

Johannes Stobbe (Berlin)

Politische und ästhetische Revolution in *Danton's Tod*

Jacques Rancière liest Georg Büchner

Georg Büchners Revolutionsdrama *Danton's Tod*¹ kommt innerhalb der politisch akzentuierten Dichtung der literaturgeschichtlichen Epoche des Vormärz eine Sonderrolle zu. Wie seine Gattungsbezeichnung bereits andeutet, stellt das Theaterstück mit der Französischen Revolution einen bis dato unvergleichlich radikalen gesellschaftlichen Umbruch in der europäischen Geschichte dar.² Gleichsam ist das Drama dezidiert aus Büchners eigener revolutionärer Agitation in der „Gesellschaft der Menschenrechte“ hervorgegangen.³ *Danton's Tod* realisiert diese enge Verzahnung von Dichtung und Engagement nicht zuletzt anhand einer gegenseitigen Spiegelung des öffentlichen Aufführungscharakters der Französischen Revolution und ihrer selbstreferentiellen Darbietung auf der Bühne des Theaters.⁴ Diese Feststellung führt zu einer zentralen Frage der philologischen Analyse solch ‚revolutionärer Dichtung‘: Wie lässt sich ihre Doppelfunktion, sowohl aktiv in eine politische Debatte einzugreifen,

-
- 1 Im Folgenden zitiert nach: Georg Büchner. *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Hg. Burghard Dedner/Thomas Michael Mayer. Bd. 3.2: *Danton's Tod. Text, Editionsbericht*. Bearb. Burghard Dedner/Thomas Michael Mayer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000 (=MBA 3.2).
 - 2 Zum Gattung des Revolutionsdramas in Deutschland siehe: Norbert Otto Eke. *Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland: deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800*. München: Fink, 1997, S. 11-23, zu Georg Büchners *Danton's Tod* vgl. ferner S. 180-184. Siehe weiterhin: Wolfgang Rothe. *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 1-19; Hg. Reinhold Grimm/Jost Hermand. *Deutsche Revolutionsdramen*. Einleitung. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968, S. 7-15.
 - 3 Der Kontext, in dem *Danton's Tod* verfasst worden ist, wird in Jan-Christoph Hauschild's Büchner-Biographie näher beleuchtet: *Georg Büchner. Biographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993, bes. S. 431-439.
 - 4 Ausführliche Anmerkungen zur Beziehung von Revolution und Drama finden sich in: Gerhard Kurz. „Guillotinenromantik. Zu Büchners *Dantons Tod*“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 110 (1991): S. 550-574.

als auch ein spezifisches historisches Ereignis mit innovativen künstlerischen Mitteln darzustellen, theoretisch beschreiben?

Die folgenden Ausführungen widmen sich dieser Fragestellung, indem sie auf die Schriften des französischen Philosophen Jacques Rancière Bezug nehmen, der innerhalb der zeitgenössischen internationalen Forschung als einer der renommiertesten Vertreter einer dezidiert politischen Ästhetik gelten kann.⁵ Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet eine biographische Skizze Georg Büchners, die in Rancières Monographie *Kurze Reisen ins Land des Volkes* (1990) enthalten ist. Im Kapitel „Das Volkslied“ interpretiert Rancière *Danton's Tod* als künstlerische Verarbeitung der Enttäuschung des hessischen Dichters über den Fehlschlag seines eigenen politischen Engagements.⁶ Über den Kontext dieser Deutung hinaus bildet die Relation von Politik und Kunst spätestens seit seiner Polemik *Die Lektion Althusser's* (1974) ein Leitmotiv von Rancières philosophischen Texten.⁷ So entwickelt Rancière in seinem Hauptwerk zur politischen Philosophie über *Das Unvernehmen* (1995) eine „Ästhetik der Politik“⁸, deren Zentralaspekte er unter anderem in *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2000)⁹, *Der emanzipierte Zuschauer* (2008)¹⁰ und weiteren Schriften zur abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte ausgearbeitet hat.¹¹ Eine Pointe von Rancières Verhältnis-

-
- 5 Zur Einordnung von Rancières Philosophie vgl. Friedrich Balke. „Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes“. *Das Politische und die Politik*. Hg. Thomas Bedorf/Kurt Röttgers. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 207-234; Oliver Marchart. *Die Politische Differenz. Zum Denken bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 178-184; Oliver Davis. *Jacques Rancière. Eine Einführung*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2014.
 - 6 Jacques Rancière. *Kurze Reisen ins Land des Volkes*. Übers. Richard Steurer-Boulard. Wien: Passagen, 2014.
 - 7 Jacques Rancière. *Die Lektion Althusser's*. Übers. Roland Voullié. Hamburg: LAIKA, 2014.
 - 8 Jacques Rancière. *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Übers. Richard Steurer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
 - 9 Jacques Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übers. Maria Muhle/Susanne Leeb/Jürgen Link. Hg. u. Einl. Maria Muhle. Berlin: b_books, 2006.
 - 10 Jacques Rancière. *Der emanzipierte Zuschauer*. Übers. Richard Steurer. Wien: Passagen, 2009.
 - 11 Der vorliegende Artikel bezieht sich auf die folgenden Schriften: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Übers. Richard Steurer. Wien: Passagen, 2008; *Das ästhetische*

bestimmung von Politik und Kunst besteht dabei in der Differenzierung zwischen politischer und ästhetischer Revolution, die in der Neuzeit spätestens seit dem 18. Jahrhundert erkennbar sei.

In Berücksichtigung dieser Differenz von politischer und ästhetischer Revolution soll im Folgenden die Einbindung von Büchners *Danton's Tod* in Rancières philosophisches Projekt einer politischen Ästhetik nachvollzogen werden. Dazu wird in einem ersten Abschnitt die Interpretation von Büchners Revolutionsdrama in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* rekonstruiert, um sie anschließend im Kontext von Rancières Kunstphilosophie zu verorten.¹² Daran anknüpfend wird in einem dritten Abschnitt überprüft, welche Potentiale Rancières Philosophie für eine Deutung von *Danton's Tod* entfaltet. Damit folgt die Untersuchung der Intuition, dass Büchners Dramatisierung der Französischen Revolution einerseits eine theatrale Konfliktkonstellation aufweist, die sich mithilfe der Rancière'schen Theorie der Kunstregimes auf neue Weise beschreiben lässt, andererseits aber gerade diese Polyperspektive auf das historische Ereignis Rancières Unterscheidung zwischen politischer und ästhetischer Revolution zuwiderläuft.¹³ Im Ausgang

Unbewusste. Übers. Roland Voullé. Zürich/Berlin: diaphanes, 2011; *Ist Kunst widerständig?* Hg., übers. u. erw. um ein Gespräch mit Jacques Rancière u. ein Nachw. Frank Ruda/Jan Völker. Berlin: Merve, 2008; „The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy“. *New Left Review* 14 (March/April 2002): S. 133-151.

- 12 Rancières Unterscheidung setzt die Ausdifferenzierung des Revolutionsbegriffs seit dem 18. Jahrhundert voraus. Einen Überblick über den historischen Wandel dieses Begriffs bietet der Artikel von Neithard Bulst/Jörg Fisch/Reinhart Koselleck/Christian Meier. „Revolution, Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg“. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck. Bd. 5: *Pro-Soz.* Stuttgart: Klett-Cotta, 1984, S. 653-788. Die theoretischen und methodischen Grundlagen der terminologischen Rekonstruktion bilden die begriffsgeschichtlichen Untersuchungen von Reinhart Koselleck. *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache mit zwei Beiträgen v. Ulrike Spree u. Willibald Steinmetz sowie einem Nachw. zu Einleitungsfragmenten Reinhart Kosellecks v. Carsten Dutt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006 (Siehe darin: „Die Geschichte der Begriffe und Begriffe der Geschichte“, S. 56-76; „Revolution als Begriff und als Metapher. Zur Semantik eines einst emphatischen Worts“, S. 240-251).
- 13 Auf die unterschiedlichen Positionen, welche die Protagonisten in *Danton's Tod* gegenüber der Revolution einnehmen, verweist: Ethel Matala de Mazza.

von diesen Konvergenzen und Divergenzen zwischen ästhetischer Theorie und dichterischer Praxis versucht die Darstellung zu zeigen, dass Büchners *Danton's Tod* Anhaltspunkte sowohl für eine Bestätigung, wie auch für eine Kritik von Rancières Differenzierung des Revolutionsbegriffs bietet.

