantons Tod: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper“. *Die deutsche Tragödie*. Hgg. Volker C. Dörr/Helmut J. Schneider. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 127-156.

und von prägnanten Metaphern. Hinzu kommen zahlreiche wörtliche Zitate, die aus den Quellen in die Dialoge montiert werden. Die durch die ‚offene Form‘ erzielte Ausdifferenzierung des historischen Sujets, die Frei aus der normativen Perspektive der Regelpoetik nur als eine ‚bunte Mischung‘ willkürlich verbundener Szenen zu deuten vermag, eignet sich nicht zur Erzeugung dramatischer Spannung und kathartischer Entladung. Büchners neue, realistische Darstellungsweise zielt vielmehr auf die Anteilnahme, das Mitleid<sup>11</sup> oder, wie Ulrich Port überzeugend herausgestellt hat, auf die „Bewunderung“<sup>12</sup> der Betrachter.

Doch auch wenn sich Büchner mit seinem ‚offenen‘ Drama von der aristotelischen Tradition und ihren Zwecken abkehrt und mithin auf die Erzeugung der tragischen Emotionen und deren kathartische Wirkung verzichtet, so bleibt er doch am Phänomen der Katharsis interessiert. Mit der Figur Robespierres bringt er einen Reinigungsexperten ins Spiel, dessen ‚furchtbare‘ Maßnahmen im Bereich der Politik wirksam werden. Sie zielen auf eine politische Säuberung. Büchner behandelt in seinem Stück Täter und Opfer der ‚Schreckensherrschaft‘. Mit seiner Reinigungspolitik gelingt es Robespierre, Danton und seine Gefährten zu vernichten; sie werden (modern gesprochen) durch eine politische ‚Säuberungskampagne‘ ‚ausgeschaltet‘ und ‚eliminiert‘. Büchner deutet, wie im Folgenden dargestellt werden soll, die *terreur* Robespierres als Ausdruck kathartischer Gewalt. Seine Auseinandersetzung mit der Katharsis soll nach knappen Vorbemerkungen zu den Einsatzbereichen des Katharsiskonzepts in der Antike und zum Stand der Katharsis-Diskussion um 1800 in einer Analyse der einschlägigen Passagen des *Danton* profiliert werden.

Im Bereich der griechischen Kultur, aus der das Wort stammt, gibt es sehr verschiedene Formen von Katharsis.<sup>13</sup> So erscheint bei Aristoteles ein weites

---

11 Vgl. Hans-Jürgen Schings. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner* [1980]. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012; Theo Buck. „Man muß die Menschheit lieben.“ Zum ästhetischen Programm Georg Büchners“. *Georg Büchner III. Sonderband Text und Kritik*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: Text + Kritik, 1981, S. 15-34.

12 Ulrich Port. „Vom ‚erhabnen‘ Drama der Revolution zum ‚Selbstgefühl‘ ihrer Opfer. Pathosformeln und Affektdramaturgie in Büchners Dantons Tod“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123 (2003): S. 206-225, hier S. 224.

13 Vgl. *Katharsis vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*. Hgg. Martin Vöhler/Bernd Seidensticker. Berlin/New York: de Gruyter, 2007.

