

3328910

**Schriften zur Literaturwissenschaft**

Im Auftrag der Görres-Gesellschaft  
herausgegeben von Franz Link

**Band 8**

# **Tanz und Tod in Kunst und Literatur**

Herausgegeben von

**Franz Link**

**Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK**

HB 752. 186



2784/93

**Duncker & Humblot · Berlin**

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Tanz und Tod in Kunst und Literatur** / hrsg. von Franz Link. —

Berlin : Duncker und Humblot, 1993

(Schriften zur Literaturwissenschaft ; Bd. 8)

ISBN 3-428-07512-9

NE: Link, Franz [Hrsg.]; GT

Alle Rechte vorbehalten

© 1993 Duncker & Humblot GmbH, Berlin 41

Satz: Hermann Hagedorn GmbH & Co., Berlin 46

Druck: Berliner Buchdruckerei Union GmbH, Berlin 61

Printed in Germany

ISSN 0720-6720

ISBN 3-428-07512-9

BERNHARD GREINER

**Des vers: Wurmfraß und Verse der Revolution  
Büchners Weg zur Dichtung in *Dantons Tod***

*Sterben! Was ist das für ein Wort? Sag mir's Camille. Sterben! Ich will  
nachdenken. Da, da ist's. Ich will ihm nachlaufen, komm, süßer  
Freund, hilf mir fangen, komm! komm!*

(*Dantons Tod*, IV,4)

Büchners erstes Drama beruft eine Vielzahl von Personen, die nur einmal auftreten und nur wenige Sätze zu sagen haben, daher im Personenverzeichnis nur summarisch annotiert werden: *Männer und Weiber aus dem Volk, Grisetten, Deputierte, Henker etc.* (7)<sup>1</sup>. Eine Ausnahme macht das Stück mit Fabre d'Eglantine. Er wird im Personenverzeichnis in der Gruppe der Deputierten eigens aufgeführt, obwohl ihm im Drama nur der eine Satz: *Lebewohl Danton. Ich sterbe doppelt* (66/IV,7) anvertraut ist. Gewiß hat Fabre d'Eglantine die Würde, mit den Dantonisten hingerichtet zu werden, allerdings nicht als deren politischer Parteigänger. Er hat keinen weiteren Auftritt mit den Dantonisten, das Stück erklärt auch nur indirekt, in einer Anspielung auf eine Gruppe, ohne Fabre als dieser zugehörig zu nennen, warum er hingerichtet wird. Fabre d'Eglantine gehört zu den *Fälschern*, die nach dem Plan St. Justs mit den Dantonisten hingerichtet werden sollen (vgl. 27/I,6). Diese ‚Fälscher‘ hatten sich durch Spekulationsgeschäfte zu bereichern versucht<sup>2</sup>, ihre Hinrichtung zusammen mit den Dantonisten soll auf diese die erwiesene Schuld jener übertragen, derart helfen, die Liquidierung der Dantonisten moralisch zu rechtfertigen. Nur der historische Spezialist kann diese Verknüpfung herstellen, das Drama macht sie nicht explizit, wie es auch zum Verständnis des einzigen Satzes, den Fabre äußert, wieder Zusatzwissen darüber voraussetzt, daß der historische Fabre d'Eglantine schwer krank war, als er das Blutgerüst besteigen mußte. Im Horizont dieses Wissens wiederum kehrt der Satz nur die zynischen

<sup>1</sup> Schriften Büchners werden (mit Nachweis der Seitenzahlen im Text) nach folgender Ausgabe zitiert: Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher u. a. (München, 1980).

<sup>2</sup> Die „Fälscher“ hatten die Aktien der Compagnie des Indes mit Hilfe des Auflösungsdekretes von Handelsgeschäften in die Baisse zu treiben gesucht, um sich zu bereichern. (Walter Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk* (München, 1977) S. 109.

Bemerkungen einiger Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses über Gefangene um, die im Sterben liegen und sich damit die Hinrichtung ersparten (vgl. 52/III, 6). So ist Fabres Satz einerseits aus sich heraus nicht verständlich und besagt er andererseits, wenn man ihn durch Zusatzwissen verständlich macht, nichts, was nicht an anderer Stelle des Stücks schon gesagt worden wäre. Damit kann er nicht hinreichend begründen, daß sein Sprecher mit Namensnennung und Annotation im Personenverzeichnis hervorgehoben wird. Als Begründung bleiben dann nur die Sätze, die Danton an Fabre richtet, wobei das Stück offenläßt, ob es auch Fabre ist, der ihnen antwortet:

[Danton an einem Fenster, was in das nächste Zimmer geht. Camille, Philippeau, Lacroix, Hérault.]

Danton. Du bist jetzt ruhig, Fabre.

Eine Stimme [von innen]. Am Sterben

Danton. Weißt du auch, was wir jetzt machen werden?

Die Stimme. Nun?

Danton. Was du dein ganzes Leben hindurch gemacht hast — des vers.