Rancières Anmerkungen zu *Danton's Tod* in *Kurze Reisen ins Land des Volkes*

Wie der Titel von Jacques Rancières *Kurze Reisen ins Land des Volkes* bereits andeutet, behandelt diese Schrift historische Reisen von Wissenschaftlern und Künstlern, die sich in Konfrontation mit Vertretern des ‚einfachen‘ Volkes von ihrem Wirklichkeitsverständnis entfremden und dieses dissoziierende Erlebnis in Berichten festhalten. Georg Büchner tritt darin als exemplarisches Beispiel für einen solchen Reisenden auf, „der“, so Rancière, „in Straßburg auf einen Versprengten der französischen Utopie trifft und sich über ihn lustig macht, bevor er selbst den Abgrund unter der wahren Revolution der Wissenschaft vertieft.“¹⁴ Im Kapitel „Das Volkslied“ wird die so beschriebene Grenzerfahrung an einem Brief an die Familie demonstriert¹⁵, wobei Rancière Büchners komisch-distanzierte Schilderung von seiner Begegnung mit Achille Rousseau in Straßburg auf den ideengeschichtlichen Kontext der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anwendet: Dieser bestehe in einem Spannungsverhältnis zwischen der „Revolution der Sitten“, für die der Saint-Simonist Rousseau einsteht, und dem „wissenschaftlichen Materialismus“, dessen Stellvertreter hier zunächst der Medizinstudent Georg Büchner selbst und später sein jüngerer Bruder Ludwig abgeben. Was Rancière an diesen beiden Tendenzen einen „Skandal“ erkennen lässt, ist ihr jeweiliges Postulat der Freiheit und Gleichheit der Menschen, das sich im ersten Fall auf die „mystische[] Utopie der neuen Liebe“ und im letzteren auf die

„Geschichte und Revolution“. *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Roland Borgards/Harald Neumeyer, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009, S. 168-175, hier S. 173ff.

14 Rancière (wie Anm. 6). Vorwort, S. 11-15, hier S. 13f.

15 „An die Eltern in Darmstadt (frühestens am) 28. Mai 33“. Georg Büchner. *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Bd. 10.1: *Briefwechsel. Text*. Hg. Burghard Dedner/Tilman Fischer/Gerald Funk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, S. 20f.

„Herrschaft der Vernunft“ gründet.¹⁶ Die Konfrontation dieser beiden zeit-typischen Strömungen bietet Rancière den Anlass, Ausgangs- und Zielpunkt von Büchners literarischer Verarbeitung seines politischen Engagements in *Danton's Tod* zu thematisieren.

Rancière zufolge stellt Büchners Revolutionsdrama einen Knotenpunkt der Tendenzen des Saint-Simonismus und des wissenschaftlichem Materialismus dar. Seiner Ansicht nach bringt *Danton's Tod* „im Gleichnis des Theaters“ die Unmöglichkeit einer „glückliche[n] Verbindung von Wissen und Liebe“ durch das analytisch-sezierende „Verfahren der Wissenschaft“ zum Ausdruck:

In den ersten Zeilen von Dantons Tod wird wissenschaftlich erklärt, warum die Handlung bereits an ihr Ende gelangt ist und die Revolution der Aufklärung unmöglich ist: Ihrem Versprechen fehlt ebenso wie jedem Liebesversprechen die Dauerhaftigkeit jener Verbindung zwischen einem Gehirn und einem anderen Gehirn, für die wir ,uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren‘ müssten.¹⁷

Der neuralgische Punkt der Utopien von Liebe und Wissenschaft besteht laut Rancière darin, dass sie es nicht vermögen, ihr „Glücksversprechen“ dauerhaft zu realisieren. Aufgrund der Kontingenz der Natur, die Rancière metaphorisch als die „unheilbare[] Wunde der Schöpfung“ bezeichnet, bleibt die wissenschaftliche Erkenntnis stets in einem „infiniten Regress“ verhaftet, was eine „Revolution der Aufklärung“ verunmöglicht: „Die Wissenschaft müsste das fehlende gewisse Etwas finden, für das es keinen Namen gibt, weil es nur der Mangel der Schöpfung ist.“¹⁸ Parallel dazu erweise sich der Versuch der

16 Rancière (wie Anm. 6), S. 54 u. 61. Rancière bezieht sich hier offensichtlich auf Ludwig Büchners Hauptwerk *Kraft und Stoff* (1855), das im 19. Jahrhundert maßgeblich zur Popularisierung eines naturwissenschaftlichen, evolutionstheoretischen und mechanistischen Weltbildes beigetragen hat.

17 Ebd., S. 57f. Vgl. MBA 3.2., I/1, 4: „Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.“

18 Ebd., S. 58. Vgl. MBA 3.2., II/1, 31: „Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden, es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen? Geht, wir sind elende Alchymisten.“

Revolution, die Wunde der Schöpfung durch politische Operationen zu heilen, lediglich als ihre fortwährende Wiederholung¹⁹:

Die Revolution ist eine Katastrophe in der Katastrophe der Natur. wie jene schneidet sie ins Fleisch, zerstört diese Wunde im Nichts der alles überwuchernden Schöpfung. Sie wird nie aufhören zu töten, so wie die Wissenschaft nie aufhört zu erkennen.²⁰

Die gewalttätige Praxis der Revolution gleicht nach Rancière dem analytischen Denken der Wissenschaft, da sie darauf abzielt, das „glückliche Ideal der Mathematik“ dadurch zu realisieren, dass sie „ihre Akteure zu ‚Algebraisten im Fleisch‘ macht, die ‚beym Suchen nach dem unbekanntem, ewig

-
- 19 An dieser Stelle dürfte ein Bezug zu Friedrich Nietzsches Wissenschaftskritik in *Die Geburt der Tragödie* vorliegen, dessen kulturpessimistische Artisten-Metaphysik Rancière an anderer Stelle in seine politische Ästhetik integriert. Vgl. Rancière. „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“ (wie Anm. 11), S. 14; *Ist Kunst widerständig?* (wie Anm. 11), S. 19. Nietzsche zufolge liegt die „tiefsinnige Wahnvorstellung“ der Wissenschaft in dem „unerschütterliche[n] Glaube[n]“, „dass das Denken, an dem Leitfaden der Causalität, bis in die tiefsten Abgründe des Seins reiche, und dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu *corrigieren* im Stande sei. Dieser erhabene metaphysische Wahn ist als Instinct der Wissenschaft beigegeben und führt sie immer und immer wieder zu ihren Grenzen, an denen sie in *Kunst* umschlagen muss: *auf welche es eigentlich, bei diesem Mechanismus, abgesehen ist.*“ (Zitiert nach: Friedrich Nietzsche. *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV, Nachgelassene Schriften 1870-1873*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 21999, S. 99).
- 20 Rancière (wie Anm. 6), S. 59. Bei dieser Gleichsetzung der Revolution mit einer Naturkatastrophe handelt es sich vermutlich um ein verdecktes Zitat der Rede, die Büchner in *Danton's Tod* St. Just in den Mund gelegt hat. Vgl. MBA 3.2., II/7, 46: „Ich frage nun: soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik, vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereigniß, was die ganze Gestaltung der moralischen Natur d. h. der Menschheit umändert, nicht durch Blut gehen dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulcane oder Wasserfluthen gebraucht. Was liegt daran ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? –“

verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfetzten Gliedern schreiben.“²¹ Demnach zeichnen sich wissenschaftliche Erkenntnis und revolutionäre Gewalt beiderseits durch den performativen Widerspruch aus, dass ihre analytische Verfahrensweise das ethische Ziel der Gleichheit nachhaltig hintertreibt:

Die Vernunft wird sich also niemals als mittelbares Projekt eines gemeinsamen moralischen Projekts darstellen. Der Terror bestätigt, dass das Denken immer nur mit der Verblendung der Natur zusammenwirkt.²²

Davon ausgehend behauptet Rancière, dass die „Fabel im Stück *Dantons Tod*“ zeigt, dass Wissenschaft und Revolution ebenso kontingent seien wie eine Naturkatastrophe:

Georg Büchner bleibt das Los dessen, der nicht gehört werden kann, der den doppelten Skandal der Wissenschaft und der Utopie übersteigt: die Erkenntnis ihrer Gleichheit, das Wissen, dass die Revolutionen genauso vernünftig und genauso verrückt, genauso zufällig und genauso unvermeidlich sind wie die Beben der Erdkruste; die dunkle Seite der triumphierenden Zukunft, das Todesgeheimnis, das die Vermählung von Wissenschaft und Revolution begleitet, dieses Geheimnis, das nicht gedacht, sondern sich nur ins Fleisch, in Millionen von zerfetzten Körpern einprägen kann.²³

Rancières These lautet, dass *Danton's Tod* die Erkenntnis vermittelt, dass die Umsetzung des Programms der Aufklärung in Form der analytischen Denkweise des wissenschaftlichen Materialismus und der gewalttätigen Praxis der politischen Revolution anstelle in eine ideale ‚Utopie der Liebe‘ tatsächlich in eine reale Terrorherrschaft führt.

Doch auch diese „poetische Kritik der Reisen ins Land des Volkes“, wie sie sich laut Rancière in *Danton's Tod* und Büchners nachfolgenden Dichtungen

21 Ebd., S. 58. Vgl. MBA 3.2., II/1, 31: „Pathetischer gesagt würde es heißen: wie lange soll die Menschheit in ewigen Hunger ihre eignen Glieder fressen? oder, wie lange sollen wir Schiffbrüchige auf einem Wrack in unlöschbarem Durst einander das Blut aus den Adern saugen? oder, wie lange sollen wir Algrebaisten im Fleisch beym Suchen nach dem unbekanntem, ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zerfetzten Gliedern schreiben?“

22 Ebd., S. 59.

23 Ebd., S. 62.

kundtut, bietet keinen Ausweg aus der geschilderten Misere. Denn der Literatur sei es ebenso unmöglich, den Selbstwiderspruch, der Wissenschaft und Revolution kennzeichnet, zu versöhnen:

Wie es der Schlächter Robespierre sagt, ist der Menschensohn in jedem von uns gekreuzigt. Es gibt keinen Retter für die Reuigen, weil das Übel nicht im Geschöpf, sondern in der Schöpfung liegt.²⁴

Diese Einschätzung begründet Rancière mit einer sprachphilosophischen Überlegung, die jegliche Symbolproduktion als eine geradezu gewaltsame Penetration des *signifié* durch den *signifiant* versteht: „Es gibt nicht zwei Satzarten. Der Satz schneidet immer ins Fleisch. Es gibt keine Erlösung, nur weil man die Ursünde jenseits aller Übel, die das Schwert zu heilen versucht, erkennt.“²⁵ Die einzige Einschränkung, die Rancière an diesem Urteil vornimmt, betrifft Aspekte von Büchners literarischem Werk, die implizit auf einen Vorschein der ‚Utopie der Liebe‘ jenseits revolutionärer Gewalt und wissenschaftlicher Erkenntnis vorausweisen: „etwa in jener Marion mit unersättlichen Begierden und Umarmungen, die keinen Unterschied zwischen dem Vergnügen an Heiligenbildern und dem von liebenden Körpern macht.“²⁶ Aber auch diese Einschränkung bleibt relativ, wenn Rancière betont, Büchner habe „in den fiebrigen und gleichgültigen Begierden der plebejischen Magdalenas“ nicht nur seine „Träume“, sondern auch seine „Verbitterungen“ über das Scheitern seiner wissenschaftlichen und politischen Versuche gestaltet.²⁷ An Szenen wie diesen erkennt der Philosoph ein „Rätsel – das stumm bleiben muss für die Arbeiter der Revolution oder die Urlauber der Liebe – des ‚wahren‘ Volkes, das dieselben Gründe hat, zu revoltieren

24 Ebd., S. 60.

25 Ebd., S. 60. Vgl. MBA 3.2., III/3, 53: „Nicht wahr, Lacroix? Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republicanisirt! Da klatschen die Galerien und die Römer reiben sich die Hände, aber sie hören nicht, daß jedes dießer Worte das Röcheln eines Opfers ist. Geht mal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden. / Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimetische Uebersetzung eurer Worte. Dieße Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordenen Reden. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen.“

26 Ebd. Vgl. Vgl. MBA 3.2., I/5, 20.

27 Ebd., S. 65.

wie sich zu unterwerfen, ebensoviel Interesse an der Revolution wie an der Gegenrevolution“. In ihnen beschreibe Georg Büchner eine „Reise ohne Privileg desjenigen, der die ursprüngliche Trennung der Wege des Bewusstseins von denen der Revolution erlebt hat, der begriffen hat, dass die Vernunft der Geschichte vollständig mit ihrem Wahnsinn zusammenfällt.“²⁸

Die Differenzierung des Revolutionsbegriffs bei Rancière

Wie aus dem Bisherigen deutlich wird, besteht der Fluchtpunkt von Jacques Rancières Anmerkungen zu Georg Büchners *Danton's Tod* in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* in einer Divergenz zwischen dem Gegenstand der Französischen Revolution und seiner ästhetischen Darstellung. Eine Frühform dieser Unterscheidung kann in Rancières Streitschrift *Die Lektion Althusser's* identifiziert werden, die auf den Begriff der „Kulturrevolution“ rekurriert. Mit diesem Begriff deutet Rancière die Studentenrevolte in Frankreich im Mai 1968 vor dem Hintergrund der planmäßigen Umgestaltung der Gesellschaft im maoistischen China (1966-1976).²⁹ Davon ausgehend stellt Rancière zwei Interpretationen der Kulturrevolution innerhalb des zeitgenössischen marxistischen Diskurses einander gegenüber: Die eine, mit Althusser identifizierte Position verfechte einen „Klassenkampf in der Theorie“, der

28 Ebd., S. 66.

29 Rancière (wie Anm. 7). Vorwort von 2011, S. 12. Aus dieser maoistischen Perspektive verwendet Rancière den Begriff der „Kulturrevolution“ anders als Herbert Marcuse, nach dem das Kompositum der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Revolution‘ eine asynchrone Transformation der Gesellschaft bezeichnet, bei der die weitreichende Veränderung ihres ethischen, moralischen und kulturellen Überbaus der renitenten Persistenz von ihrer sozialen, politischen und ökonomischen Basis gegenübersteht: „*Cultural Revolution*: the phrase, in the West, first suggests that ideological developments are ahead of developments at the *base* of society: cultural revolution but *not* (yet) political and economic revolution. While, in the arts, in literature and music, in communication, in the mores and fashions, changes have occurred which suggest a new experience, a radical transformation of values, the social structure and its political expressions seem to remain basically unchanged, or at least to lag behind the cultural changes. But ‚Cultural Revolution‘ also suggests that the radical opposition today involves in a new sense the entire realm beyond that of the material needs – nay, that it aims at a total transformation of the entire traditional culture.“ (Herbert Marcuse. *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972, S. 79).