Spektrum von Bedeutungen und Funktionen des Begriffs.<sup>14</sup> Der größte Teil der Belegstellen findet sich in den Schriften zur Fortpflanzungslehre und zur Geschichte der Tiere. Dort bezeichnet die Katharsis den Abbau angestauter Flüssigkeiten, den der tierische oder menschliche Körper selbstständig vornimmt. Aristoteles trägt hier zahlreiche Beobachtungen zur Menstruation als ‚Reinigung‘, aber auch zur Spermienbildung und -entladung zusammen. Die ‚Reinigung‘ des Körpers kann aber auch medizinisch, durch die Verabreichung von Medikamenten (Abführ- oder Brechmittel), hergestellt werden. Neben der biologischen und medizinischen kennt Aristoteles auch eine psychologische Dimension der Katharsis. In der *Politik* hält er fest, dass Menschen, die zum Enthusiasmus neigen, sich wieder beruhigen, wenn sie orgiastische Musik hören. Die Katharsistherapie verfährt hier homöopathisch. Sie stellt durch den Einsatz psychischer Erregung die erwünschte Ruhe und Balance wieder her. Auch im intellektuellen Bereich kennt die griechische Kultur Formen der Katharsis. So finden sich insbesondere bei Platon<sup>15</sup> Überlegungen zur intellektuellen Reinigung der Begriffe. Aber nicht nur Körper, Seele und Geist sind in der griechischen Kultur katharsisfähig. Von zentraler Bedeutung sind auch soziale Formen der Katharsis. Sie manifestieren sich in kultischen und rituellen Praktiken, die in der griechischen Kultur sehr ausgeprägt waren. Aristoteles erwähnt die Reinigung des Orest als ein Beispiel für die rituelle Katharsis.<sup>16</sup> Nach dem Muttermord findet der von den Erinyen gescheuchte Orest Aufnahme im delphischen Apollonheiligtum. Dort wird er von dem Muttermord, der ihn befleckt hat, mit dem reinigenden Blut eines über ihm geschlachteten Ferkels entsühnt. Die tragische Katharsis schließlich entwickelt Aristoteles im Zusammenhang der *Poetik*. Er setzt den Zweck der Tragödie darein, durch die Erregung von Mitleid und Furcht eine ‚Reinigung‘ derartiger Leidenschaften (Erregungszustände) zu bewirken.<sup>17</sup>

Während er sich mit seinem Stück von tragischen Katharsis-Konzepten abkehrt, zeigt sich Büchner interessiert an Formen und Praktiken der

14 Die folgenden Angaben basieren auf der Untersuchung von Daniel R. White. *A Sourcebook on the Catharsis Controversy*. Ann Arbor, Mi: U.M.I., 1988, S. 110-123.

15 Vgl. Christian Wildberg. „Die Katharsis im sokratischen Platonismus“. *Katharsis vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*. Hgg. Martin Vöhler/Bernd Seidensticker. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 227-244.

16 Aristoteles. *Poetik* 1455b15.

17 Aristoteles. *Poetik* 1449b26.

kultischen Katharsis. Sein Drama leistet hiermit einen innovativen Beitrag zur Katharsis-Diskussion der eigenen Zeit.

Für diese Diskussion hatte Lessing den entscheidenden Impuls gegeben: In seinem *Briefwechsel über das Trauerspiel* (1756/57) mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai hatte er die tragischen Affekte unter Rekurs auf die Konzeption von Mitleid und Furcht bei Aristoteles neu bestimmt<sup>18</sup> und auf dieser Grundlage in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69) eine komplexe Theorie der Katharsis vorgestellt.<sup>19</sup> Sein Ansatz wird zu einer besonderen Herausforderung für die poetologische Diskussion. Schiller, Schelling und Hölderlin arbeiten, wie Marie-Christin Wilm gezeigt hat, an einer Transformation des aristotelischen Tragödiensatzes und zielen dabei jeweils auf eine „ultima Katharsis“.<sup>20</sup> Auch Goethe greift in diese Auseinandersetzung ein und skizziert in seiner *Nachlese zur aristotelischen Poetik* (1826) einen Gegenentwurf zur Lessingschen Konzeption.<sup>21</sup> Zu einem neuen Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit der aristotelischen Katharsis führt schließlich Jacob Bernays, der als Klassischer Philologe den Tragödiensatz einer erneuten Analyse unterzieht und mit seiner medizinischen Deutung wesentlich auf Nietzsches Tragödientheorie wie auch Freuds Hysteriekonzeption einwirkt.<sup>22</sup>

Wie aber verhält sich Büchner zu der von Lessing angeregten Diskussion? Er geht, wie so oft, einen neuen, ganz eigenen Weg, der mit der anschließenden Analyse von *Dantons Tod* ein Stück weit verfolgt werden soll.

---

18 Vgl. hierzu Peter Michelsen. „Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai“. *DVjs* 40 (1966): S. 548-566.

19 Max Kommerell. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie* [1940]. Frankfurt/M.: Klostermann, <sup>3</sup>1960; Schings. *Der mitleidigste Mensch* (wie Anm. 11) Roman Dilcher. „Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung“. *Antike und Abendland* 42 (1996): S. 85-102.