(62/IV,5)

Auch diese Sequenz setzt Wissen jenseits des Dramas voraus, daß nämlich Fabre sich im Kerker über das Schicksal seines Lustspiels beunruhigt hatte, wie dies Büchners Hauptquelle, die Zeitschrift *Unsere Zeit*, vermerkt:

Fabre d'Eglantine, krank und schwächlich, war mit nichts als einem Lustspiel in fünf Acten, das er seinem Vorgeben nach in den Händen des öffentlichen Wohlfahrts-Ausschusses gelassen hatte, und mit der Furcht, daß Billaud-Varenes ihm solches stehlen möchte, beschäftigt.<sup>3</sup>

Danton spricht den Dichter Fabre d'Eglantine an und stellt sich ihm durch seinen jetzt sicheren Tod gleich. Damit aber formuliert er nichts weniger als den diskursiven Gehalt des Stückes selbst, denn der Tod eben dieses Danton ist es ja, den das Drama als einen Gegenstand nennt. Das im Französischen mögliche Wortspiel, das die toten Dantonisten als Ernährer von Würmern und den Verfasser von Dichtung zusammenfallen läßt, hat Fabre d'Eglantine offenbar den Einzug in das Drama beschert. Das überrascht nicht, wenn erkannt wird, daß dies Wortspiel sehr viel mehr gibt als einen guten Witz. Es gibt, dies ist die leitende These der folgenden Betrachtung, die Formel des Stückes als Perspektivpunkt, der die facettenreich entfaltete Todesthematik zusammenführt und mit dem Hinweis auf das Dichten im gleichen Atemzug die Strategie benennt, die Macht des in diesem Stück omnipräsenten Todes<sup>4</sup> zu unterminieren.

<sup>3</sup> Supplementband 5, S. 64f., zitiert nach Hinderer, *Büchner-Kommentar, a. a. O.*, S. 123. Zur Frage der Quellen für „Dantons Tod“: Thomas Michael Mayer, „Zur Revision der Quellen für ‚Dantons Tod‘ von Georg Büchner“, in: *Studi germanici* Bd. 7 (1969) und *Studi germanici* Bd. 9 (1971).

<sup>4</sup> Geschichtsphilosophische Auseinandersetzung mit diesem Thema: Peter Michelsen, „Die Präsenz des Endes. Georg Büchners ‚Dantons Tod‘“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 52 (1978).

Da das Drama, um die Figur Fabre d'Eglantine zu verstehen, Wissen jenseits des Stücks voraussetzt, mag es legitim sein, an die historisch wirkungsvollste ‚dichterische‘ Leistung Fabres zu erinnern, d. i. an seine Poetisierung des Revolutionskalenders. 1793 war der christlich-katholische Kalender aufgehoben worden, der neue Kalender (beginnend mit An I de la République Française) war abstrakt (die Monate hatten Namen wie ‚Egalité‘, ‚Justice‘) und mechanisch (die Tage hatten bloße Zahlenamen, die Woche wurde nach dem Dezimalsystem eingerichtet, d. h. Ruhetag war der zehnte Tag, der ‚Décadi‘). Dieser nüchterne Kalender hatte gegen den bunten, bildkräftigen und götterfreudigen katholischen keine Chance. Fabre d'Eglantine gab dem Revolutionskalender Leben, indem er für die Monate poetische Namen suchte, orientiert am Wetter und an der Bodenbestellung (der Tatsache eingedenk, daß 95 Prozent der arbeitenden Bevölkerung Bauern waren): Prairial, Fructidor, Vendémiaire, Pluviôse. Pierre Bertraux vermerkt über Fabres Schicksal:

Der unglückliche Fabre d'Eglantine sollte nur vier Monate seines Kalenders erleben. Im Monat ‚Germinal‘ wurde er verhaftet, im Monat ‚Pluviôse‘ stieg er auf die Guillotine.<sup>5</sup>

Fabres Leistung, die mechanische Unterwerfung der Wirklichkeit unter eine Idee, hier unter die Forderung einer neuen Zeitrechnung, durch Rückbindung an Naturvorstellungen lebendiger und damit annehmbar zu machen, kann durchaus in Analogie zum Programm der Dantonisten gestellt werden, die gegen das nur noch Tod produzierende Festhalten an der Idee ‚Revolution‘ das unterdrückte Leben, die Natur bzw. das ‚Naturell‘ (vgl. 11/I,1), den Genuß und damit die Sinnlichkeit ins Feld führen. So ‚machen‘ die Dantonisten tatsächlich — nicht nur als witziges Wortspiel —, was der Dichter Fabre gemacht hat, aber — und hierin offenbart das Wortspiel eine tiefgründige Einsicht —, sie leisten dies nur als Tote, indem sie ihren Rekurs auf die Natur als für sich selbst tödlichen hinnehmen.

Die Selbstcharakteristik der Dantonisten als Wurmfraß pointiert — mit der für Büchner charakteristischen physiologischen Argumentation<sup>6</sup> — das Thema ‚Essen‘ und damit den Hunger des Volkes. Das aber weist auf die nicht verwirklichte soziale Revolution, die das Stück als springenden Punkt seines politischen Diskurses herausstellt.<sup>7</sup> So umfaßt schon Dantons Wortspiel die Spannung zwischen Hunger/fame und Ruhm der Dichtung/fama, die Büchners Komödie dann im Untertitel benennen wird. In *Dantons Tod* wird das

<sup>5</sup> Pierre Bertraux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, (Frankfurt, 1969) S. 75.

<sup>6</sup> Hierzu: Günter Oesterle, „Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der ‚voie physiologique‘ in Georg Büchners ‚Woyzeck‘“, *Büchner Jahrbuch* Bd. 3 (1983).

<sup>7</sup> Zuletzt differenziert dargelegt von Michael Voges, „Dantons Tod“, in *Interpretationen: Georg Büchner* (Stuttgart, 1990), dort auch ausführliche Bibliographie zu *Dantons Tod*.

Bedingungsverhältnis zwischen beiden Polen erarbeitet, darum kann die Komödie sie dann in witziger Engführung zitieren.

