

Die Exposition als Katastrophe in Büchners Drama *Dantons Tod*

ABSTRACT

The Exposition as catastrophe in Büchner's Drama *Danton's Death*

Drawing on the example of the drama *Dantons Tod* (*Danton's Death*) allows to illustrate the change from the interpersonal to the atmospheric and monological on the one hand and the transition in the intellectual and spiritual situation in the first part of the 19th century on the other hand. The reason for narrowing the research on the exposition of Büchner's drama is due to the fact that in the exposition the intention of a drama finds its most explicit expression thus making the exposition the hardest part of work for an author. In a letter dating from 21st October 1800 Schiller wrote to Körner: "The expositions are a real head scratcher for me until I finally manage to saddle up".

Keywords / Anahtar Sözcükler: Büchner, Danton's death, exposition, catastrophe

1. Vorbemerkung

Georg Büchner, geboren am 17. Okt. 1813 in Goddelau / Hessen, dessen 200. Geburtstag wir 2013 feiern, gehört in die postaufklärerische Kulturepoche von 1789 bis 1848, die die deutsche Klassik, Romantik, Restaurationszeit und die Anfänge des Realismus umgreift und in der im rasanten Wandel der Zeit neben den Früchten der Aufklärung vor allem die Heraufkunft des Nihilismus als wachsende „transzendente Obdachlosigkeit“ (G. Lukács) alle Lebensbereiche erschütterte (Bark / Graf v. Nayhauss 2011: 103). Dieser Prozess spiegelt sich einerseits im immer spürbarer werdenden Verlust des Zwischenmenschlichen, im Zurücktreten des Dialogischen zugunsten des Monologischen, andererseits in der wachsenden Wirkung des Atmosphärischen, der Umwelt und des Raumes. Exponenten für diesen Prozess sind vor allem Dramatiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich nicht den herkömmlichen Kategorien der epochalen Einordnungen fügen und deren Ungenügen an der Dramatik der Klassik in einer veränderten Zeit

die verschiedenartigsten Lösungsversuche bewirkte. Das sind vor allem Heinrich v. Kleist, Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner (Vgl. Graf v. Nayhauss 1997: 29).

Am Beispiel der Exposition des Dramas *Dantons Tod* soll einmal der Wandel vom Zwischenmenschlichen zum Atmosphärischen und zum anderen der Umbruch in der geistigen Situation zu Beginn des 19. Jahrhunderts verdeutlicht werden. Die Beschränkung auf die Untersuchung der Exposition des Büchner'schen Dramas ist nicht nur durch Umfangsgründe dieses Beitrags bedingt, sondern weil in der Exposition die Absicht des Stückes am unverhülltesten zum Ausdruck kommen soll und die Expositionen von daher den Autoren am meisten Mühe machen. Schiller schrieb in einem Brief vom 21. 10. 1800 an Körner: „Die Expositionen kosten mir immer viel Kopfzerbrechens, bis ich mich erst in dem Sattel festgesetzt habe“.

Obleich das klassische Drama eines Lessing oder Goethe sowie in seiner idealistischen Ausformung eines Friedrich Schiller eine seit Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hineinwirkende Macht ist, eine Macht, die sich in unseren Wertvorstellungen ausprägt und vor allem unsere literarischen Bewertungsmaßstäbe geprägt hat, so waren doch diese klassisch-idealistischen und weltanschaulich-poetologischen Antriebe des Dramas, aus denen seine überragende Stellung erwachsen ist, schon bald verebbt. Schon im späten 18. Jh. begann der Glaube an die die Wirklichkeit durchdringende und formende Kraft der Idee sich aufzulösen. Es zeigte sich das Bestreben, die Wirklichkeit in ihrem tatsächlichen, sachlich-realen Sein darzustellen. Im „Sturm und Drang“ oder der Geniezeit entstanden erste Ansätze, allerdings mehr aus der Perspektive der Kritik an gesellschaftlichen Problemen, die unter dem aufklärerischen Glauben an ihre Lösbarkeit angegangen wurden. Im beginnenden 19. Jahrhundert erhielt jedoch das Wirklichkeits- und Weltverständnis des Menschen eine völlig neue Richtung. In der Klassik richteten sich die poetischen Entwürfe auf eine absolute Wirklichkeit als den Grund der Lebenswirklichkeit, auf ein reines ideales Sein, das hinter den Dingen hervorleuchte, das sich im Hegelschen Sinne im Laufe der Geschichte immer mehr in Freiheit entberge. Um diesem absoluten Sein, einer absoluten Idee, und d. h. den Vernunftbedingungen nachzuspüren, Vernunftbedingungen als Entwürfe einer in der Erfahrung nie antreffbaren Totalität, die als Regulativ das theoretische Erfahren und als