20 Marie Christin Wilm. „Ultima Katharsis. Zur Transformation des Aristotelischen Tragödiensatzes nach 1800“. *Die Tragödie der Moderne: Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*. Hgg. Daniel Fulda u. Thorsten Valk. Berlin/New York: de Gruyter, 2010, S. 85-105.

21 Vgl. hierzu Wolfgang Wittkowski. „Katharsis. Goethe, Aristoteles und der Streit der Philologen“. *Goethe-Jahrbuch* 104 (1987): S. 113-127.

22 Werner Mittenzwei. [Artikel] „Katharsis“. *Ästhetische Grundbegriffe*. Hgg. Karlheinz Barck [u.a.]. Bd. 3. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, S. 245-271.



Büchners Drama (1835) führt in die Krisenzeit der Französischen Revolution; es behandelt die Phase der Gewaltherrschaft (1793/94) und zeigt, wie die Revolutionäre, die einst gemeinsam gegen die Monarchie in den Kampf getreten waren, sich in konkurrierende Lager und Fraktionen aufspalten. Dank der politischen Revolution wurde zwar das Feudalregime erfolgreich beseitigt, doch blieb die soziale Frage ungelöst. Im Volk wächst die materielle Not, während das wohlhabende Bürgertum an die Stelle des Feudaladels tritt. Diese Antinomie bildet den Ausgangspunkt für Büchners Stück, das die Konfrontation der politischen Lager beschreibt. Georg Lukács fasst den Konflikt prägnant zusammen:

Einerseits wurde aus der Tatsache, daß diese Erschütterung der Welt [d.h. die Französische Revolution] die materielle Lage des entstehenden Proletariats nur verschlimmerte, eine Ablehnung einer jeden politisch-demokratischen Revolution gefolgt [...]. Andererseits haben die demokratisch-plebejischen Revolutionäre die Illusion, daß ein konsequentes Zu-Ende-Führen des jakobinischen Terrors von selbst zu einer Erlösung der Massen führen müßte.<sup>23</sup>

Zwischen den konkurrierenden Gruppen der Revolutionäre brechen immer neue Konflikte auf; sie entzünden sich bei dem Versuch, die Errungenschaften der politischen Revolution zu bewahren und gleichzeitig die sozialen Spannungen abzubauen. Ihre Vertreter kämpfen erbittert gegeneinander bis zur Vernichtung: Die Revolution „frißt ihre eignen Kinder“ (I.5, 25, 6f.).

Büchner stellt die Frage nach den Ursachen dieser Gewalteskalation: Weshalb kommt es zum Scheitern der Revolution? Wie konnte sich die *terreur* etablieren? Im Stück öffnet sich ein weites Panorama der Krise, wobei die Vernichtung der Gemäßigten (*Indulgents*) um Danton beispielhaft in den Blick tritt. Über einen Zeitraum von neun Tagen werden deren Festnahme, Prozess und Exekution (am 5. April 1794) verfolgt. Die ausgewählte Episode verdeutlicht paradigmatisch die Zeit der ‚Schreckensherrschaft‘ und bringt deren Dynamik in den Blick.<sup>24</sup> Die Verhaftung der Dantonisten erfolgt,

23 Georg Lukács. „Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner“ [1950], *Georg Lukács. Schriften zur Literatursoziologie*, ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Neuwied: Luchterhand, 1961, S. 476-486, hier S. 476. Zur Kritik der von Lukács vorgelegten Deutung vgl. Helmut Krapp. *Der Dialog bei Georg Büchner*. München: Hanser, <sup>2</sup>1970, S. 121-136.

24 Zu Büchners Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution vgl. Raimar St. Zons. *Georg Büchner. Dialektik der Grenze*. Bonn: Bouvier 1976,

historisch gesehen, nach der Liquidation der Girondisten und Hébertisten; sie geht ihrerseits der Exekution von Robespierre und St. Just voran. So berichtet ein Pariser Bürger gleich zu Beginn des Stücks:

DRITTER BÜRGER. [...] 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. (I.2, 14, 16-22)