Zu den dramaturgischen Neuerungen, durch die *Dantons Tod* Epoche in der Geschichte des Dramas gemacht hat, legen sich, eben weil mit gewohnten Gestaltungsweisen gebrochen wird, stets negative Bestimmungen nahe: keine Spannung auf ein Ende hin, alles ist von Beginn an entschieden, keine Durchführung eines dramatischen Konflikts, vielmehr Verharren in der Ausgangskonstellation, kein dramatischer Funktionalismus, sondern Reihung autonomer Einzelszenen bzw. Szenensequenzen, entsprechend keine echten Dialoge, sondern ‚windschiefe‘ Gespräche, Entwurf der Figuren (mit Ausnahme der Frauengestalten) als eigenartig gebrochene, ohne tragfähige Grundlage, so daß für alle die Erfahrung des *zweiten Herrn* gelten könnte:

Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer, ich könnte durchfallen [. . .] (33/II,2),

was einer Spiel- bzw. Theatermetaphorik Raum gibt, die das ganze Stück durchzieht.<sup>8</sup> Alle diese Neuerungen ergeben sich aus dem Ansatz des Stücks, zwei politische Gruppen einander gegenüberzustellen, diese aber ihren Konflikt nicht aneinander abarbeiten zu lassen, sie vielmehr jede für sich auf eine dritte Größe zu beziehen, auf das Volk, das nun aber nicht seinerseits — was anachronistisch wäre — als Subjekt des Geschichtsprozesses vorgestellt wird, vielmehr durch seine bloße Anwesenheit als nicht genießend, als hungernd und nicht herrschend jede der beiden sich gegenüberstehenden Positionen in sich (statt an der Gegenpartei) entwertet. Zugleich hat Büchner damit eine Weise gefunden, das Volk als dramaturgisch bestimmende Größe zu berufen, ohne es in seiner Ohnmacht, in seiner mentalen und physischen Reduziertheit, mithin in seinem faktischen Objektstatus zu verzeichnen. Büchner stilisiert nicht, wie viele, die sich später auf ihn berufen haben, das Volk zum neuen geschichtlichen Heilsbringer um (auch im *Hessischen Landboten* nicht, dort spricht er es vielmehr in seinem Status des Entfremdet-Seins an<sup>9</sup>). Vor einem schonungslos in seiner Beschränktheit und eben in seinem Mangel, seinem Hunger vorgestellten Volk erweisen sich aber — mit schlagender Evidenz ohne langatmige politische Argumentation — die herrschenden Gruppen als längst ‚abgelebt‘, tot bei Lebzeiten oder, wie ein Brief an Gutzkow über die *abgelebte moderne Gesellschaft* festhält:

Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann (282).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Zur Theatermetapher in „Dantons Tod“: M. Voges, „Dantons Tod“, *a. a. O.*; W. Hinderer, „Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden“: Die Komödie der Revolution in „Dantons Tod“, in: W. Hinderer, *Über deutsche Literatur und Rede* (München, 1981); Verf. *Welttheater als Montage: Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur* (Heidelberg, 1977).

<sup>9</sup> Ausführlicher hierzu: Verf., *Welttheater als Montage, a. a. O.*

Als Programm der Dantonisten nennt das Drama die Sicherung des bürgerlichen Gehaltes der Revolution (was in gewolltem Anachronismus mit Heines Position des Sensualismus konnotiert wird, vgl. 10/I,1)<sup>11</sup>: „die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen [. . .] Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können [. . .]. Jeder muß in seiner Art genießen können, jedoch so, daß Keiner auf Unkosten eines Andern genießen oder ihn in seinem eigentümlichen Genuß stören darf“ (vgl. 9f./I,1). Durch pure Anwesenheit des Volkes als keineswegs nach seinem Naturell lebend und keineswegs genießend, was die Dantonisten auch selbst zugeben (vgl. 23/I,5), erweist sich diese Position als gescheitert bzw. als bloße Verbrämung der egoistischen Beerbung der Revolution durch die kleine Schicht des wohlhabenden Bürgertums. So erscheinen die Vertreter dieser Position zum Untergang reif, zu Recht von Beginn an im Horizont des Todes, sympathisch allerdings durch die Kraft, sich dies selbst einzugestehen und entsprechend den Tod ohne Versuche ‚höherer‘, notwendig dann verlogener Sinnggebung hinzunehmen.

Das Programm der Jakobiner zeigt das Stück gespalten in Anspruch und Wirklichkeit. Robespierres verbalem Bekunden nach geht es darum, die soziale Revolution zu verwirklichen, also das materielle Elend des Volkes aufzuheben (24/I,6). Faktisch kennen aber die Jakobiner des Stücks (wie die der historischen Wirklichkeit) keine Strategien, die soziale Frage wirksam anzugehen, bzw. schrecken sie vor einem effektiven Angehen dieser Frage gerade zurück (so wird die Hinrichtung der sozialrevolutionären Hébertisten mit deren radikaler Einstellung zum Eigentum begründet [vgl. 16/I,2], bekennen sich die Jakobiner mithin in sozialer Hinsicht gleichfalls als Vertreter bürgerlicher Interessen). Entsprechend wird faktisch die soziale Problematik des Verhältnisses von Arm und Reich auf die ethische Problematik des Verhältnisses von Tugend und Laster verschoben. Die unbedingte Aufrichtung der Tugendherrschaft — durch Liquidieren der Lasterhaften — wird suggestiv mit der Erwartung verknüpft, damit auch, da nur die Reichen sich die Laster erlauben konnten, dem materiellen Elend des Volkes aufzuhelfen. Die Dantonisten durchschauen dies als Illusion und gleichzeitige Strategie einer Machterhaltung nur noch um ihrer selbst willen:

man hat die Atheisten und die Ultrarevolutionäre aufs Schaffott geschickt; aber dem Volk ist nicht geholfen es läuft noch barfuß in den Gassen [. . .]. Der Guillotinenthermometer darf nicht fallen, noch einige Grade und der Wohlfahrtsausschuß kann sich sein Bett auf dem Revolutionsplatz suchen [. . .]. Das Volk ist ein Minotaurus, der wöchentlich seine Leichen haben muß, wenn er sie [d. i.: die Jakobiner] nicht auffressen soll. (18/I,4)

<sup>10</sup> An Gutzkow, Straßburg 1836.

