

## Figuren und Figurengruppen in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*<sup>1</sup>

Bei der Gruppierung der Figuren des Dramas ist vor allem, wie Herbert Wender bemerkt, „ein soziales 'Oben' und 'Unten' zu unterscheiden“<sup>2</sup>; – das heißt, die grundlegende Trennungslinie im Stück wird von Büchner zwischen dem Volk und den führenden Köpfen (Fraktionen) der Revolution gezogen. Jürgen Sieß hat durchaus recht: „Der Kampf Robespierres und Saint-Justs gegen Danton und seine Anhänger ist ein Kampf innerhalb des Lagers, das dem Volk gegenübersteht.“<sup>3</sup>

Einer solchen grundlegenden Trennung widerspricht auch die Tatsache nicht, daß der Kampf zwischen den beiden führenden politischen Fraktionen im Vordergrund der Darstellung steht: diese Eigenschaft des Stückes mag damit zusammenhängen, daß es für Büchner unmöglich war, das Volk als Subjekt der Geschichte darzustellen, eben weil es kein Subjekt der Geschichte werden konnte. Ob auf der anderen Seite der Glaube der führenden Revolutionäre, die sich selbst als Subjekte der Geschichte wännen, oder zumindest sich als solche hochstilisieren, einer genauen Prüfung standhält, ist eine andere Frage. Wenn Büchner trotzdem sie und nicht das Volk, das für eine solche Darstellung nicht nur aus historischen, sondern auch aus sehr naheliegenden ästhetischen Gründen sowieso ungeeignet gewesen wäre, in den Vordergrund seines Dramas stellt, wenn er auf ihre Kämpfe und Reflexionen unverhältnismäßig mehr Licht fallen läßt, so greift er damit auf Muster der klassischen<sup>4</sup> Tragödie zurück, wobei er gleichzeitig die aufgegriffenen traditionellen Darstellungsmuster parodiert, d.h. ironisch aushöhlt. Letzten Endes bleibt es also dabei: das Volk ist zwar kein Subjekt der Geschichte, und folgerichtig kann es von Büchner auch nicht in den Vordergrund seiner Darstellung gestellt werden, trotzdem gibt sein Verlangen nach Glück, sein elementares Recht auf Leben den grundlegenden Maßstab des Stückes ab, an dem alle Personen und Ideen gemessen werden.

Die Personen des Stückes, die zum sozialen Oben gehören, und die im Vordergrund von Büchners Darstellung – was aber nicht heißt: seines Interesses – stehen, gruppieren sich um die beiden Hauptgestalten Danton und Robespierre, wobei die beiden jeweils eine Sonderstellung unter ihren Anhängern und Mitläufern einnehmen und in einer Wechselbeziehung zueinander stehen. Sie sind nicht einfach, wie Albert Meier meint, „als Kontrast aufgebaut“<sup>5</sup>, ihre Nähe zueinander wird besonders deutlich in Robespierres Monologen in I/6. Sieß schreibt: „Das Selbstgespräch Robespierres, mit dem der

erste Akt schließt, bezeichnet das Ende seines Weges. Robespierres ist da angekommen, wo Danton schon steht, wenn das Drama anhebt. [...] er hat, wie, vor ihm Danton, seinen Platz in der geschichtlichen Bewegung verloren.“<sup>6</sup> Ebenfalls eine Sonderstellung unter den Dantonisten kommt den beiden Frauengestalten Julie und Lucile sowie unter den Robespierreisten der Figur von St. Just zu. Er gleichsam die zweite Hauptgestalt der Gruppe um Robespierre, er steht mit deren Haupt in einer eigentümlichen Arbeitsteilung, wobei er gleichzeitig den äußersten Gegenpol zu den beiden Frauengestalten und auch zu Camille darstellt.