Die fortwährenden Hinrichtungen können das Problem des Hungers nicht lösen. Hans Mayer fasst die Situation folgendermaßen zusammen: „[D]ie Revolution scheitert, da sie die materielle Frage nicht lösen, den Armen kein Brot geben kann, ohne Brot aber deren aus Neid und Hungerdelirium geborene Wut nicht zu stillen, die Reichen nicht in der Orgie des Genießens aufzuhalten weiß.“<sup>25</sup> Auf die „Orgie des Genießens“ antwortet eine Orgie des Tötens; sie wird zur alltäglichen Praxis:

DRITTER BÜRGER. [...] Fort! Todtgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!  
 ERSTER BÜRGER. Todtgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!  
 ZWEITER BÜRGER. Todtgeschlagen, wer auswärts geht!  
 ALLE *schreien*. Todtgeschlagen, todtgeschlagen! (I.2, 14, 25-28)

Enttäuschung und Aggression breiten sich aus und setzen in der hungernden Bevölkerung den Wunsch nach der Forcierung des Tötens frei. Dem Wunsch wird mit den Hinrichtungen entsprochen, die die Jakobiner inszenieren. Um das Volk von seinem Hunger abzulenken und die Wut zu kanalisieren, verwandeln sie Paris zu einer „Schlachtbank“ (III.2, 51, 35).

---

S. 109-495; Alfred Behrmann/Joachim Wohlleben. *Büchner: Dantons Tod. Eine Dramenanalyse*. Stuttgart: Klett, 1980. Gonthier-Louis Fink. „Das Bild der Revolution in Büchners Dantons Tod“. *Zweites Internationales Georg-Büchner-Symposium 1987, Referate*. Hgg. Burghard Dedner u. Günter Oesterle. Frankfurt/M.: Hain, 1990, S. 175-202; Terence Michael Holmes. *The Rehearsal of Revolution. Georg Büchner's Politics and His Drama Dantons Tod*. Bern [u.a.]: Lang, 1995.

25 Hans Mayer. *Georg Büchner und seine Zeit* [1959]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 216.

In den Volksszenen, Reden und Dialogen stellt Büchner die konkurrierenden Positionen, Forderungen und Konzepte wie auch deren Aporien vor. Zur Darstellung des historischen Hintergrunds greift er auf authentisches Material zurück, das er, trotz der schwierigen Umstände, unter denen er schreibt<sup>26</sup>, aus einem intensiven Quellenstudium gewinnt; er sammelt erhaltene Reden, Zitate und Dokumente, um sie in seinen Text einzuarbeiten und somit zugleich in einen neuen literarischen Zusammenhang zu stellen.<sup>27</sup> Durch die Hinzufügung von eigenen Akzenten, durch Aussparungen und Umwertungen entstehen „montierte Montagen“.<sup>28</sup> Büchner entwickelt eine selbstständige, das historische Material integrierende Verfahrensweise. Mit ihrer Hilfe arbeitet er an der kritischen Übergangsphase der Großen Revolution den Aspekt der kollektiven Verunsicherung und Gefährdung heraus. Auf die Herausforderung der politischen Krise lässt Büchner seine Protagonisten in entgegengesetzter Weise reagieren: Danton zieht sich, nachdem er maßgeblich zum Erfolg der Revolution beigetragen hatte, aus der politischen Öffentlichkeit zurück und verweigert seine weitere Mitwirkung an der ‚Schreckensherrschaft‘. Die von ihm veranlassten ‚Septembermorde‘ bedeuten für ihn, auch wenn sie aus „Nothwehr“ erfolgten, eine erhebliche Belastung.<sup>29</sup> Robespierre hingegen entscheidet sich für das konsequente „Zu-Ende-Führen des

26 Vgl. hierzu den Editionsbericht der *Marburger Ausgabe* (wie Anm. 3). Bd. 3, T. 2, S. 159-302, wie auch die Darstellungen von Jan-Christoph Hauschild. *Georg Büchner. Biographie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993, S. 395-474; *Georg Büchner. Verschwörung für die Gleichheit*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2013, S. 117-130.

27 Vgl. Burghard Dedner. „Georg Büchner: Dantons Tod. Zur Rekonstruktion der Entstehung an Hand der Quellenverarbeitung“. *GBJb* (1986/87) 1990: S. 106-131; ders. „Quellendokumentation und Kommentar zu Büchners Geschichtsdrama Dantons Tod“. *editio* 7 (1993): S. 194-210; Herbert Wender. *Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von Dantons Tod*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1988; Jan-Christoph Hauschild. „Dantons Tod. Zur Werkgenese von Büchners Revolutionsdrama“. *Grabbe-Jahrbuch* 11 (1992): S. 90-135; Reiner Niehoff. *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama Danton's Tod unter Berücksichtigung der Letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*. Tübingen: Niemeyer, 1991; Sabine Dissel. *Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion*. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 79-109.