<sup>11</sup> Zur — anachronistischen — Einbeziehung der ‚Spiritualismus‘-, ‚Sensualismus‘-Kontroverse in das Drama: Thomas Michael Mayer, „Büchner und Weidig — Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des ‚Hessischen Landboten‘“, in: H. L. Arnold, Hg., *Georg Büchner I/II*, Text und Kritik, Sonderband (München, 1979).

Das Volk, als weiterhin hungernd, kennt diese Strategie, die ungelöste, im Dunkeln gelassene soziale Frage durch Schauspiele des Todes, die nicht sättigen, zu ersetzen:

Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht rot gemacht. Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen. (13/I,2)

Erster Bürger. Ja das ist wahr, Köpfe statt Brot, Blut statt Wein.

Einige Weiber. Die Guillotine ist eine schlechte Mühle und Samson ein schlechter Bäckerknecht, wir wollen Brot, Brot! (57/III,10)

Der Revolutionsplatz

[. . .]

Ein Weib mit Kindern. Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz! (66/IV,7)

Da die Schauspiele des Todes nicht sättigen, ist auch die Position der Jakobiner angesichts des hungernden Volkes als nicht haltbar erwiesen, ist die Aussage Dantons, daß er sie in den Tod mitziehe (vgl. 63/IV,5), nicht nur durch die Geschichte, sondern ebenso durch die dramaturgische Argumentation des Stücks beglaubigt. Auch die Jakobiner werden in einem unausweichlichen Horizont des Todes vorgestellt. Ihr hemmungsloses Töten, das vor keiner Rechtsbeugung und keinem Zynismus mehr zurückscheut — nur Robespierre werden noch Momente der Gewissensqual konzediert — ist als ohnmächtiger Versuch kenntlich gemacht, dem Getötet-werden zu entrinnen, das doch nicht aufgehalten werden kann.

Ohne als Subjekt im Geschichtsprozeß zu agieren (was das Stück anachronistisch und entsprechend bloß deklamatorisch werden ließe), durch bloße Anwesenheit als weiterhin hungernd, macht das Volk die Positionen der beiden sich gegenüberstehenden Parteien zunichte, erweist es die Bewegungen der *Ecksteher der Geschichte*<sup>12</sup> als geisterhaftes Agieren von Figuren, die längst vom Tod gezeichnet sind (analog der Bildvorstellung von ‚la verse/Liegen des Getreides, schon vor dem Mähen, durch starken Regen oder Sturm‘, in welchen Naturgewalten dann analog das hungernde Volk einzusetzen ist). In solchem Entwurf des Volkes als entfremdet und beschränkt, aber dramaturgisch bestimmend, ohne jedoch als Subjekt zu agieren, hat Büchner seine Einsicht, daß *der Hunger allein* [. . .] *die Freiheitsgöttin* [. . .] werden [kann] (269)<sup>13</sup>, mithin alleiniger Motor der Geschichte sei, dramaturgisch umgesetzt. Als die andere Seite dieses Entwurfs zeigt das Stück, daß es gerade dieser Hunger des Volkes ist, der den Herrschenden beider *couleur* erlaubt, sich von ihm zu ‚nähren‘. Weil das Volk hungert, muß es sich den Genießenden verkaufen. Die Dantonisten saugen aus dem Körper des Volkes den sinnlichen Genuß, den sie zynisch als allgemeines Programm verkünden. Die Jakobiner wiederum ziehen aus dem

<sup>12</sup> „Fatalismusbrief“ (Brief an die Braut vom 10. März 1834): „Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Pardegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.“ (256)

<sup>13</sup> An Gutzkow 1835.

Hunger des Volkes die Rechtfertigung des *terreur*, gründen so im Hunger des Volkes ihre zum Selbstzweck gewordene Herrschaft. Entsprechend zeichnet sich als ‚wahre Revolution‘/Umkehrung, i. S. des zitierten Briefs an Gutzkow über den Hunger als Freiheitsgöttin, ab, daß das Volk, statt von seinen angeblichen Vertretern aufgefressen zu werden, selbst zum essenden wird. Aber Büchner redet nicht einer bloßen Vertauschung von Objekt und Subjekt das Wort, derart, daß das Volk sich nun seinerseits von denen nährt, die es zu ihrem Genuß bzw. zur Errichtung ihrer Herrschaft mißbraucht haben. Das würde an den aufgezeigten Strukturen des politischen ‚Vampirismus‘ nichts ändern. Büchner spricht vielmehr rätselhaft davon, daß „die ganze Revolution [. . .] von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden“ müsse (269). Was für eine Art Essen ist damit gemeint, und stellt das Drama dieses vor? Das führt zum Wortspiel von Wurmfraß und Dichtung zurück. Der Blick auf den politischen Diskurs des Stücks hat gezeigt, daß dem einen Bildbereich — ‚le ver/Wurm, Made, Larve‘<sup>14</sup> — die Dantonisten wie die Jakobiner zuzuordnen sind. So bleibt es dem zweiten Bildbereich — ‚le vers/Dichtung‘ aufgetragen, dem umfassenden Todesgehalt des ersteren entgegenzuwirken.