aus der Perspektive des orthodoxen Marxismus-Leninismus versuche, die kulturrevolutionären Ideale der Freiheit und Gleichheit als bürgerlichen „Humanismus“ zu entlarven und so die Agitation der Studierenden in das parteipolitische Programm der KPF zu integrieren.³⁰ Die andere Position, der sich Rancière selbst zurechnet, sieht in der Kulturrevolution dagegen einen radikalen Angriff auf die Fundamente bürgerlicher Herrschaft, die im Differenzprinzip von sozialen, kulturellen und akademischen Hierarchien gegründet seien.³¹ Diese polemische Konfrontation einer doktrinären politischen Theorie mit einem universellen Ideal der Gleichheit hat Rancière in seinen nachfolgenden Schriften aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und zu einer eigenständigen Philosophie der Politik ausgearbeitet.

Wie schon die adjektivischen Zusätze nahelegen, liegt eine Voraussetzung von Rancières Differenzierung des Revolutionsbegriffs in einer Deutung des Verhältnisses von Politik und Kunst beschlossen. So nimmt Rancière in seinem Hauptwerk *Das Unvernehmen* eine Dekonstruktion der abendländischen politischen Philosophie vor, wobei er „Politik“ als das periodisch auftretende Spannungsverhältnis zwischen zwei präpolitischen Axiomen definiert, aus deren Dynamik die „reine Kontingenz aller gesellschaftlichen Ordnung“³² folge: Auf der einen Seite stehe die „Polizei“, welche die strukturelle Hierarchie der Gesellschaft, die zweckmäßige Funktionalisierung ihrer Gegenstände und die symbolische Differenzierung ihrer Diskurse vorzeichne.³³ Ihr gegenüber verkörpere „die undifferenzierte Masse“ des Volkes die ungeteilte „Gleichheit“, unbedingte (Handlungs-)„Freiheit“ sowie die „Gleichgültigkeit“ der sprachlichen Artikulationen aller Mitglieder einer Gesellschaft.³⁴ Aus diesem Gegensatz leitet Rancière seine Bestimmung der

30 Ebd., S. 119-153, hier S. 126.

31 Ebd., S. 106f.

32 Ebd., S. 28: „Die Grundlegung der Politik ist tatsächlich um nichts mehr Konvention als Natur: sie ist die Abwesenheit eines Grundes, die reine Kontingenz aller gesellschaftlichen Ordnung. Es gibt Politik einfach deshalb, weil keine gesellschaftliche Ordnung in der Natur gegründet ist, kein göttliches Gesetz die menschlichen Gesellschaften beherrscht.“

33 Rancière (wie Anm. 8), S. 40f. Vgl. die Verwendung des Begriffs ‚Polizei‘ in *Die Lektion Althusser's* sowohl für Althusser's Schriften, den Staatsapparat der Sowjetunion und die doktrinäre Haltung der KPF. Rancière (wie Anm. 7), S. 71, 76, 90, 100f., 110, 138.

34 Ebd., S. 21f. Folgt man Rancières Ausführungen, dann handelt es sich bei der Gedankenfigur der „Gleichheit“ und der ihr zugeordneten „Freiheit“ und „Gleich-

Politik ab: Sie gehe von einem Akt der „Subjektivierung“ marginalisierter Individuen oder Gruppen aus, durch den diese „Anteillosen“ gegenüber der polizeilichen Ordnung ihren „Anteil“ am Gemeinwesen geltend machten.³⁵ Die „gemeinsame Bühne“ der so bestimmten Politik des Dissenses versteht Rancière wiederum als einen „Streit über die Verfassung der *Aisthesis*, über die Aufteilung des Sinnlichen, durch welche die Körper sich in Gemeinschaft befinden“³⁶. Gemäß dieser Auslegung des altgriechischen Begriffs der *αἴσθησις* entwickelt Rancière das Fundierungs- und Differenzprinzip einer „Ästhetik der Politik“³⁷.

Die „Aufteilung des Sinnlichen“, wie Rancière in seiner gleichnamigen Schrift ausführt, bezieht sich auf apriorische Bedingungen möglicher Erfahrung von Welt: der sinnlichen Wahrnehmung (*Aisthesis*), des praktischen Handelns (*Ethos*) und sprachlichen Denkens (*Mimesis*). Die historisch, lokal und kontextuell bedingte Konstellation dieser drei Bereiche bestimme jeweils die Teilnahme eines jeden Mitglieds an einer Gemeinschaft, indem sie reguliere, welche Phänomene zur sinnlichen Wahrnehmung, welche Tätigkeitsbereiche zur politischen Praxis und welche Artikulationen zur bedeutsamen Sprache gezählt werden.³⁸ Aus dieser ästhetischen Präformation des politischen Dissenses leitet Rancière das geschichtsphilosophische Modell von drei historischen Konfigurationen eines „ethischen“, „mimetischen“ und „ästhetischen“ Regimes ab, wobei erst letzteres eine Identifikation von Kunst als Kunst jenseits ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung ermögliche.³⁹ Den historischen Ort der politischen und ästhetischen Revolution

gültigkeit“ streng genommen um kein Axiom, sondern um das Ergebnis einer Heidegger'schen „Destruktion“, welche die Fundamente der Politik unter den Vorstellungen der politischen Philosophie freizulegen sucht. Axiomatischen Charakter gewinnt dieses Theorem erst dadurch, dass es sich offensichtlich auf Karl Marx beruft, nach dem das Proletariat – in Rancières Terminologie: das Volk – den ideellen Menschen zwar nicht verkörpert, aber repräsentiert. Siehe: Karl Marx. *Die deutsche Ideologie. I. Band. Kapitel I. Feuerbach. Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung*. Proband zur Marx-Engels-Gesamtausgabe (=MEGA2). Berlin: Dietz, 1972, S. 31-119 u. S. 399-507.

35 Vgl. Ebd., S. 49f.

36 Ebd., S. 38.

37 Ebd., S. 68f.

38 Rancière (wie Anm. 9), S. 25f.

39 Vgl. Ebd., S. 36-40. Da die Ausführungen sich auf die Konzepte der politischen und ästhetischen Revolution fokussieren, werden die Kunstregimes im

lokalisiert Rancière innerhalb der Übergangsphase vom mimetischen zum ästhetischen Kunstregime, die er gegen Ende des 18. Jahrhunderts ansetzt.⁴⁰ Seitdem bestehe die Kongruenz zwischen Politik und Kunst darin, dass sie unterschiedliche „Formen des Dissenses“ gegenüber der bestehenden Aufteilung des Sinnlichen darstellten. Sie divergierten aber hinsichtlich der Ebene und der Wahl der Mittel, anhand derer sie diesen Konflikt austragen: Ziele die „Ästhetik der Politik“ durch „Akte politischer Subjektivierung“ auf eine Neugestaltung des geteilten Erfahrungsraums, so greife die „Politik der Ästhetik“ in denselben durch die „Arbeit der Fiktion“ ein.⁴¹ Zwar erzeugten Politik und Kunst beiderseits „*Fiktionen*“, um „einen neuen Bezug zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Sichtbarem und seiner Bedeutung, Einzelnem und Gemeinsamen zu stiften“. Da die Politik sich jedoch darauf beschränke, „die Gesetze und Formen des Staates“ zu ändern, realisiere sie „nur dem Schein nach“ eine Alternation der „Formen des konkreten Lebens“. Dagegen stelle die Kunst „gegenseitige Bezugnahmen von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen“ her. Daraus folgert Rancière, dass die Kunst „jenes Terrain“ bereite, „auf dem Formen der politischen Subjektwerdung entstehen können, die selbst wiederum die gemeinsame Erfahrung neu gestalten und neue künstlerische Dissense hervorrufen“⁴².