Büchner bleibt aber nicht im Schematischen stecken: er kippt das bisher nachgezeichnete Schema der beiden Fraktionen und sogar das von Unten und Oben um, indem er Figuren wie die von Simon oder Laflotte in das Stück einführt, von denen die erste direkt dem Volk und die zweite keiner der beiden Fraktionen angehört, und die beide trotzdem als Parallelgestalten mit einer der beiden Hauptfiguren – Simon mit Robespierre, Laflotte mit Danton – in Beziehung gebracht werden können. Ihre Funktion ist die Verdeutlichung und Vertiefung der Problematik bestimmter Verhaltensweisen oder philosophischer Positionen. Das Schema wird auch dadurch deutlich durchbrochen, daß bestimmte Figuren, wie die von Barrère, zwar zu einer der beiden politischen Fraktionen gehören, aber ihr Verhalten und ihre Philosophie mit denen von Figuren in der anderen Fraktion korrelieren.

Dem wäre eins gleich noch hinzuzufügen. Es bestehen im Stück auch wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Fraktionen des sozialen Oben: die beiden Figurengruppen sind ihrer inneren Struktur nach äußerst unterschiedlich. Denn über die Einsamkeit als unabdingbare Daseinsbedingung des Menschen hinaus, die sie als solche immer wieder reflektieren, stehen die Dantonisten, und zwar in zunehmendem Maße gegen das Ende der Handlung hin, als Subjekte einander gegenüber, das heißt, wie auch Hans-Georg Werner bemerkt, „daß die Beziehungen zwischen ihnen nicht allein von äußeren Interessen abhängen, sondern auch von innen her – durch Freundschaft und Menschlichkeit – bestimmt werden“<sup>7</sup>. Und sogar, so dürfte man wohl hinzufügen, auch noch durch Liebe, die bis zur völligen Selbstaufopferung reichen kann. Infolgedessen erscheinen sie als geschlossene Gruppe den Robespierreisten gegenübergestellt, deren Zusammensein lediglich auf der, wie sich zeigt, zeitweiligen Interessengemeinschaft beruht und die als Subjekte füreinander gar nicht in Frage kommen. Ihre Handlungen vergegenwärtigen nur „das Funktionieren eines politischen Mechanismus, als dessen öffentlicher Repräsentant Robespierre und als dessen treibende Kraft St. Just erscheint, während alle anderen Figuren untergeordnete Funktionen ausüben“.<sup>8</sup>

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Fraktionen ist bereits von Georg Lukács festgestellt worden.<sup>9</sup> Er besteht darin, daß die Robespierreisten die Aktiven, die Handelnden sind, und sie lassen die weltanschaulichen Grundlagen ihres Machertums, falls es sie überhaupt gibt, nur selten – in den Reden von Robespierre und St. Just in I/3 und II/7 – erkennen, während die

Dantonisten fast bis zum Ende des Dramas eine völlig passive Haltung einnehmen: sie müssen von den Robespierreisten gleichsam zum Handeln gezwungen werden. Ihre Teilnahme an der Handlung beschränkt sich fast ausschließlich aufs Philosophieren und Räsonieren, was so weit gehen kann, daß ganze Szenen des Dramas (I/1, I/5, II/1, II/3, II/5, III/1, III/7, IV/3, IV/5) allein von ihren Reflexionen aufgebaut sind. Werner faßt diesen Zug des Stückes folgendermaßen zusammen:

Der dramaturgische Aufbau von 'Dantons Tod' gibt dem discours ein großes Gewicht. In nur ganz wenigen Szenen dominieren Aktionen bzw. ist die Veranlassung von Aktionen dominierend [...]. Übrigens können auch diese Szenen, die ausnahmslos von Aktionen zur Vernichtung Dantons und seiner Gruppe handeln, nur in eingeschränktem Sinne als aktionsbestimmt gelten. Denn was die Figuren hier tun, ist kaum einmal wichtiger als die Äußerungen, mit denen sie ihre Handlungen begleiten. 'Dantons Tod' ist also ein in hohem Grade durch Reflexionen bestimmtes Stück.<sup>10</sup>