Zum Bildbereich ‚le ver‘: die breit entfaltete Thematik der Prostitution zeigt die Genießenden (Dantonisten) als solche, die sich vom Körper des Volkes nähren, derart als ‚Maden‘ im Fleisch des Volkes. Als *Wurmfraß* deklarieren sich die Dantonisten selbst (Lacroix: 59/IV,3; Danton: 62/IV,5), das Volk übernimmt dies Bild, kehrt es allerdings gegen die Drohnen um, die sich von ihm nähren:

Erster Fuhrmann. Was nennst du dein Brot? [Auf die Fenster der Gefangenen deutend.]

Das ist Wurmfraß.

Zweiter Fuhrmann. Meine Kinder sind auch Würmer und die wollen auch ihr Teil davon. (61/IV,4)

Auch den dritten Gehalt von ‚le ver‘, die Larve, aktiviert das Stück: in der Bildvorstellung der Maske (vgl. I,5 und IV,5), vor allem aber in der Rechtfertigung der Jakobiner, die suggerieren, daß ihre Schauspiele des Todes das Durchgangsstadium seien zu einer besseren Welt (vgl. I,2 und II,7):

Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias; sie zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen. Die Menschheit wird aus dem Blutkessel wie die Erde aus den Wellen der Sündflut mit urkräftigen Gliedern sich erheben, als wäre sie zum Erstenmale geschaffen. (42/II,7)

Insgesamt wird derart dem Bildbereich ‚le ver‘ ein politischer Gehalt gegeben, der besagt, daß jede politische Position, die das Stück vorstellt, nur in der Aneignung des Lebens anderer besteht, daß sie an Stelle dieses Lebens steht. So manifestiert dieser Bildbereich die Figur der Metonymie, als deren Gehalt dabei ‚Tod‘ aufgewiesen ist. Die Metonymie als Figur politischer Analytik, um den ‚Vampirismus‘ der Reichen aufzuzeigen, hatte Büchner schon im *Hessischen*

<sup>14</sup> Erich Weis, *Wörterbuch der französischen und deutschen Sprache* (Stuttgart, o.J.) S. 983.

*Landboten* wirkungsvoll eingesetzt, bezogen auf die Herrschenden, deren Reichtum er als Aneignung des Körpers des Volkes zeigt: „sie haben die Häute der Bauern an [...] die Tränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern“ (212); „erzählt [...] euern hungernden Weibern [...] von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind (220), ebenso bezogen auf das Volk selbst, das als Produzent eben der Mächte angesprochen wird, die es aufessen: „Ihr seid wie die Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden“ (218). So bleibt zu fragen, was Büchner gewinnt, wenn er, wieder orientiert an der Figur der Metonymie, im Bildbereich ‚le ver/Wurm, Made, Larve‘ eine analoge Analytik, jetzt aber im Raum der Dichtung entfaltet, d. h. wenn er diesen Bildbereich zusammenfallen läßt mit dem phonetisch gleichlautenden ‚le vers‘.

Das Zwischenglied zwischen beiden Vorstellungsbereichen, etymologisch der Ursprung des Wortes ‚Vers‘ (von *vertere*, umwenden; *versus*, die Wendung des Pflugs und ihr Ergebnis, die Ackerfurche), zeigt sich in *Dantons Tod* gleichfalls als integrierendes Bildfeld berufen: ‚la verse/das Liegen des Getreides‘<sup>15</sup>. Dantonisten wie Jakobiner, durch die Anwesenheit des hungernden Volkes in sich selbst als nichtig erwiesen, liegen da wie Getreide, das schon vor dem Mähen geknickt ist. Einen weiteren Sinn von ‚la verse‘, der (Metall)-Guß, beruft Danton in dem Ausspruch:

die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir Alle können uns noch die Finger dabei verbrennen. (11/I,1).

Auch scheinbar Nebensächliches, wie die Frage der Namensgebung für ein Neugeborenes in der Promenadenszene, zeigt sich der Bildvorstellung von ‚ver‘ und ‚verse‘ verpflichtet. Gefunden wird der Name *Pike*, *Pflug*, *Robespierre* (31/II,2): ‚piqué‘ aber heißt ‚wurmstichig‘<sup>16</sup>, ‚Pflug‘ nennt das Gerät des Umwendens, und beide Vorstellungen sind mit Robespierre verbunden, d. h. der Macht, die die ‚wurmstichigen‘ Revolutionsgewinnler umpflügt (‚verser‘ i. S. von ‚Umpflügen des Getreides auf dem Halm‘<sup>17</sup>) Ebenso kann aber auch Robespierre selbst als schon wurmstichig angesprochen sein und damit als einer, der umgepflügt werden wird. Das Schinderhannes-Lied in der ersten Volksszene beruft wieder die Vorstellung von ‚Wurmfraß‘ („Die da liegen in der Erden./ Von de Würm gefresse werden“ [13/I,2]), während Lucile mit der Zitation des Liedes vom ‚Schnitter Tod‘ aus *Des Knaben Wunderhorn* wieder die Bildvorstellung von ‚la verse/Liegen des Getreides vor dem Mähen‘ aufgreift: Viel hunderttausend ungezählt, / Was nur unter die Sichel fällt (68/IV,9).