Folgenden nicht näher erläutert. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass sie Rancières Basisschemata der politischen Philosophie fundieren: Platons „Archi-Politik“, Aristoteles’ „Para-Politik“ und Karl Marx’ „Meta-Politik“. Vgl. Rancière (wie Anm. 8), „Von der Archi-Politik zur Meta-Politik“, S. 73-105.

40 Im Unterschied zu Rancières Konzept eines innerästhetischen Entwicklungsprozesses bezeichnet Pierre Bourdieu mit dem Begriff der „ästhetischen Revolution“ die Genese des kulturellen Feldes, das in Wechselbeziehung mit anderen sozialen Feldern entsteht. Trotz ihrer erheblichen konzeptionellen wie methodischen Differenzen reichen die Affinitäten beider Theorien bis hin zu Überschneidungen in der Terminologie. Siehe: Pierre Bourdieu. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. Bernd Schwibs/Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, bes. S. 174ff., 181ff., 207ff., 370f., 399ff. Zur Beziehung zwischen Rancière und Bourdieu vgl. die Beiträge in: Hg. Ruth Sonderegger/Jens Kastner. *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis Denken*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2014.

41 Rancière (wie Anm. 10), S. 78ff. Vgl. Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 35ff. u. Rancière (wie Anm. 9), S. 27.

42 Rancière (wie Anm. 9), S. 83 u. 88f.

Rancière zufolge markiert die Idee der Autonomie der Kunst, wie sie zur Zeit der Weimarer Klassik und dem Deutschen Idealismus entwickelt wurde, den Kreuzpunkt der politischen und ästhetischen Revolution. Bei dieser Überlegung knüpft er insbesondere an die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* an, die Friedrich Schiller in Reaktion auf die Gewalt- und Terrorerfahrung der Französischen Revolution verfasst hat. Vermittels des Schiller'schen Theorems vom „Spieltrieb“ entgehe die ästhetische Revolution durch eine doppelte „Suspendierung“ des Willens- und Verstandesvermögens dem grundlegenden Widerspruch der politischen Revolution, die wahrgenommene Wirklichkeit nach begrifflichen Kategorien oder praktischen Zwecken zuzurichten⁴³:

Was der freie Schein und das freie Spiel ablehnen, ist diese Aufteilung des Sinnlichen, die die Ordnung der Beherrschung mit dem Unterschied zweier Menschheiten identifiziert. Sie stellen eine Freiheit und eine Gleichheit des Fühlens dar, die 1795 derjenigen entgegengestellt werden kann, die die Französische Revolution in der Herrschaft des Gesetzes verkörpern wollte. Die Herrschaft des Gesetzes ist wieder die Beherrschung der sklavischen Materie durch die freie Form, der Massen durch den Staat. Für Schiller ist die Revolution in den Terror geglitten, weil sie noch immer dem Modell gehorchte, in der die aktive Verstandeskraft die passive sinnliche Materialität bezwingt. Die ästhetische Suspendierung der Vorherrschaft der Form über die Materie und der Aktivität über die Passivität erweist sich also als Prinzip einer tieferen Revolution, einer Revolution der sinnlichen Existenz selbst und nicht nur der Formen des Staates.⁴⁴

Folgt man dieser Gegenüberstellung, dann handelt es sich bei der ästhetischen Revolution um einen geschichtsphilosophischen Kompensationsbegriff, der sowohl das Scheitern der politischen Revolution registriert, als auch die Erfahrung einer neuen Aufteilung des Sinnlichen zu stiften sucht.⁴⁵ An der politischen Revolution kritisiert Rancière, dass sie Freiheit und Gleichheit mittels der Restituierung einer polizeilichen Ordnung

43 Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 40f.

44 Ebd., S. 42f. Vgl. Rancière (wie Anm. 10), S. 71f.

45 Rancière überträgt die Ambivalenz des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs zwischen einem „*Erfahrungsregistraturbegriff*“ und „*Erfahrungsstiftungsbegriff*“ auf den Gegensatz zwischen politischer und ästhetischer Revolution. Vgl. Koselleck. „Die Geschichte der Begriffe“ (wie Anm. 12), S. 67f. Zur Mehrdeutigkeit des

verwirklicht, wohingegen der Mehrwert der ästhetischen Revolution darin besteht, dass sie allein den „ganzen Menschen“ als Gattungswesen berücksichtigt. Davon ausgehend zielt Rancières Revolutionsbegriff auf die Übertragung dieser ästhetischen Erfahrung auf die soziopolitische Verfasstheit der Gemeinschaft⁴⁶:

Das Szenario der ästhetischen Revolution nimmt sich vor, die ästhetische Aufhebung der Herrschaftsverhältnisse in ein schöpferisches Prinzip einer Welt ohne Beherrschung zu verwandeln. Eine Revolution gegen eine andere Revolution: Der politischen Revolution, aufgefasst als staatliche Revolution, die tatsächlich wieder zur Trennung der Menschheiten zurückführt, setzt sie die Revolution als Bildung einer Gemeinschaft des Fühlens entgegen.⁴⁷

Anders als die politische Revolution, die es nicht bewerkstellige, mit einer bestehenden Herrschaft des Gesetzes auch das Ordnungsprinzip der Differenz selbst zu überwinden, gewährten künstlerische Werke und Praktiken zumindest den Vorschein einer Gemeinschaft, die jenseits jeglicher polizeilichen Ordnung läge. In der Konsequenz verbindet Rancières Ausweitung der ästhetischen *égalité* auf den Bereich des Politischen die „Idee der ästhetischen Revolution“ mit der „Idee der Revolution überhaupt“, die er in der politischen Philosophie von Karl Marx vorfindet. Entsprechend beschreibt er die Marx'sche „Meta-Politik“ als „das Szenario der nicht mehr politischen, sondern menschlichen Revolution“, die parallel zur ästhetischen Revolution „ebenfalls die Philosophie vollenden sollte, indem sie sie abschafft, und dem Menschen den Besitz davon geben sollte, wovon er bisher nur den Schein hatte.“ Damit wäre Marx' Vorschlag einer „neue[n] dauerhafte[n] Identifizierung des ästhetischen Menschen“ einhergegangen: „der schaffende Mensch, der zugleich die Gegenstände und die gesellschaftlichen

Revolutionsbegriffs vgl. Koselleck. „Revolution als Begriff und Metapher“ (wie Anm. 12), S. 241 u. 246.

46 Rancière. „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“ (wie Anm. 11), S. 133: „We could reformulate this thought as follows: there exists a specific sensory experience – the aesthetic – that holds the promise of both a new world of Art and a new life for individuals and the community.“

47 Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 48. Bei dieser Formulierung beruft sich Rancière auf das *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, das vermutlich von G. W. F. Hegel, F. W. J. Schelling und Friedrich Hölderlin verfasst worden ist.

Verhältnisse schafft, in denen sie produziert werden.“⁴⁸ Aus dieser Perspektive handelt es sich bei Rancières Konzept der ästhetischen Revolution um einen „Erwartungsbegriff“⁴⁹, der den Dissens, welcher die Politik wesentlich bestimmt, in einer prospektiv noch einzulösenden Gemeinschaft aufheben soll.