Diese ungewöhnliche Menge von Reflexionen dürfte einerseits, wie auch Werner meint, darauf hindeuten, „daß durch die Widersprüche der Revolution die Probleme des Menschseins herausgetrieben worden sind“<sup>11</sup>, mit anderen Worten: „der Ausgang der Französischen Revolution verweis[t] den denkenden Menschen auf die Grundprobleme der Menschheit“<sup>12</sup>. Andererseits ist dieser Zug des Stückes, wie es Lukács in seiner Studie *Zur Soziologie des modernen Dramas* gezeigt hat, einer der Grundzüge des modernen Dramas überhaupt. Die Flut von Reflexionen, die im modernen Drama aufkommt, führt Lukács auf dessen gesellschaftliche Voraussetzungen, auf den Umstand zurück, daß der Mensch der Moderne in zwei Hälften, in Subjekt und Objektivierung zerfällt:

[...] früher war das Leben selbst individualistisch, jetzt sind es die Menschen; oder mehr noch ihre Überzeugungen, ihr Lebensprogramm. Ehemals betonte die Ideologie die Gebundenheit, indem die Menschen ihr Eingestelltsein in Bindungen natürlich und als der Weltordnung eigentümlich empfanden. Und andererseits bot ihnen jede Einzelheit des konkreten Lebens Gelegenheit, ihre Persönlichkeit durch ihre Taten in die Dinge einströmen zu lassen. Daher konnte ein derartiger Individualismus spontan und ungebrochen sein; heute ist er infolge der oben erörterten Wandlung bewußt und problematisch. Ehedem war er – beiläufig im Sinne des Schillerschen Sprachgebrauchs – naiv, heute ist er sentimental. Auf das Drama angewendet

würde die Formel lauten: das alte Drama, womit hier zunächst das der Renaissance gemeint ist, war das Drama der großen Individuen, das heutige das des Individualismus. Oder: da die Geltendmachung der Persönlichkeit, ihr Ausgedrücktwerden im Leben noch nicht problematisch geworden ist, konnte es als solches in keiner Form ein Thema jenes Dramas werden, während es das hauptsächlichste und zentralste Problem des heutigen werden soll.<sup>13</sup>

Die im modernen Drama aufkommende Flut von Reflexionen ist also eine Folge dieser historisch-gesellschaftlichen Situation:

So fällt das Dramatische und Charakteristische des neuen Menschen nicht zusammen. Was ihn wirklich zum Menschen macht, muß in gewisser Hinsicht außerhalb des Dramas liegen. Vom Leben aus gesehen: die Persönlichkeit wird dermaßen nur innerlich, nur seelisch, und die Tatsachen werden derart abstrakt und uniform, daß eine wahre Berührung zwischen beiden unmöglich wird. Die Tatsache, die sich in der Außenwelt manifestierende Aktion, kann den ganzen Menschen nicht in Anspruch nehmen und er vermag nicht zu einer Tat zu kommen, in welcher dieser sich offenbaren könnte. [...] Daher wird [...] das neue Drama zumeist so sehr von Theorie belastet. Das innere Zentrum des Charakters und der Punkt, an welchem Mensch und Schicksal sich begegnen, fallen nicht notwendig zusammen; es muß mittelst nachträglicher Theorien eine dramatische Verbindung zwischen denselben hergestellt werden. Man könnte sagen: in Wirklichkeit ist die Aufrechterhaltung der Individualität durch die Gesamtheit der Tatsachen gefährdet. Die Tatsachen sind imstande, die Persönlichkeit aufzusaugen, diese aber hat – vermöge ihrer Verinnerlichung – die Möglichkeit, jeder einzelnen Tatsache zu entfliehen, ihr auszuweichen, in keinerlei Berührung mit ihr zu kommen. Das Leben, als Stoff der Dichtkunst, ist – ganz kurz gesagt – epischer, oder genauer noch, romanhafter geworden, als es je gewesen ist (wobei hier natürlich der psychologische Roman gemeint ist, nicht der primitive). Die Transponierung ins Drama ist immer nur durch Symptomatisierung der Lebensstatsachen zu erreichen. Hier wegen der verminderten Bedeutung der einzelnen Äußerlichkeiten vom Gesichtspunkt des dramatischen Menschen, nur dadurch, daß das Bedrohtsein der

Persönlichkeit fast zum Gegenstande theoretischer Diskussionen wird.<sup>14</sup>