So weist der Bildbereich ‚verse‘ immer wieder auf den von ‚ver‘ zurück, auf dessen metonymische Struktur, deren Gehalt ‚Tod‘ ist. Zugleich ist dieser

<sup>15</sup> *Ebd.*, S. 985.

<sup>16</sup> *Ebd.*, S. 746.

<sup>17</sup> *Ebd.*, 985.

Bildbereich etymologisch aber die Grundlage des Bildbereichs ‚Dichtung‘. Was Büchner aber damit gewinnt, daß er die Bildbereiche ‚Wurmfraß‘ und ‚Dichtung‘ als zusammenfallend vorstellt — sei es programmatisch im Wortspiel, sei es strukturell in der Anlage des Stücks insgesamt —, zeigt schon die erste Volksszene. Sinnfällig steht sie zwischen dem ersten Auftritt der Dantonisten, in dem diese sogleich ihr Programm des Genießens verkünden, als Maden im Körper des Volkes, und dem ersten Auftritts Robespierres, in dem dieser sich als Instanz einführt, die die Feinde der Revolution ‚umpflügt‘. Das Volk wird durch seinen Hunger gekennzeichnet. von einer Prostituierten wird gesagt „Ihr Hunger hurt und bettelt“ (12/I,2). Ein *Erster* und *Dritter Bürger* perorieren die Parolen des *Hessischen Landboten*:

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 tun nichts, ergo ihr habt's erworben und sie haben's gestohlen [...]. Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. (12/I,2)

Die Folgerung heißt ‚totgeschlagen‘. Die ‚verkehrte‘ Struktur, nach der die Genießenden sich aneignen, was die Hungernden geschaffen haben, in materialistischer Wendung der Metonymie als Aussaugen der Hungernden selbst gefaßt, erscheint dabei nur umgedreht: „Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern“ (13/I,2). Mit dieser Folgerung, die den Schauspielen des Todes entspricht, die die Jakobiner veranstalten, würde die Figur der Metonymie und der ihr korrespondierende Todesgehalt der Bildvorstellung von ‚le ver/Wurmfraß‘ nicht überwunden. Mit einem angeblichen Aristokraten entspinnt sich jedoch ein anderer Fortgang der Szene. Dem revolutionären Ruf: „ein Aristokrat! an die Laterne! an die Laterne!“ (13/I,2), praktische Umsetzung des Revolutionsliedes „Ça ira“<sup>18</sup>, hält der *Junge Mensch* vergeblich die Bitte um Erbarmen entgegen, dann aber findet er auf das „An die Laterne!“ die Replik (die in der Zeitschrift *Unsere Zeit* als historisch verbürgt ist): „Meinetwegen, ihr werdet deswegen nicht heller sehen“, was ihn rettet:

Die Umstehenden. Bravo, bravo!

Einige Stimmen. Laßt ihn laufen! [Er entwischt.] (13/I,2)

In den einen Vorstellungsbereich, das ‚Laternisieren‘ als Aufstand des Volkes gegen seine Ausbeuter, ist ein zweiter Vorstellungsbereich hineingespielt, ‚Durchsicht‘, Analytik der sozialen Zusammenhänge. So hat der *junge Mensch* eine Metapher gebildet, hat er gedichtet, und das wird als gelingendes Verfahren gezeigt, den Kreislauf des Wurmfraßes, in dem sich der eine vom ändern ernährt, zu entmächtigen oder auszusetzen. Im Feld der metonymischen Bildvorstellung

<sup>18</sup> Der zweite Vers dieses Liedes lautet: „les aristocrates à la lanterne!“; hierzu: Gerald Sammet, „Sûreté Célérité, Dignité. Die Guillotine und das Licht“, in: *Georg Büchner: 1813-1837; Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe (Darmstadt, 1987, Basel, Frankfurt, 1987); Martin Selge, „Marseillaise oder Carmagnole? Zwei französische Revolutionslieder in ‚Dantons Tod‘“, in: *ebd.*

‚ver/Wurmfraß‘ ist jedes Wesen um eines anderen willen da. Das wird Büchner später als teleologische Naturbetrachtung beschreiben; hier wird dies politisch als Vampirismus vorgestellt, den die Revolutionäre nicht überwunden, sondern von beiden Seiten aus, dem Totentanz der Genießenden wie den Todesschauspielen der Machthaber, nur zum Exzeß gesteigert haben. Unterminiert, entmächtigt und aufgehoben wird diese Struktur im Raum der Metapher als des konstitutiv dichterischen Prinzips. Statt der ‚Vertretung‘ i. S. der vampirischen Aneignung des einen durch einen andern macht es das Wesen der Metapher aus, in dem einen Bereich einen anderen und dritten sich ausbreiten zu lassen. So ist in dieser Struktur das eine nicht um eines anderen willen da, sondern als ein Vielfältiges vorgestellt, vom einen in ein anderes übergehend, mit den Worten der „Lenz“-Erzählung: „eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert“ (76). Die Probevorlesung wird diesen Ansatz, der jedes Wesen als durch sich selbst und um seiner selbst willen betrachtet, als ‚philosophische Naturbetrachtung‘ vorstellen.