Wie sich jedoch im geschichtlichen Verlauf der Moderne zeigt, vermag es die ‚Politik der Ästhetik‘ laut Rancière nicht, die internen Dissonanzen der ‚Ästhetik der Politik‘ abzuschaffen. Vielmehr erweist sich das „marxistische Projekt einer radikalen Revolution der Produktions- und Zirkulationsweisen als der dem kollektiven Leben zugrunde liegenden Realität, die von den Formen und Erscheinungen der Politik verdeckt wird“, als „abhängig von einer ästhetischen Metapolitik“:

Das heißt die ‚ästhetische Revolution‘ definiert etwas ganz anderes als eine Wahrnehmungsweise von Kunstwerken. Vielmehr definiert sie ein umfassendes Paradigma des kollektiven Lebens und dessen Revolution. Unter diesem Paradigma ist die Kunst dazu bestimmt, sich zu verwirklichen, indem sie sich selbst abschafft, um so mit einer Politik zu verschmelzen, die sich ebenfalls durch Selbstabschaffung realisiert.⁵⁰

Ebendiese Tendenz zur Nivellierung ihrer Grenzen hat nach Rancière zur Folge, dass die Kunst den Dissens der Politik in Gestalt eines doppelten Spannungsverhältnisses reproduziert: Auf der einen Seite könne sie „das

48 Ebd., S. 49. Nach Rancière besteht die programmatische Übereinkunft der „marxistische[n]“ und „künstlerische[n] Avantgarde um die 1920er Jahre“ im gemeinsamen Streben nach einer „gleichzeitigen Auflösung der politischen Dissensualität und der ästhetischen Verschiedenartigkeit in der Konstruktion der Lebensformen und der Bauten des neuen Lebens“.

49 Koselleck. „Die Geschichte der Begriffe“ (wie Anm. 12), S. 68. Mit einem „utopisch angereicherten, reinen *Erwartungsbegriff*“ bezeichnet Koselleck einen „Begriff“, der „sich schließlich ganz aus dem Kontext gegenwärtiger Erfahrungen“ ablöst. In diesem Zusammenhang erwähnt Koselleck explizit die Spannung des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs zwischen Empirie und Utopie als Beispiel (S. 63f.).

50 Rancière (wie Anm. 9), S. 85. Vgl. Rancière. *Das ästhetische Unbewusste* (wie Anm. 11), S. 19: Im Einklang mit dieser Definition bestimmt Rancière die ästhetische Revolution als „die Abschaffung eines geordneten Ganzen von Beziehungen zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, Wissen und Handeln, Aktivität und Passivität“.

Versprechen lebendiger Wahrheit, die sie in der ästhetischen Suspension findet, nur verwirklichen um den Preis der Annullierung dieser Suspension, der Umwandlung der Form in Form des Lebens“⁵¹. Auf der anderen Seite bestehe die „andere große Figur der ‚Politik‘ des ästhetischen Regimes der Kunst“ in einer „Politik der widerständigen Form“, in der das „egalitäre Versprechen“ der ästhetischen Revolution „in der Selbstgenügsamkeit des Werks eingeschlossen“ sei, sich ansonsten aber „jeder Form des Wirkens auf die prosaische Welt und in der prosaischen Welt“⁵² enthalte. Den Mittelweg zwischen diesen beiden Alternativen sieht Rancière in einer Kunst, welche diese Konfusion selbst zu ihrem Gegenstand erhebt und auf diese Weise „eher Heterotopien als Utopien“ transportiert.⁵³ So lautet Rancières skeptisches Fazit, dass sich das ästhetische Regime der Kunst dazu eignet

uns [zu] helfen die paradoxen Zwänge zu verstehen, die auf dem scheinbar so einfachen Vorhaben einer ‚kritischen‘ Kunst lasten, die in die Form des Werks die Erklärung der Beherrschung legt, oder die Konfrontation dessen, was die Welt ist, mit dem, was sie sein könnte.⁵⁴

So gesehen, bezeichnet Rancières Konzept der ästhetischen Revolution einen „Metabegriff“⁵⁵, der die Möglichkeitsbedingungen der Revolution selbst reflektiert. Weder führt die ästhetische Revolution zur Abschaffung der paradoxalen Beziehung von Politik und Kunst, noch ist sie dieser einfach unterworfen. Vielmehr ermöglicht sie es, die politischen Dissonanzen von einer Reihe ganz unterschiedlicher ästhetischer Produktionen

51 Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 50. Vgl. Rancière. *Ist Kunst widerständig?* (wie Anm. 11), S. 24f.: Die beiden Negativformen dieser ästhetischen Revolution sieht Rancière in der „Russischen Revolution“ und der „Ästhetisierung der Ware und des alltäglichen Lebens im Kapitalismus“.

52 Ebd., S. 55f. Dies ist die Position, die Rancière Adorno zuweist. Vgl. Rancière (wie Anm. 9), S. 85f.; Rancière. *Ist Kunst widerständig?* (wie Anm. 11), S. 25f.

53 Rancière (wie Anm. 9), S. 64.

54 Ebd., S. 56. Vgl. Rancière. „The Aesthetic Revolution and its Outcomes“ (wie Anm. 11), S. 150f.

55 Koselleck. „Die Geschichte der Begriffe“ (wie Anm. 12), S. 75: „Der Begriff thematisiert nicht nur die empirisch sich jeweils ereignenden Vorkommnisse, sondern primär die Bedingungen möglicher Geschichte. Insofern wird Geschichte das Subjekt ihrer selbst.“

zu veranschaulichen und so dem Nachdenken über Kunst zugänglich zu machen.⁵⁶

Politische und ästhetische Revolution in *Danton's Tod*

Jacques Rancière's Einbindung von Georg Büchners Leben und Werk in seinen Entwurf einer politischen Ästhetik lassen die Frage zu, wie das Verhältnis zwischen der Französischen Revolution und ihrer Dramatisierung in *Danton's Tod* selbst dargestellt wird.⁵⁷ Neben den bisher behandelten Schriften soll dazu vor allem Rancière's Theaterästhetik berücksichtigt werden, welche die Bestimmung unterschiedlicher Kunstregimes auf ganz verschiedene Formen des „Schauspiel[s]“⁵⁸ anwendet. Überträgt man Rancière's Typologie der Kunstregimes auf die theatrale Konfliktkonstellation von Büchners Revolutionsdrama, dann können zunächst die „Mitglieder des Wohlfahrtsausschusses“ (MBA 3.2., Personen, 3) als Exponenten einer repräsentativen Herrschaftsform gelten, die zwischen dem Schrecken der revolutionären Gewalt und dem Institut eines offiziellen Tugendideals eingerichtet ist.⁵⁹ Ähnlich Rancière's Konzeptualisierung der politischen Revolution vermag es der logisch deduzierte Tugendterror von Robespierre und seinen Anhängern

56 Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 14: „Wenn ‚Ästhetik‘ der Name eines Durcheinanders ist, ist diese ‚Konfusion‘ in Wirklichkeit das, was es uns erlaubt, die Gegenstände, die Erfahrungsweisen und Formen des Denkens der Kunst zu identifizieren, die, um sie zu denunzieren, wir vorgeben zu isolieren.“

57 Zu „Büchners Dramaturgie der Spaltung“ in *Danton's Tod* vgl. Helmut J. Schneider. „Tragödie und Guillotine. ‚Danton's Tod‘: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper“. *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Hg. Volker C. Dörr/Helmut J. Schneider. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 127-156, hier S. 133.

58 Vgl. Rancière (wie Anm. 10), S. 12: Unter einem „Schauspiel“ versteht Rancière „alle Formen des Spektakels – dramatische Handlung, Tanz, Performance, Pantomime oder anderes“, „welche Körper vor ein versammeltes Publikum bringen“.