postulierte oder anerkannte Norm das praktische Handeln leitet, um dieses Sein klarzulegen, bedurfte es im Idealismus eines Rückgangs in den Bereich der Subjektivität, des absoluten Gefühls, wie wir es trotz der formalen Auflösung weltanschaulich noch im Drama von Kleist angetroffen haben. Der Rückgang in den Bereich der Subjektivität führte dabei nicht nur, wie bei Kant, zu den Geltungsgrundlagen endlicher Erkenntnis, sondern zu den Grundlagen aller Erkenntnis. Im Rückgang in die Subjektivität entdeckte und begriff sich die Erkenntnis als das Absolute selbst, sie erfuhr sich selbst als Idee, aus der alles hervorgeht, auch alle Empirie. Diesen Weg hatte Kleist eingeschlagen. Es war ein Weg, zugespitzt ausgedrückt, in eine neue pantheisierende Metaphysik (Herders Kleines Philosophisches Wörterbuch 1958: 80f.).

2. Zur Struktur des Dramas

Büchner schrieb das Stück *Dantons Tod* im Winter 1834/35 in Darmstadt. Er wollte damit seine Flucht nach Straßburg finanzieren, wo er bereits 1831 bis 1833 gelebt und Medizin studiert hatte. Es galt, den Verfolgungen der Polizei zu entkommen. In Gießen hatte er zuvor die geheime „Gesellschaft für Menschenrechte“ gegründet und den „Hessischen Landboten“ mitverfasst. Gedruckt wurde das Drama *Dantons Tod* 1835 durch die Mithilfe von Karl Gutzkow in der Zeitschrift „Phönix“, allerdings mit Rücksicht auf die Zensur in geänderter Form.

Dantons Tod besteht aus 32 Einzelszenen. Damit haben wir wie im modernen epischen Theater der Selbstentfremdung des Menschen das Stationen-Stück, das den einzelnen nicht mehr als autonomes Subjekt, sondern als Objekt der historischen und sozialen Gegebenheiten auffasst und seinen ‚Gang‘ durch die ihn determinierenden Gegebenheiten in einzelnen kennzeichnenden Stationen abbildet. Büchner hält sich zwar äußerlich noch an die Akteinteilung (4 Akte), ohne jedoch ihre Strukturforderungen einzulösen. Zwar werden mit jedem Aktschluss Zäsuren geboten, allein damit heben sich keine Stufen eines ansteigenden Geschehens ab. Vielmehr bieten sie nur aus verschiedenen Richtungen dieselben Verhältnisse dar: das Ausweglose der Danton’schen Situation. Es wird also in den Szenen, ähnlich wie bei Grabbe, wenig entwickelt und in der Eingangsszene demzufolge auch nichts exponiert. D. h., dass auch hier schon die erste Szene zugleich einen Höhepunkt des Dramas

bedeutet. In dem, was wir als Exposition ansehen, liegt also auch wieder das Ende des Dramas, das gleichsam hinter der Bühne schon abgelaufen ist. Wir haben nur noch die Schlussrechnung zu ziehen.