So ist an einer marginalen Stelle schon in der zweiten Szene des Stücks die Leistung der Dichtung, der Verse, im Hinblick auf den Todesgehalt von ‚ver/Wurmfraß‘ vorgestellt: das Entfalten metaphorischer Prozesse als Depotenzierung des Todesgehaltes der politischen Metonymie. Dramaturgisch tragend wird dieser Gehalt von ‚Dichtung‘ in den Frauenfiguren des Stücks. Gängiger Vorstellung entsprechend, nach der die Frau stets die Frau eines Mannes ist, fällt der Entwurf der Frauenfiguren dabei zusammen mit der Entfaltung der Liebesthematik im Drama.<sup>19</sup>

Die Frauenfiguren (und das Thema ‚Liebe‘) sind stets so entworfen, daß sich in einem Vorstellungsbereich ein anderer, fremder ausbreitet: Kartenspiel und sexuelle Promiskuität (I,1), Liebe und Grab (I,1, ebenso IV,6: der Liebestod Julies), Liebe und Ökonomie (im aufdringlich ausgebreiteten Thema ‚Prostitution‘), Liebe als ‚Erkennen‘ des Du („Danton, deine Lippen haben Augen“ [20/I,5], zugleich ein Verschränken verschiedener Sinne) und als Auslösen des Gesichts, der Individualität („alle Männer verschmolzen in einen Leib“ [19/I,5]), genießen und beten (ebd.), sehen und hören als physische Erfahrung und als intellektuelle („ich seh dich so gern sprechen“ [34/II,3]). Das Wortspiel *des vers*, das die gegenläufigen Vorstellungen von Tod in den metonymischen Prozessen der Revolution und Leben in den metaphorischen Prozessen der Dichtung als zusammenfallend vorstellt, formuliert derart als Programm, was das Drama strukturell leistet. Die tödlichen Ersetzungen der Revolutionäre, ihr Sich-Ernähren vom Körper des Volkes und ihr Einander-zum-Wurmfraß-machen, werden selbst im Feld der Metapher ausgebreitet, das Leben wie

<sup>19</sup> Als ebenso zentrales Thema des Dramas wie dessen politischer Diskurs hat Reinhold Grimm diesen Aspekt des Stücks in Erinnerung gebracht: R. G., „Cœur und carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner“, in: H. L. Arnold, *Georg Büchner I/II, a. a. O.*; hierzu auch: Theo Buck, *Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Georg Büchners Marion-Figur* (Aachen, 1986).

Schönheit verbürgt, da es in einer Form, in einer Vorstellung immer neue, andere sich ausbreiten läßt, als ein Prozeß, der nicht endgültig feststellbar ist. So wird mit dem Übergang von der politischen Analytik und rhetorischen Praxis des *Hessischen Landboten*, die ganz der Struktur der Metonymie verpflichtet sind, zur Dichtung des Revolutions-Dramas auf der Ebene der sprachlichen Handlung selbst (des ‚Diskurses‘) der Tod als Gehalt der vorgestellten geschichtlichen Welt der Revolution unterlaufen, depotenziert im Medium der Metapher als Manifestation des Lebendigen und wird dieser entscheidende diskursive Gewinn im programmatischen Zusammenbringen der Vorstellungen von *des vers*, Wurmfraß und Dichtung selbst zum Gegenstand des Stücks. Büchner zeigt derart in seinem Stück nicht nur, was die Dichtung ihm gewinnen läßt, sondern macht seinen Weg zur Dichtung zugleich zu deren Thema.

Aber dieses Feld des Metaphorischen, das das Drama wesentlich mit Weiblichkeit und Liebe konnotiert und das auf der Diskursebene den Todesgehalt des Revolutionsstücks unterläuft, wird zugleich, da es nie endgültig feststellbare Prozesse ausbreitet, als zutiefst ambivalent gezeigt. Der Raum, in dem nicht mehr das eine durch ein anderes ‚besetzt‘, angeeignet oder ‚vertreten‘ werden kann, der eben diese Struktur der Metonymie unterminiert, ist zugleich der Raum, in dem das Prinzip der Unterscheidung zurückgenommen ist. So gibt es in ihm keine sichere Sinnbestimmung mehr (was die wahnsinnige Rede Luciles anzeigt), ist in ihm Lusterfüllung mit Auflösung eins, kehrt in ihm das ambivalente Bild der Mutter wieder, das für die vorödipale Beziehungskonstellation charakteristisch ist. Auf die Einheit von ‚womb‘ und ‚tomb‘, Schoß und Grab, wird angespielt. Dem entspricht bei Danton die ambivalente Vorstellung der Frau als beschützende Mutter und Erlöserin, einer Art weiblicher Christus (Julie im Zelebrieren des gemeinsamen Liebestodes) einerseits und als tötende, verschlingende, auflösende Gorgo andererseits (Marion im Bericht ihrer Lebensgeschichte).

Derart ist *Dantons Tod* auch ein Drama des Ausstiegs, zumindest des Unterlaufens der in ödipaler Struktur gedeuteten Geschichte der Revolutionäre, in der — das Leben (vgl. 61) bzw. die Freiheit (63) als Hure genommen — die Ecksteher der Geschichte einander in der Position des verneinenden Dritten ablösen. Als Gewinner der Revolution, die aus dem Körper des Volkes ihren Genuß herausziehen, haben die Dantonisten zuerst die Position des verneinenden Dritten inne (insofern sie das Volk ausschließen von der Hure ‚Leben‘). Sie rücken dann aber selbst in die Position der Verneinten, insofern die Jakobiner, die nun Vater-Position einnehmen, sie trennen von eben dieser Hure ‚Leben‘. Das Herausgehen aus dieser ödipalen Konstellation im Unterlaufen ihrer metonymischen Grundfigur durch die der Metapher zeigt das Stück explizit als Regression in vorödipale Wunschbilder an, wenn Dantons Verhaftung von einer Figur mit den Worten kommentiert wird:

Er ist der böse Genius der Revolution, er wagte sich an seine Mutter, aber sie war stärker als er (45/III,1),



was der Bildsprung in Dantons Traum bestätigt:

Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühl' ich in ihren Mähnen und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift. (36f./III,5)

Das Motiv des Kindisch-werdens weist in dieselbe Richtung: „Camille. Du sprichst in einem ganz kindlichen Ton. Danton. Sterbende werden oft kindisch“ (28/II,1) oder: „beim Sterben sind wir so hilflos und nackt, wie neugeborne Kinder“ (60/IV,3).