28 Vgl. den Beitrag von Michael Will in diesem Band.

29 Vgl. II.5, 40f.

jakobinischen Terrors“.<sup>30</sup> Auf die Krise der Gesellschaft reagiert er mit der Forderung nach verstärktem Gewalteininsatz. In Danton trifft er auf einen gleichgewichtigen Antipoden.<sup>31</sup> Büchner nutzt den Konflikt dazu, das Problem der *terreur* transparent zu machen. Die Rechtfertigung des Schreckens, sein Einsatz und die Erfahrung von politischer Gewalt werden in seinem Drama eingehend behandelt. Büchner entdeckt hierbei die Bedeutung der Opposition von ‚Reinheit‘ und ‚Unreinheit‘ für die Austragung des Konflikts; sein Stück entfaltet ein komplexes (von der bisherigen Forschung nicht hervorgehobenes) Bezugssystem von ‚rein‘ und ‚unrein‘: Durch deren Zuschreibung werden nicht nur binäre Ordnungen hergestellt, sondern auch Übergänge und Überschreitungen sichtbar gemacht. Es kommt zu provokativen Akten der ‚Befleckung‘, die nach einer ‚Reinigung‘ verlangen, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen; dabei ist die Opposition von ‚Reinheit‘ und ‚Unreinheit‘ ebenso in vormodernen wie auch in modernen Kulturen (in sehr unterschiedlichen Ausprägungen) nachweisbar.<sup>32</sup> Büchner entdeckt ihre Bedeutung für die politische Auseinandersetzung in der Französischen Revolution. In seiner Darstellung wird Robespierre zum entschiedenen Verfechter des Einsatzes von reinigender (kathartischer) Gewalt. Dieser nutzt das komplementäre Schema von ‚rein‘ und ‚unrein‘, um es für seine Zwecke im politischen Kampf effizient einzusetzen. Für die eigene Partei und deren Anhängerschaft beansprucht Robespierre die Position der Reinheit, während er dem politischen Gegner, Danton und den *Indulgents*, die Position der Unreinheit zuweist. Mit dieser asymmetrischen Zuschreibung,

---

30 Georg Lukács. Büchner (wie Anm. 23), S. 476.

31 Zu den Divergenzen und Konvergenzen der beiden Charaktere vgl. Simonetta Sanna. *Die andere Revolution. Dantons Tod von Georg Büchner und die Suche nach friedlichen Alternativen*. München: Fink, 2010.

32 Grundlegend für die Konzeption von ‚Reinheit‘ und ‚Unreinheit‘ (in der jüdischen, griechischen und indischen Kultur) sind die Arbeiten von Mary Douglas. *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo* [1966]. London: Routledge & Kegan Paul, <sup>3</sup>1970; Robert Parker. *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* [1983]. Oxford: Clarendon Press, <sup>2</sup>2003; Louis Dumont. *Religion, politics and history in India. Collected papers in Indian sociology*. Paris: Mouton, 1970. Vgl. auch die kulturkomparatistischen Arbeiten von Angelika Malina/Martin Vöhler (Hgg.). *Un/Reinheit: Konzepte und Praktiken im Kulturvergleich*. München: Fink, 2009 und Peter Burschel/Christoph Marx (Hgg.). *Reinheit*. Wien [u.a.]: Böhlau, 2011.

die darauf angelegt ist, eine wechselseitige Anerkennung auszuschließen<sup>33</sup>, ist die Grundpolarität des Konfliktes gegeben.