Durch diese Möglichkeit kann der Zuschauer Distanz gewinnen, denn es geht hier nicht nur um die Selbstverwirklichung von Gestalten, sondern nur noch um Vollzüge des Geschehens, da das Ergebnis schon bekannt ist: Dantons Tod. Aber nicht nur aus diesem Grund oder weil das Werk die letzten Tage seines Helden darstellt, heißt es *Dantons Tod*, sondern

weil der Tod, den in der tragischen Dichtung als deren Formmoment eine Art Selbstverständlichkeit kennzeichnet, hier problematisch geworden ist. Im Gegensatz zu Phädra, Hamlet, (Demetrius), deren Tod die Überschriften nicht zu nennen brauchen, charakterisiert Danton nicht sowohl, dass er sterben muss, als dass er nicht sterben kann, weil er schon gestorben ist. Aus einem Leben, das sich als Gestorbensein (vgl. auch Büchners Brief an die Braut vom März 1834 in Georg Büchner, S. 392) erfährt, führt kein Weg hinaus: sein Abschluss ist das Fallbeil, das den Körper des Helden so reglos antrifft, als hätte dieser den Tod schon erlitten. Unter der Guillotine kommt Büchners Held zum gesteigerten Ausdruck seiner selbst. Dantons Tod ist das Leben Dantons. (Szondi 1965: 257)

3. Von der Exposition des Dramas zum Drama der Exposition

Wenn sich also der Vorhang hebt, beginnt eigentlich nichts, alles Entscheidende war schon vorher. Wir können jetzt einen Blick in den Spielsalon werfen, der uns in Grabbes Exposition schon begegnete. Der in den Tod stürzende Spieler wird nun Danton sein. Danton und andere Größen der Revolution gehen dem Geschäft der Langeweile nach. Danton spricht die ersten Worte, er erscheint als amüsiertes Zuschauer, indem er das Treiben einer Figur am Spieltisch kommentierend enthüllt, das Zwielfichtige der Szene im Doppeldeutigen auffängt, bewundernswert geschickt und mühelos das Spiel in der Sprache spiegelt. Das Abgebrochene sowie das unvermittelte Aufreißen des Hintergründigen weisen auf den unsicheren Boden, der diese Scherzi trägt. Aus diesen unverbindlichen Worten, die etwas Spielerisches besitzen, löst sich plötzlich die Frage Julies: „Glaubst Du an mich?“. Julies Frage öffnet eine völlig neue Sichtweise, die das beziehungslos Spielerische des Vorhergesagten durchkreuzt und nun vom gefühlt Innigen durchdrungen erscheinen lässt.

Danton erwidert nicht unmittelbar, er spricht sich aus, aber Julie nicht an, im Aussprechen wird das Monologische deutlich, das bei Büchner im Drama strukturbildend ist. Es geht bei Büchner nicht darum, wieweit sich die Gestalten verständigen können, welches Verstehen der jeweilige Partner aufbringt. Es entsteht kein Drama des Missverstehens, denn von vornherein verweist das Bewusstsein auf das Aussichtslose, wenn Danton sagt:

Was weiß ich! 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.

Julie will sich mit dieser Auslegung nicht zufriedengeben, diesem Verzicht auf jegliche Verständigung, auf eine Sprache, die ungeschrieben dem Einzelnen ebenso gehört wie dem Kollektiven und zugleich beiden entgleitet, die sich im Anonymen verschließt und alle innige menschliche Beziehung ausspart. Julie besteht demgegenüber auf ihrer Einstellung, welche die Nähe und das Persönliche fasst, und sie hebt die vorige Frage in ihrer Gewissheit auf: „Du kennst mich, Danton!“