Ich hoffe, es dürfte auch ohne einen eingehenden Kommentar klar sein, warum Lukács hier so ausgiebig zitiert wurde: er beschreibt auf theoretischer Ebene ein Phänomen, durch das das Wesen von *Dantons Tod* als modernes Drama geprägt ist. Im Stück erscheint dann die „theoretische Diskussion“, die besagte Flut von Reflexionen, die Lukács an dieser Stelle von den gesellschaftlichen Voraussetzungen, von der Entfremdung des Menschen in der modernen Gesellschaft ableitet, bezeichnenderweise bei den Dantonisten, die die Kluft zwischen Subjekt und Objektivation zuerst wahrnehmen und sich in der Reflexion als Subjekte zu offenbaren suchen.

Darüber hinaus liefern die Ausführungen von Lukács, die das Zerfallen der Einheit von Handlung und Charakter in dem modernen Drama konstatieren, einen Anhaltspunkt zur Präzisierung der Antwort auf die Gattungsfrage. Die Einheit von Handlung und Charakter, die eben infolge der Entfremdung des Menschen der Moderne unmöglich geworden ist, gehörte nämlich, wie sich aus der folgenden Darstellung Lessings erhellt, zu den konstitutiven Momenten in der klassischen historischen Tragödie:

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche Tat kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts, als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Szenen, und da es von allen näheren Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Szenen. – Was tut also der Poet? So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen. Ist er in dem ersten Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen: daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen;

daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben; daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, von dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben.“<sup>15</sup>  
(Hervorhebung I. K.)

Auf weitere Zusammenhänge der Lessingschen Dramentheorie, vor allem auf deren Handlungsbegriff, wird später noch einzugehen sein. Jetzt begnüge ich mich mit der Feststellung, daß das Zerfallen der Einheit von Handlung und Charakter ein Moment darstellt, durch das Büchner sich von der traditionellen Gattung der Tragödie distanziert, distanzieren muß.

Die Flut von Reflexionen hat zur Folge, daß Büchner die „Prioritäten [...] vertauscht“:<sup>16</sup> während im klassischen Drama die „Handlung noch deutlich über den sprachlichen Vorgang dominiert“<sup>17</sup>, beherrschen in *Dantons Tod* „Sprache und Reflexion [...] die Dramenhandlung“<sup>18</sup>. An dieser Eigenschaft des Stückes hat bereits Gutzkow Anstoß genommen, auch wenn er sich dafür rasch eine Entschuldigung einfallen ließ:

Man darf sagen, daß in Büchners Drama mehr Leben als Handlung herrscht. Die Handlung selbst ist eine abgeschlossene, schon da, als der Vorhang aufgeht. Der Stoff ist undramatisch, wie Maria Stuart. [...] Büchner gibt statt eines Dramas, statt einer Handlung, die sich entwickelt, die anschwillt und fällt, das letzte Zucken und Röcheln, welches dem Tode vorausgeht. Aber die Fülle von Leben, die sich hier vor unsern Augen noch zusammendrängt, läßt den Mangel der Handlung, den Mangel eines Gedankens, der wie eine Intrigue aussieht, weniger schmerzlich entbehren.<sup>19</sup>

Dieser Befund, der seit Gutzkows Rezension zu den Gemeinplätzen der Büchner-Literatur gezählt werden darf, daß also die Handlung bei Büchner nur noch eine sekundäre Rolle spielt, ist auch daraus ersichtlich, daß er für das Stück einen Stoff gewählt hat, mit dem der Leser, bei dem ein Minimum an Bildung und Interesse vorausgesetzt werden kann, unbedingt vertraut sein muß. Für den Fall, daß dem jedoch nicht so sein sollte, kündigt er die hand-

lungsmäßige Schlußpointe bereits im Titel an, um die die Handlung betreffenden Lesererwartungen von Anfang an auszuschließen.