Bevor es zur Konfrontation kommt, werden die Ausgangspositionen bestimmt. Philippeau tritt in der Eingangsszene zur Gruppe der Dantonisten hinzu und geht nach dem Bericht von einer Hinrichtung, an der er gerade als Zuschauer teilgenommen hatte, zur entscheidenden Frage über: „Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig seyn wie neugeborne Kinder, Särge zur Wiege haben und mit Köpfen spielen?“ (I.1, 11,1-3) Die rhetorische Frage richtet ihren Unmut nicht gegen den notwendig mit Blut und Schmutz verbundenen Akt der Revolution, sondern vielmehr gegen die Perpetuierung der Unreinheit. Zur Kennzeichnung der gegenwärtigen Situation erscheint das groteske Bild der Särge, die zur Wiege umfunktioniert werden, und der Köpfe, die den Kindern der Revolution zum Spiel überlassen werden. Philippeau setzt der von Robespierre und St. Just betriebenen *terreur* eine klare Alternative entgegen: „Wir müssen vorwärts. Der Gnadenausschuß muß durchgesetzt, die ausgestoßnen Deputierten müssen wieder aufgenommen werden.“ (I.1, 11,1-3) Philippeau fasst mit dieser Forderung das Programm der Dantonisten zusammen: An die Stelle der revolutionären Gewalt soll die Versöhnung treten und eine neue Zeit der Republik beginnen. Gegen diese Forderung wendet sich Robespierre mit allem Nachdruck. Er lehnt den Gewaltverzicht als Gefährdung der Revolution ab und fasst seine Gründe, die ihn zum Bruch mit Danton führen, noch einmal zusammen, indem er sich (nach dem Gespräch mit Danton, I.6) dem abgehenden Kontrahenten noch einmal in Gedanken zuwendet:

ROBESPIERRE *allein*. Geh nur! Er will die Rosse der Revolution am Bordel halten machen, wie ein Kutscher seine dressirten Gäule; sie werden Kraft genug haben, ihn zum Revolutionsplatz zu schleifen. [...]  
 Ist's denn so notwendig? Ja, ja! die Republik! Er muß weg.  
 Es ist lächerlich, wie meine Gedanken einander beaufsichtigen. Er muß weg. Wer in einer Masse, die vorwärts drängt, stehenbleibt, leistet so gut Widerstand, als trät' er ihr entgegen: er wird zertreten.  
 Wir werden das Schiff der Revolution nicht auf den seichten Berechnungen und den Schlammböden dießer Leute stranden lassen; wir müssen

---

33 Zum Konzept der asymmetrischen Gegenbegriffe vgl. Reinhart Koselleck. „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“ [1975]. Reinhart Koselleck. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, <sup>3</sup>1984, S. 211-259.

die Hand abhauen, die es zu halten wagt und wenn er es mit den Zähnen packte!  
 Weg mit einer Gesellschaft, die der toten Aristocratie die Kleider ausgezogen und ihren Aussatz geerbt hat. (I.6, 28, 1-20)

Der Katalog von Dantons Vergehen, die Robespierre als ‚Laster‘ betrachtet, beginnt mit dem *locus classicus* bürgerlicher Empörung, mit dem Bordell als dem Ort der Unreinheit und Gefährdung. Danton, der einst die „Rosse der Revolution“ erfolgreich gelenkt und wesentlich zur Gründung und Stabilisierung der Republik beigetragen hatte, überschreitet nach Ansicht Robespierres die Grenzen des Erlaubten. Er missachtet die Trennung zwischen dem Reinen (der Republik mit ihren Institutionen) und dem Unreinen (dem Bordell), indem er deren Grenzen missachtet und vom einen zum anderen Ort wechselt. Dantons sexuelle Libertinage und Freizügigkeit werden von Robespierre als Verrat an der Revolution gewertet. Die Pferde des Staates, die Danton einst gelenkt hatte, sollen ihn deshalb zur Guillotine auf dem Revolutionsplatz schleifen. Der zweite Vorwurf, den Robespierre erhebt, zielt auf die Mäßigungspolitik. Das Bild vom edlen Rossegespann der Republik, das Danton vor dem Bordell geparkt habe, geht über in das Bild vom Staatsschiff, das auf den „Schlammhängen“ der Dantonisten zu stranden drohe. Wieder ist es die Unreinheit (diesmal im Bild des trüben Schlamms), die Danton und seinen Gefährten zugewiesen wird. Diese wollen das Staatsschiff von seinem erfolgreichen Kurs abbringen, indem sie auf die Einstellung des Tötens dringen. Mit ihrer Mahnung zum Einhalten leisten sie nach Ansicht Robespierres kontrarevolutionären Widerstand: Sie werden daher zwangsläufig zertreten werden. Der ‚Laster‘-Katalog kulminiert im Bild des Aussatzes, den Danton und seine Gefährten von den Aristokraten geerbt haben sollen und den sie weiterreichen werden. Die Verunreinigung hatte sich – nach der perfiden Logik des Bilds – ursprünglich vom König und von den Repräsentanten des *Ancien Régime* auf die Girondisten und Hébertisten übertragen. Jetzt erscheinen die Dantonisten als die neuen Träger der Unreinheit. Dantons Haltung erscheint demnach nicht nur als moralisch bedenklich und als politisch falsch, sondern wegen der unkontrollierbaren ‚Ansteckungsgefahr‘ als gefährlich: Sie wird zur vitalen Bedrohung der Stadt und des gesamten Landes. Bei seiner Beschwörung der vermeintlichen Gefahr steigert sich Robespierre zu sadistischen Wunschbildern: Dem politischen Gegner soll die Hand abgehauen werden, er soll von Pferden geschleift, von Menschenmassen zertreten und schließlich guillotiniert werden. Die Forderung, „er