Das „Wir wissen wenig voneinander“ und das „Du kennst mich, Danton!“, die Skepsis und Desillusion und die nächste, eindringlichste Anrede, die sich dagegen behaupten will, dieses Gegenspiel ist in der ersten Szene vorhanden und bleibt, sich steigernd bis zur letzten Szene, bis zum Wahnsinnsruf Luciles. Dieses Gegenspiel (es ist Büchners eigene Rolle; es ist im Grunde alles, was ihn interessiert und getrieben hat; es steht hinter seinen Briefen, in seiner politischen und wissenschaftlichen Betätigung, in seinem ganzen Leben) ist auch mehr als eine Stil- oder Zweckrichtung, ist das große Thema von „Dantons Tod“ (Höllerer 1964: 66).

Für Danton ist mit Julies Worten nur das Stichwort gegeben, sein Selbstgespräch fortzusetzen: bloß die Oberflächen berühren sich, das Ich selbst ist in vorgegebenen Meinungen befangen, gelangt nie zur durchdringenden Erkenntnis des Du. Vielmehr bleibt es bei einem:

Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: Lieb Georg! Aber *er deutet ihr auf Stirn und Augen* da, da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.

Damit ist ein unüberwindliches Misstrauen gegenüber jeder erkennenden Bindung und bindender Erkenntnis angesprochen. Unendliche Ferne bei „äußerlicher Nähe (= Thema bei Flaubert, Musil und in der modernen Lyrik). Jegliches Begegnen vollzieht sich vor einem Spiegel, der zwar die sinnlichen Qualitäten wiedergibt, jedoch alle Wärme und Innigkeit unerreichbar fernhält. Inmitten der Geselligkeit überfällt Danton das Gefühl abgründiger Einsamkeit. Während Danton darin einen Augenblick verharret, verkürzt sich die Perspektive und gewinnt ihren Fluchtpunkt in dem anzüglichen Spiel, mit dem Hérault seine Dame unterhält.

Danton überkommt es einen Moment, den Abstand aufzugeben, ein Stimmungsumschwung, der das Vorige leugnet, wenn er sagt: „Nein, Julie, ich liebe dich wie ein Grab.“ Aber Julie, so unvermutet angesprochen, wendet sich erschreckt mit einem „Oh“ ab und Danton sieht sich genötigt zu beschwichtigen, das Herausfordernde abzdämpfen:

Nein, höre! Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eines. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.

Liebe äußert sich hier als bloßes Ruheverlangen, als Müdigkeit, die Geliebte ist nur der Ort abgeschiedenen Versenkens, mildeste Form des Sich-lebendig-Begrabens. Doppeldeutig wie dieses Geständnis, wie das Fluidum dieses Raums sind die Vergleiche; sie bringen das Gegensätzliche in Berührung, zwingen sinnlich Erregendes und Makabres zusammen. Wirkliches und Geisterhaftes wird ineinander gespiegelt, Vertrautes verfremdet.

Der Ruf „Verloren!“, den die Dame ausstößt, mit der sich Hérault gerade beschäftigt, dringt in diese unbestimmbare Gefühlslage Dantons wie ein Zuruf, zufällig und zugleich bedeutungsvoll. Gunst und Gefahr des augenblicksgebundenen Spiels vergegenwärtigen sich in ihm, wobei die Bemerkung von Hérault: „Das war ein verliebtes Abenteuer, es kostet Geld wie alle anderen“ das Beziehungsreiche nochmals belichtet. Hérault übersetzt die Spannung, die die Dissonanzen Dantons durchwaltet, nur in eine andere Tonart, wenn er das „Märchen“ von der „Kartenkönigin“, den verwandelten „Prinzen“ und der „Fee“ jäh in das Obszöne umschlagen lässt und auf diese Weise die Illusion zynisch zum Desillusionierenden ausbeutet.