Aber nicht nur, daß Büchner Reflexion die Handlung überwuchern läßt, macht das wesentlich Neue in *Dantons Tod* aus. Durch die Flut von Reflexionen, die im Stück aufkommt, wird auch der traditionelle Handlungsbegriff der klassischen Dramatik als eine logisch-kausal geordnete Folge von Begebenheiten, die andererseits teleologisch auf ein Ende hinstrebt, aufgelockert. Daß Büchner in dieser Hinsicht tatsächlich etwas wesentlich Neues gebracht hat, bezeugen die zeitgenössischen Rezensionen des Stückes, zumal Rosmarie Zeller gezeigt hat, daß zu der Zeit der Entstehung und der Publikation „die Normen des klassischen Dramas und insbesondere die Einheit der Handlung unbestritten sind [...]“<sup>20</sup>. Büchners dramatisches Erstlingswerk wurde also von den Kritikern auch in dieser Hinsicht als ein Verstoß gegen die bestehenden Normen der dramatischen Kunst empfunden. So ist es durchaus einleuchtend, wenn ein Kritiker das Stück als „Bilder, kein streng zusammenhängendes Ganzes“<sup>21</sup> apostrophiert, und wenn in der Rezension von „Felix Frei“ folgendes zu lesen ist:

Der Verfasser nennt es [das Drama, I. K.] selbst eine Reihe dramatischer Bilder. Eine Reihe von solchen ist es auch höchstens, aber am allerwenigsten ein dramatisches Ganzes [...]. 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 Nothwendigkeit bedingt, ist hier gar nicht zu denken.<sup>22</sup>

Diese Rezension zeigt zugleich, daß Zeller mit Recht über den abgeschmackten<sup>23</sup> Schreckenstitel<sup>24</sup> bemerkt: „Duller hat bekanntlich *Danton* mit dem Untertitel *Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft* versehen, womit er durchaus in Übereinstimmung mit den poetologischen Vorstellungen seiner Zeit auf die lockere Szenenfolge anspielt [...]“<sup>25</sup> Auch dieser, freilich unautorisierte, Untertitel mag letzten Endes dazu beigetragen haben, daß die meisten zeitgenössischen Rezensenten, im Gegensatz zu „Felix Frei“, geneigt waren, bei der Bewertung des Stückes von den strengen Kriterien der aristotelischen Dramatik abzusehen.<sup>26</sup>

Daß die Handlungsführung in *Dantons Tod* antikausal, antiteleologisch ist, ist also längst erkannt und in unzähligen Variationen in der Büchner-Literatur wiederholt worden. Daß sich Büchner jedoch nicht einfach mit dem Zerschlagen der überkommenen dramatischen Form, des tradierten dramaturgischen Musters begnügt, sondern sich um neue Möglichkeiten und Verfahren der Textintegration bemüht hat, hat Volker Klotz gezeigt: neben dem Prinzip der metaphorischen Verklammerung gehören vor allem die der Variation und

des Kontrastes, die in *Dantons Tod* vorwiegend das Aufeinanderfolgen der Szenen bestimmen, dazu.<sup>27</sup>

Die Tatsache, daß Büchner sich auch in seiner Dramaturgie gegen die klassische Dramatik absetzt, ist also in der Büchner-Literatur frühzeitig erkannt worden – ich glaube jedoch hinzufügen zu dürfen: nicht in ihrer vollen Bedeutung. Um seine, auf den ersten Blick vielleicht allzu simpel anmutende, dramaturgische Erneuerung in ihrer vollen Bedeutung erfassen zu können, sollte man wieder die Dramentheorie der Aufklärung, wie sie bei Lessing, und die der Klassik, wie sie bei Schiller ausgeprägt ist, ins Auge fassen. Lessing definiert in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die dramatische Handlung wie folgt:

Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurück zu führen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln.<sup>28</sup>

Die dramatische Handlung soll also im Sinne von Lessing als eine Kette von Ursachen und Wirkungen aufgebaut werden, um dadurch, wie bereits auch aus seinen weiter oben zitierten Ausführungen über die Tragödie deutlich wird, die Illusion des Zuschauers, seine Identifikation mit dem tragischen Helden zu ermöglichen und zu fördern. Diese Bestrebung Lessings gipfelt folgerichtig darin, daß er den aristotelischen Begriff der Furcht als „das auf uns selbst bezogene Mitleid“<sup>29</sup> definiert.