59 Vgl. MBA 3.2., I/3, 15: „Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist. Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nichts anderes als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit.“

nicht, durch die Umwälzung der gesellschaftlichen Ordnung die Ideale der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu verwirklichen. Stattdessen versucht die Fraktion Robespierres, mit rhetorisch ausgefeilten Reden ihre Macht zu zementieren, indem sie die irrationale Gewalt des Volkes ideologisch legitimiert, durch die laufende Identifizierung von Feinden kanalisiert und in inszenierten Opferfesten instrumentalisiert:

Armes, tugendhaftes Volk! Du thust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk du bist groß. Du offenbarst dich unter Blitzstrahlen und Donnerschlägen. Aber Volk deine Streiche dürfen deinen eignen Leib nicht verwunden, du mordest dich selbst in deinem Grimm. Du kannst nur durch deine eigne Kraft fallen. Das wissen deine Feinde. Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände unentrinnbar. Kommt mit zu den Jacobinern. eure Brüder werden euch ihre Arme öffnen, wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten. (MBA 3.2., I/2, 12)

Solche zum Teil wörtlich aus Johann Conrad Friedrichs *Geschichte unserer Zeit* zitierten Passagen verbinden die Haupt- und Staatsaktionen der klassischen Dramenform mit den Elementen eines Dokumentardramas.⁶⁰ Die Arena von Robespierre und seinen Anhängern ist neben dem „Jacobinerklub“ (MBA 3.2., I/3, 13-17) der „Nationalconvent“: das öffentliche Forum agonaler Wortgefechte und der propagandistischen Sammlung der „Zuhörer und Deputierten“, die nach ihren mörderischen Beschlüssen einmütig die „Marseillaise“ anstimmen (MBA 3.2., II/7, 43-47). In ihrer dramaturgischen Anlage nähern sich solche Szenen, die sich von der dramatischen Handlung abheben, einer öffentlichen Versammlung des drameninternen Publikums der Funktionäre und Claqueure an. Dem externen Rezipienten von Büchners Revolutionsdrama ermöglichen es derart transparente Selbstinszenierungen

60 Zur Verarbeitung historischer Quellen in *Dantons Tod* siehe: Burghard Dedner. „Georg Büchner: Dantons Tod. Zur Rekonstruktion der Entstehung an Hand der Quellenverarbeitung“. *GBJb* (1986/87): S. 106-131; Sabine Dissel. *Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion*. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 32-78; Reiner Niehoff. *Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama Dantons Tod unter Berücksichtigung der letzten Tage der Menschheit von Karl Kraus*. Tübingen: Niemeyer, 1991; Herbert Wender. *Georg Büchners Bild der großen Revolution. Zu den Quellen von Dantons Tod*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1988.

der Revolution, die Widersprüche zwischen dem Inhalt und der Wirkung der demagogischen Rhetorik zu reflektieren.⁶¹

Vor diesem Hintergrund zeichnet sich in *Danton's Tod* entgegen der demonstrierten Einmütigkeit bereits die kommende Spaltung des Wohlfahrtsausschusses ab. Barrère und Billaud glauben nicht an Robespierres volkspädagogischen Moralkatalog, geschweige denn, dass sie bei ihren Ausflügen nach „Clichy“ nach ihm leben (MBA 3.2., III/6, 61f.). Vor allem aber gibt Robespierre bei seinem Nachtmonolog selbst zu erkennen, dass die Verfahrenslogik des Schreckens die ethischen Ziele der Revolution desavouiert:

Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler, ist nicht unser Handeln, wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführter? Wer will uns darum schelten? In einer Stunde verrichtet der Geist mehr Thaten des Gedankens, als der träge Organismus unsres Leibes in Jahren nachzuthun vermag. Die Sünde ist im Gedanken. Ob der Gedanke That wird, ob ihn der Körper nachspielt, das ist Zufall. (MBA 3.2., I/6, 27)

Angesichts dieser Einsicht in den kontingenten Verlauf der Revolution lässt sich kaum behaupten, wie Robespierre zuvor gegenüber Danton noch suggeriert hatte, dass kein „Unschuldiger getroffen worden sey“ (MBA 3.2., I/6, 25). Über derartige Selbstzweifel am Sinn des von ihm verfügbaren apokalyptischen Schauspiels auf dem „Kalvarienberge zwischen den beyden Schächern Couthon und Collot, auf dem er opfert und nicht geopfert wird“, hilft dem obersten Repräsentanten der Revolution nur die hybride Eigenidentifikation mit seiner Rolle als „Blutmessias“ (MBA 3.2., I/6, 28) hinweg.⁶² Die Übernahme dieses Selbstbildes, das ihm nicht Camille Desmoulins sondern Georg Büchner zuweist, läuft auf eine eschatologische Umkehrung des

61 Vgl. Rancière (wie Anm. 10), S. 14 u. 66. Zur Bloßstellung der Demagogie in der von Büchner implementierten Rede St. Justs in *Danton's Tod* vgl. Ivan Nagel: „Verheißungen des Terrors. Vom Ursprung der Rede Saint-Justs in Dantons Tod“. *Gedankengänge als Lebensläufe. Versuche über der 18. Jahrhundert*. München, Wien: Hanser 1987, S. 107-133.

62 Nach Burghard Dedner handelt es sich bei dem zitierten Artikel von Camille Demoulins vermutlich um eine Erfindung Georg Büchners. Vgl. „Legitimation des Schreckens in Georg Büchners Revolutionsdrama“. *Jb der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985): S. 343-380, hier S. 380. Zur Verarbeitung von christlichen Motiven in *Danton's Tod* vgl. Gregor Streim: „Die ‚Wollust des Schmerzes‘ und die ‚Qual des Henkers‘. Allusionen auf die imitatio Christi in Büchners Revolutionsdrama ‚Dantons Tod‘“. *ZDP* 128 (2009): S. 511-529.

Revolutionsbegriffs hinaus, nach der die jenseitige Erlösung der Menschheit durch ihre diesseitige Vernichtung erreicht werden soll:

Er [Jesu Christi; Anm. J.S.] hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat sie sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Qual des Henkers. (MBA 3.2., I/6, 29)

Aber hinter der Charaktermaske des Tugendboldes bleibt der selbsternannte Erlöser, der ganz im Gegensatz zum christlichen Gottessohn Mitleid und Erbarmen verabscheut, isoliert: „Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein.“ (MBA 3.2., I/6, 29)

Gegenüber den Mitgliedern des Wohlfahrtsausschusses haben sich die „Deputierte[n]“ (MBA 3.2., Personen, 3) um Danton weitgehend von der politischen Bühne verabschiedet. Als Beobachter des Revolutionsgeschehens führen sie in Zimmern, Bordellen, auf freiem Feld oder im Jardin du Luxembourg Privatgespräche über Politik, Kunst und Philosophie, die sich keineswegs, wie aus Rancières Ausführungen in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* geschlossen werden könnte, auf ‚wissenschaftliche‘ Betrachtungen über den Wahnsinn der politischen Revolution begrenzen. Wenn etwa Camille Desmoulins kundgibt, den politischen Dissens zwischen der „Staatsform“ und dem „Leib des Volkes“ in einer sensualistischen „Republik“ aufheben zu wollen⁶³, dann weist diese Position durchaus Parallelen zu Rancières Konzept der ästhetischen Revolution auf: „Wir wollen nackte Götter, Bachantinnen, olympische Spiele und von melodischen Lippen: ach die gliederlösende, böse Liebe!“ (MBA 3.2., I/1, 6f.) Mehr noch: In Referenz auf Rancières Theaterästhetik kann besonders die Haltung Camilles und Dantons als eine „Emanzipation des Zuschauers“ beschrieben werden, bei sich die Figuren von ihren vorgegebenen Rollen lösen und die Grenze zwischen passiver Rezeption und aktiver Beteiligung am Handlungsgeschehen überschreiten.⁶⁴ So kritisiert Camille in seinem Kunstgespräch mit Danton an den vorhersehbaren Handlungsverläufen und pädagogischen Wirkungsmodellen des überkommenen Theaters, dass sie den Zuschauern anstelle „der erbärmliche[n]

63 Vgl. Takanori Teraoka. *Spuren der Götterdemokratie. Georg Büchners Revolutionsdrama Danton's Tod im Umfeld von Heines Sensualismus*. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 96-104.