Die Regression aus der Welt der Unterscheidung und damit der metonymischen ‚Vertretung‘ in die Welt der fließenden Gestalten, des unablässigen Übergangs von einer Form in die andere im Medium der Metapher, hält das Versprechen umfassender Lusterfüllung bereit. So erscheint es im Männerdrama der Revolution stimmig, daß dies Medium der Metapher von den weiblichen Figuren her entworfen wird. Die vorgestellte Lusterfüllung ist aber jederzeit davon bedroht, in Vorstellungen der Auflösung umzuschlagen. Dies Angebot der Regression, zugleich eines Unterlaufens des Todesgehaltes der metonymischen ‚Vertretungen‘, das der dramatische Diskurs vermittelt, mag ein bisher wenig erkannter und darum um so wirksamerer Grund der Anziehungskraft sein, die das Stück bis heute ausübt. Zugleich schafft dies Unterminieren der ödipalen Struktur schon auf der Ebene des dramatischen Diskurses (und nicht erst explizit auf der Ebene der Handlung) eine Nähe des Stücks zu Zuständen der Fragmentierung des Ich, entsprechend der Melancholie, die dann auf der Ebene der Handlung in den vieldiskutierten Fensterszenen Dantons und Robespierres wiederkehren. Die Selbstgewißheit Robespierres (I,6) wie Dantons (II,5) zeigt sich in diesen Szenen als nachhaltig erschüttert, und dies erscheint ohne weitere Herleitung stringent, weil der dramatische Diskurs selbst solcher Erschütterung verpflichtet ist.

Im Bild ‚ver/Wurmfraß‘, das die Struktur der Metonymie anzeigt und dem Bild ‚vers/Dichtung‘, das auf die Struktur der Metapher verweist, sind die beiden Pole zu erkennen, in denen die leitende Todesthematik des Stücks wie deren Depotenzierung zentriert sind. Wie zu Beginn des Dramas in der ersten Volksszene werden diese beiden Pole und die Verschränkung der beiden Grundstrukturen, die in ihnen zentriert sind, nochmals am Ende des Stücks wieder in einer marginal erscheinenden Szene dargelegt. Es spricht Lucile; ihre Rede, die Vorstellungen von Geburt und Tod durcheinander gehen läßt, folgt der Struktur der Metapher. Die Stufen der Guillotine werden als *Schoß* (der Mutter) angesprochen, die Guillotine dann als *stiller Todesengel*, als liebende Mutter, die dem Kind ein Wiegenlied singt, was sich zu erstickender Fürsorge einer tötenden Mutter wandelt („Du liebe Wiege die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast. Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst“ [68/IV,9]). So ist mit Lucile die Struktur der Metapher entfaltet, der dann auch Luciles letztes Wort angehört: „Es lebe

der König!“ (68/IV,9). Dieser Satz ist der Herkunft nach Teil der Formel ‚Der König ist tot. Es lebe der König!‘, so daß der ausgesprochene Teil den unausgesprochenen mitzitiert. Beide Teile zusammengenommen, hat der Ruf den Sinn, eine der Grundunterscheidungen (lebendig-tot) zu revozieren.

Luciles metaphorische Rede ist nochmals als eine Rede vergegenwärtigt, die das Prinzip der Unterscheidung unterminiert, das Abgrenzung und damit ‚Vertretung‘, die tödliche Aneignung, erst ermöglicht. So erfüllt die dichterische Rede als metaphorische die Forderung der Lenz-Figur: „ich verlange in Allem — Leben“ (76). Dieser Rede Luciles antwortet ein Bürger „Im Namen der Republik“ (68), was Verhaftung und Hinrichtung impliziert. Unmißverständlich ist so im letzten Wort des Dramas nochmals betont, daß die Rede, die den Gehalt des Todes hat, und ihr analog die Todesproduktionen, die das Stück vorgestellt hat, einem Raum angehören, in dem das eine *im Namen* eines anderen erfolgt, dieses vertritt, ersetzt, sich aneignet. Es ist dies das letzte Wort des Dramas, seine tödliche Macht ist aber schon gebrochen durch die dichterische Welt Luciles, in die hinein es gesprochen wird, wie das Drama insgesamt den Todesgehalt der vorgestellten geschichtlichen Epoche (von deren deprimierenden ‚Lehre‘ Büchners ‚Fatalismusbrief‘ zeugt [vgl. 256]) unterminiert und entmächtigt hat, indem es das Geschehen als Dichtung vorstellt. Das mag Büchners Bedürfnis der Dichtung, seinen ‚Schreibzwang‘ erklären, als den Gegenpol seines sezierenden Blicks auf Natur wie Gesellschaft, so daß dem Wortspiel von ‚ver‘ und ‚vers‘ der letzte Briefgruß Büchners an seinen Bruder antwortet:

Ich sitze am Tage mit dem Skalpell und die Nacht mit den Büchern. (289)<sup>20</sup>

<sup>20</sup> An Wilhelm Büchner, Ende November 1836.