Ganz ähnlich bei Schiller, in dessen Traktat *Über die tragische Kunst* folgen-des zu lesen ist:

Die Tragödie ist Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereignis, wie tragisch es auch sein mag, gibt noch keine Tragödie. Mehrere als Ursache und Wirkung ineinander gegründete Begebenheiten müssen sich miteinander zweckmäßig zu einem Ganzen verbinden, wenn die Wahrheit, d.i. die Übereinstimmung eines vorgestellten Affekts, Charakters und dergleichen mit der Natur unserer Seele, auf welche allein sich unsere Teilnahme gründet, erkannt werden soll. Wenn wir es nicht fühlen, daß wir selbst bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daß wir die vorge-

stellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daß wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äußerer Umstände hervorfleßen sehen.<sup>30</sup>

Wir sehen also, daß Lessing wie Schiller die Notwendigkeit einer logisch-kausal geordneten Handlungsführung von der aristotelischen Forderung, die Tragödie solle Furcht und Mitleid – Furcht im Sinne der Lessingschen Definition – erregen, ableiten, was nichts anderes heißt, als daß die Handlung in ihrer Eigenschaft als logisch-kausal geordnete Folge von Begebenheiten der Einfühlung des Zuschauers in die Situation des tragischen Helden dient, seine Identifikation mit ihm fördern soll. Wenn also Büchner in seiner Dramaturgie auf diese Art der Handlungsführung, auf die Voraussetzung für die Identifikation des Zuschauers mit dem tragischen Helden verzichtet, wagt er einen entscheidenden Schritt weg vom aristotelischen, in die Richtung des epischen Theaters. Wenn nämlich die Illusion des Zuschauers zerstört wird, seine Identifikationsmöglichkeit mit dem dramatischen Helden wegfällt, kann auf der Bühne nur mehr eine verfremdete Demonstration stattfinden. Nicht zufällig schreibt ja Brecht selber: „Die Linie, die zu gewissen Versuchen des epischen Theaters gezogen werden kann, führt aus der elisabethanischen Dramatik über Lenz, Schiller (Frühwerk), Goethe ('Götz' und 'Faust', beide Teile), Grabbe, Büchner.“<sup>31</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vorliegende Arbeit ist eine leicht gekürzte und umgearbeitete Fassung des 6. Kapitels meiner 1992 an der Loránd-Eötvös-Universität in Budapest eingereichten und verteidigten Promotion „Georg Büchner: *Dantons Tod*. Ein Drama. Versuch einer Interpretation“. In der Arbeit gehe ich von einer sprachlich-stilistischen Analyse des Dramas aus, auf Grund deren ich u.a. die Problemkreise der Manipulation, der Geschichte und der weltanschaulich-philosophischen Positionen der dramatischen Personen untersuche.

<sup>2</sup> HERBERT WENDER: Der Dichter von *Dantons Tod*. Ein „Vergötterer“ der Revolution. In: Georg Büchner 1813–1837. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August – 27. September 1987. Basel–Frankfurt/M. 1987, S. 225.

<sup>3</sup> JURGEN SIEB: Zitat und Kontext bei Georg Büchner. Göttingen 1975, S. 43.

<sup>4</sup> Ich bin mir der Problematik bewußt, die durch die Verwendung des Terminus *klassisch* heraufbeschworen wird. Im Kontext dieser Arbeit möchte ich darunter vor allem die dramatischen Leistungen der deutschen Klassik, d.h. Goethes und Schillers in ihrer klassischen Periode, verstanden wissen. Im weiteren Sinne implizieren die Termini *klassisches Drama* / *klassische Tragödie* im Kontext vorliegender Arbeit Werke der deutschen Dramatik, die von Gottsched bis Büchner im Zeichen der aristotelischen Poetik geschrieben worden sind.

<sup>5</sup> ALBERT MEIER: Georg Büchners Ästhetik. München o. J., S. 45.

<sup>6</sup> SIEB, a.a.O., S. 39–40.