muss weg“, wird gleich dreimal, in deutlicher Zwanghaftigkeit, wiederholt. Das aggressive Potenzial der euphemistischen Reinheitslogik wird auf diese Weise transparent gemacht. Der Gedankengang, den Robespierre hier entwickelt, ist, wie die Forschung vermerkt, „ohne historischen Quellenbeleg“ und „frei gestaltet“. <sup>34</sup> Büchner verstärkt hier Tendenzen, die er in der historischen Figur angelegt sah. Er entlarvt in dem kurzen Redepassus das Gewaltpotenzial, die Aggressivität und Menschenverachtung, die sich hinter der Reinigungsmetaphorik verbergen. Die terroristischen Züge der kathartischen Rhetorik werden auf diese Weise erkennbar.

Dem ‚Laster‘ gegenüber behauptet Robespierre die Position der ‚Reinheit‘. Als habituelles Merkmal trägt er stets einen „sauber gebürsteten Rock“ (I.6, 27, 10). Der „saubere Frack“ (I.6, 30, 11f.) begleitet seine öffentlichen Auftritte. Die permanent zur Schau getragene Makellosigkeit wird zu einem Distinktionsmerkmal seiner Person. Mit ihr verbindet sich der Anspruch auf moralische Integrität und ‚Tugend‘, die sich aus Unbestechlichkeit und Sparsamkeit, Enthaltamsamkeit und Nüchternheit zusammensetzt (vgl. I.6, S. 26, 28-31). Mit der gesteigerten Reinheit begründet Robespierre seinen Führungsanspruch unter den Jakobinern. Doch begnügt er sich nicht mit der moralischen Legitimation seines Handelns. In der Auseinandersetzung mit seinen politischen Gegnern beansprucht er vielmehr auch eine göttliche Legitimation für sein Handeln: Robespierre tritt in die Rolle eines archaischen Reinigungspriesters (*kathartés*). Dessen Aufgabe hatte in vormoderne Gesellschaften darin gelegen, in Zeiten politischer Krisen, die bspw. durch Aufstände oder Epidemien bedingt worden waren, mithilfe spezifischer Reinigungsrituale <sup>35</sup> die gesellschaftliche ‚Ordnung‘ wiederherzustellen; zu diesen Ritualen gehört auch die Auswahl und Austreibung eines ‚Sündenbocks‘, die in den alten Kulturen weit verbreitet war. <sup>36</sup> Seine Legitimation zur Durchführung der Reinigungsmaßnahmen hatte der *kathartés*

34 Vgl. Georg Büchner. *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hg. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Bd. 1: *Dichtungen*. München: Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 518.

35 Vgl. Walter Burkert. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1977, S. 131f.; Robert Parker: *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford [u.a.]: Clarendon Press, 1983, S. 18-31.

36 Einen Überblick gibt Walter Burkert (wie Anm. 36), S. 139-142; vgl. René Girard. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972 [dt. *Das Heilige und die Gewalt*. Aus dem Franz. von Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt/M.: Fischer, 1992].