Die verschiedenen Gesprächsebenen dieser Doppelführung sind absichtsvoll ineinander verschränkt. Im unablässigen Wechsel der Beleuchtung überblenden sich Scherz und Ernst, enthüllt sich Ernsthaftes als Scherz, Scherzhaftes als Ernst. Ein verwirrender Wechsel. Kein Verhalten oder Zustand, keine Eigenschaft behält etwas Eindeutiges. Die Schwermut der Möglichkeiten lastet ebenso über diesem Spiel wie das Medium des Hintersinnigen jede Äußerung bricht.

Als Camille Desmoulins und Philippeaux eintreten, kehrt sich das bisherige Verhältnis von Gestalt und Sprache um. Der Ausdruck Dantons fing alle individuellen Schwingungen auf, die Zwischentöne und Zäsuren, die gestischen Partikel ließen noch das Halbbewusste hervortreten. Die programmatische Rhetorik der drei Deputierten (mit Hérault) jedoch behält etwas von den Sprechenden Unabhängiges. Jetzt ist die Sprache derart dem Thesenhaften verpflichtet, dass dem Persönlichen wenig Anteil bleibt, es bezeugt sich nur in unterschiedlicher Tonlage. Die Gestalt wird zur Interjektion des Textes, kollektiv, in gewissem Grade austauschbar. Sprachlich ungeschieden erscheint eine Fülle von Forderungen. Alles wird benannt, allein die Wucht des Persönlichen mangelt. Die alarmierenden Nachrichten von dem fortschreitenden Schreckensregiment, die tödliche Wirklichkeit und zynisches Genießertum bleiben unvereinbar. Büchner verfährt dabei jedoch undogmatisch. Bei Camille drängt sich unversehens doch das zurückgehaltene Persönliche vor: „Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele und melodischen Lippen; ach die gliederlösende böse Liebe!“

Mythisches wird zu Obszönem und auch Banales zum Erhabenen verzerrt: Venus mit dem schönen Hintern, der Heilige Marat. Einer revolutionären Massenbewegung vermag man damit keine Richtung zu geben. Als Camille Danton zuruft, du wirst den Angriff im Konvent machen, entlarvt Danton schlagend das Sinnlose des vorgetragenen Programms, indem er sich nicht einmal um den Ansatz einer Widerlegung müht, begründet oder motiviert, vielmehr das Nichtige unmittelbar vergegenwärtigt: „Ich werde, du wirst, er wird.“ Das mechanische Daherleiern enthüllt, wie heillos Danton jegliche Zukunftsgewissheit aufgegeben hat, wie wenig er an etwas festhält. Von Augenblick zu Augenblick lässt er sich tragen, abhängig von Stimmungsmomenten, von flüchtiger Vorliebe oder Abneigung

bestimmt: „Mein Naturell ist einmal so.“ Es hatte ihn getrieben, sich der Revolution hinzugeben, jetzt ist er dieses Geschäfts überdrüssig und weicht der Verpflichtung aus: „Ich muss fort, sie reiben mich mit ihrer Politik noch auf.“

Was Danton je gelungen, geschah aus ungezwungener Fülle, niemals jedoch aus zielbewusster, strenger Führung. Obwohl er geneigt ist, mit dem Spiel des Zufalls ohne Plan und Folge vorliebzunehmen, verfügt er dennoch über durchdringende Einsichten in den Gang des Ganzen, um „zwischen Tür und Angel“ den Gefährten weis zu sagen: „die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir alle können uns noch die Finger dabei verbrennen.“ Dantons Aussagen pendeln zwischen dem Logischen und Emotionalen, seine Haltung zwischen Schwermut und Zynismus. Er kann sich für keine Möglichkeit unwiderruflich entscheiden. Angewidert, illusionslos schätzt er die Verhältnisse ab, allein er verfällt in der Beurteilung seiner eigenen Situation einer verhängnisvollen Täuschung. Danton schwankt zwischen Apathie und Aufbegehren.