- <sup>7</sup> HANS-GEORG WERNER: „Dantons Tod“. Im Zwang der Geschichte. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. von Hans-Georg Werner. Berlin-Weimar 1988, S. 38–39.
- <sup>8</sup> WERNER, a.a.O., S. 21.
- <sup>9</sup> Vgl. GEORG LUKÁCS: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. In: G. L.: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten. Werke Bd. 7. Neuwied-Berlin 1964, S. 261.
- <sup>10</sup> WERNER, a.a.O., S. 51.
- <sup>11</sup> WERNER, a.a.O., S. 10.
- <sup>12</sup> WERNER, a.a.O., S. 69.
- <sup>13</sup> GEORG LUKÁCS: Zur Soziologie des modernen Dramas. In: G. L.: Schriften zur Literatursoziologie. Neuwied-Berlin 1970<sup>1</sup>, S. 288–289.
- <sup>14</sup> LUKÁCS, a.a.O., S. 291–292.
- <sup>15</sup> GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: Hamburgische Dramaturgie. In: G. E. L.: Werke. Hg. von HERBERT G. GÖPFERT. Bd. 4. Dramaturgische Schriften. Darmstadt 1973, S. 376–377.
- <sup>16</sup> GERHARD P. KNAPP: Georg Büchner. Stuttgart 1984<sup>2</sup>, S. 56.
- <sup>17</sup> ebd.
- <sup>18</sup> ebd.
- <sup>19</sup> KARL GUTZKOW: Georg Büchner: „Dantons Tod“. In: Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Hg. von DIETMAR GOLTSCHNIGG. Kronberg/Ts. 1974, S. 65.
- <sup>20</sup> ROSMARIE ZELLER: Dantons Tod und die Poetik des Geschichtsdramas. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von BURGHARD DEDNER u. GÜNTER OESTERLE. (Büchner-Studien Bd. 6.) Frankfurt/M. 1990, S. 155.
- <sup>21</sup> Anonyme Rezension, „Repertorium der gesamten deutschen Literatur“ 1835, Bd. 5., S. 605. Zitiert nach: VOLKER BOHN: Dokumente der Frührezeption von „Dantos Tod“. In: Georg Büchner III. Sonderband aus der Reihe text + kritik. Hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 1981, S. 99.
- <sup>22</sup> Felix Frei [Pseudonym]: [Rezension über „Danton's Tod“]. In: Georg Büchner. Leben, Werk, Zeit. Katalog der Ausstellung zum 150. Jahrestag des „Hessischen Landboten“. Marburg 1985, S. 201.
- <sup>23</sup> Vgl. Büchner an die Familie, Straßburg, 28. Juli 1835. In: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von WERNER R. LEHMANN. Bd. 2. Vermischte Schriften und Briefe. Hamburg 1971, S. 443.
- <sup>24</sup> Vgl. Gutzkow an Büchner, Wiesbaden, 23. Juli 1835, a.a.O., S. 479.
- <sup>25</sup> Zeller, a.a.O., S. 157.
- <sup>26</sup> Vgl. u.a. H. M.ff. [d.i. Hermann Marggraff]: [Rezension über Dantons Tod], „Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater“ 1837, S. 160.
- <sup>27</sup> VOLKER KLOTZ: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1985<sup>11</sup>, vgl. u.a. S. 110–111.
- <sup>28</sup> LESSING, a.a.O., S. 368.
- <sup>29</sup> LESSING, a.a.O., S. 579.

- <sup>30</sup> FRIEDRICH SCHILLER: Über die tragische Kunst. In: F. Sch.: Sämtliche Werke. Hg. von GERHARD FRICKE u. HERBERT G. GÖPFERT. Bd. 5. Erzählungen / Theoretische Schriften. München 1967<sup>4</sup>, S. 389.
- <sup>31</sup> Bertolt-Brecht-Archiv, Mappe 58, Blatt 12. Zitiert nach: WALTER HINCK: Büchner und Brecht. In: Georg Büchner III. Sonderband aus der Reihe text + kritik. Hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 1981, S. 243.