Die Äußerungen Dantons erfahren auch von seiner Umwelt die mannigfaltigsten Auslegungen. So glaubt Camille nicht an Dantons Zuschauerrolle, hält sie für eine Laune, die sich gegenüber der Notwendigkeit verflüchtigt: „Glaubt ihr, er könne die Finger lassen, wenn es zum Handeln kömmt?“ Er beschwichtigt die befremdeten Gefährten. Hérault pflichtet ihm bei, freilich aus anderem Blickwinkel: „Ja, aber bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt!“

Die ganze mitereignende Welt Dantons verdichtet sich in diesem szenischen Augenblick; Raum, Bewegung, Gebärde, Figur, Tonfall und Beleuchtung - alles integriert sich zu einem beziehungsreichen Ganzen, welches ohne Vorwurf oder Drang eine Spannung aus sich entlässt, indem Schwermut und Leichtsinn, Abgründiges und Frivoles, Einsamkeit und das Kollektiv ein packendes Widerspiel bilden. Ohne den Eifer des Gebietenden, völlig ohne Pathos wirkt Danton allein durch den Zauber seines Wesens; hellsehtig, jedoch inkonsequent, verstößt er die Forderungen der Vernunft, ohne sie zu leugnen. Verwirrt und ratlos lässt er seine Gefährten zurück, jedoch nicht ohne Hinweis auf das Bedrohliche der Situation.

4. Zusammenfassung

Wie diese Eingangsszene aus vielen Einzelmomenten disparater Art besteht, so lebt das ganze Drama *Dantons Tod* aus vielen kleinen Einzelszenen, die nur zum Teil die Handlung weitertreiben, vor allem aber am sog. „Raum“ des Dramas, an jenem Gewölbe mitschaffen, in dem sich die einzelnen Personen lieben, hassen, trösten, quälen, behaupten, töten, irrsinnig machen. „Meins sei die Welt“, sagte Grabbe von seinem Theater, das er der idealistischen und romantischen Bühne gegenüberzusetzen wollte. Büchner hat, was Grabbe anstrebte, erreicht. Sein Theater wurde zur Parabel der Menschen wie sie leben, sprechen, gehen, sterben in Situationen, die nie „nur“ private oder „nur“ politische Situationen sind. Gutzkow schrieb damals, dass das politische Unheil aus dem geringsten Lidschlag des „nur privaten Missverhaltens“ miterwächst und umgekehrt, und dass in diesem Vorgang gerade die stilisierte „Tugend“ die verhängnisvollste Rolle spielen kann.

Wenn es hier um Welt geht, dann heißt das wie bei der Expedition von Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage*, dass hier der Griff nach der Wahrheit des Menschen erfolgt. Illusionslose Wahrheitsschau allerdings kommt für Büchner erst in der Anerkennung des in sich Gegensätzlichen zustande. Dieses Prinzip steht gegen Kausalitäts- und Finalitätssysteme, die Büchner entlarvt.

Literaturverzeichnis

- Bark, Joachim/Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.** (2011): *Profile deutscher Kulturepochen. Klassik, Romantik, Restauration, 1789 – 1848*, Stuttgart: Kröner.
- Büchner, Georg**, (1963) *Sämtliche Werke nebst Briefen und anderen Dokumenten*, Gütersloh: Sigbert Mohn.
- Höllerer, Walter** (1964): „Büchner. Dantons Tod“, in: Benno von Wiese (Hrsg.), *Das deutsche Drama II*, Düsseldorf, S. 60 – 88.
- Müller, Max /Halder, Alois (Hg.) (1958)**: *Herders Kleines Philosophisches Wörterbuch*, Basel, Freiburg, Wien, Herder Bücherei 16.
- Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.** (1997): *Vorlesung über Expositionen des Dramas von Lessing bis Hofmannsthal*, Karlsruhe: PH-Druck.

Szondi, Peter (1965): „Büchner: Dantons Tod“, in: Jost Schillemeit, *Interpretationen*
2. *Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, Frankfurt am Main, Hamburg,
S. 253 – 268.