64 Rancière (wie Anm. 10), S. 28ff.

Wirklichkeit“ oder „der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert“, „[a]lles“ nur „in hölzernen Copien“ vorführt, so dass sie „ihren Herrgott über seinen schlechten Copisten“ vergessen (MBA 3.2., II/3, 36f.).⁶⁵ Im Unterschied dazu markiert gleich die erste Szene von *Danton's Tod* am Spieltisch mit dem Zeigegestus der imperativen Aufforderung „Sieh“ eine mediale Selbstreferenz, welche die internen Dramenfiguren als Zuschauer in die Theatersituation einschließt (MBA 3.2., I/1, 4). Später auf der „Promenade“ spielen sich dann, ähnlich dem Effekt einer Drehbühne, vor den Augen Dantons und Camilles die alltäglichen Irrnisse und Wirrnisse der Revolution ab, wobei die beiden Protagonisten als teilnehmende Beobachter in das Spiel-im-Spiel dieser göttlichen Komödie eingebunden sind:

Muthe mir nur nichts Ernsthaftes zu. Ich begriffe nicht warum die Leute nicht auf der Gasse stehen bleiben und einander in's Gesicht lachten. Ich meine sie müßten zu den Fenstern und zu den Gräbern heraus lachen und der Himmel müsse bersten und die Erde müsse sich wälzen vor Lachen. (MBA 3.2., II/5, 36)

Wertet man das anschließende Zwiegespräch zweier Bürger als eine implizite Selbstreferenz, dann gleicht auch Büchners „Theater“ einem „babylonische[n] Thurm“ aus einem „Gewirr von Gewölben, Treppen, Gängen“, dessen Schein jedoch so brüchig ist, dass man bei jedem „schwindel[den] Tritt“ fürchten muss, durch eine „Pfütz[e]“ wie durch „ein Loch“ in der „dünn[e] Kruste“ der „Erde“ hindurchzufallen (MBA 3.2., II/2, 36).

Mit derartigen metatheatralen Wendungen thematisiert *Danton's Tod* eine existentielle Problematik der *ars vivendi*, nach der die Freiheit gegenseitigen Vorspielens dann an ihr Ende kommt, wenn mit der Möglichkeit des Todes der Ernst in den artistischen Lebenswandel eintritt⁶⁶:

65 Diese Polemik gegen die Zurichtung der Realität generalisiert Danton noch, wenn er den Künstlern vorwirft, sie würden aus einer antiethischen Haltung heraus dem Leiden der Menschen keine Beachtung schenken. MBA 3.2., II/3, 37: „Und die Künstler gehen mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens aus dießen Bösewichtern.“

66 Mit Christoph Menke könnte *Danton's Tod* als eine „Tragödie des Spiels“ verstanden werden. Vgl. Christoph Menke. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 142-161.

Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenkten Gliedern hinter die Coullissen und können im Abgehen noch hübsch gesticulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden. (MBA 3.2., II/1, 32)

Parallel zu diesem drameninternen Diskurs über Komik und Tragik pflegt der Titelheld von *Danton's Tod* die Haltung eines Müßiggängers und Flaneurs. Danton erscheint als ein genussüchtiger „Epicuräer“, der „seiner Natur gemäß“ handelt und sowohl die „Tugend“ als auch das „Laster“ leugnet (MBA 3.2., I/6, 24f.). Die Kehrseite dieser ethischen Indifferenz besteht in seiner bornierten Gleichgültigkeit gegenüber der Frage nach der „sociale[n] Revolution“ (MBA 3.2., I/6, 24) und dem Schicksal seiner Freunde, die er durch sein „Zögern in's Verderben“ reißt (MBA 3.2., II/1, 30).⁶⁷ Dieses Verhalten versucht Danton nur notdürftig mit der wiederholten Formel „sie werden's nicht wagen“ vor sich und anderen zu rechtfertigen (MBA 3.2., I/5, 22; II/1, 32; II/4, 39; III/1, 51). Traumatisiert von den Septembermorden wird er von Visionen heimgesucht, welche die Revolution in ihrer ursprünglichen Bedeutung als eine Umwälzung der Gestirne zeigen, in der sich Büchners Gedanke des Geschichtsfatalismus⁶⁸ widerspiegelt:

Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt' ich in ihrer Mähne und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift. (MBA 3.2., II/5, 41).

Danton, der „so aus der Entfernung mit dem Lorgnon“ mit dem „Tod [...] liebäugel[t]“, um dem „Gedächtniß“ von seinen eigenen Taten zu entkommen, nimmt also nicht nur gegenüber der Revolution eine Zuschauerrolle ein, sondern vor allem auch gegenüber sich selbst (MBA 3.2., II/4, 39). Erst vor dem Revolutionstribunal, als „der Tod [...] immer zudringlicher wird“ (MBA 3.2., III/7, 63), rafft er sich zu einem letzten, vergeblichen Kampf um sein Leben auf, womit er freilich die Absicht verfolgt, „in den Armen

67 Vgl. Herbert Wender. „Die sociale Revolution ist noch nicht fertig'. Beurteilungen des Revolutionsverlaufs in Dantons Tod“. *Wege zu Georg Büchner*. Hg. Henri Poschmann. Berlin: Lang, 1992, S. 117-132.

68 Vgl. Margarete Kohlenbach. „Puppen und Helden. Zum Fatalismusglauben in Büchners Revolutionsdrama“. *GRM* 38 (1988): S. 395-410.

des Ruhmes [zu] entschlummern“ (MBA 3.2., III/5, 56). Noch im Jardin du Luxembourg kaschiert Danton seine lethargische Todesneigung mit einer überheblichen Geltungssucht, die Camille kurz vor ihrer beider Hinrichtung entlarvt:

Das verlohnt sich auch der Mühe Mäulchen zu machen und Roth aufzulegen und mit einem guten Accent zu sprechen; wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann wie in einem Zimmer mit Spiegeln überall nur den einen uralten, zahllosen, unverwüsthlichen Schaafskopf, nichts mehr, nichts weniger. [...] Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart euch die Mühe. (MBA 3.2., IV/5, 75f.)

Folgt man Camilles Einschätzung, dann kann Danton geradezu als das Negativ von der von Rancière apostrophierten „Lebenskunst“⁶⁹ gelten. Zwar suspendiert Dantons Maskerade den Zugriff von Verstand und Willen auf die Wirklichkeit. Doch ebendies freie Spiel entfaltet sich allein im begrenzten Rahmen einer privilegierten, von Arbeit und Öffentlichkeit gleichermaßen enthobenen Soziosphäre, die weder vor Leid noch Tod zu schützen vermag.⁷⁰ Im Gegenteil: Dantons libertäre Lebensführung neigt dazu, politisch wie ethisch relevante Fragen aus ihrem Erfahrungsbereich zu verdrängen.⁷¹

Obwohl die „Männer und Weiber aus dem Volke“ (MBA 3.2., Personen, 3) in den Straßenszenen, die Büchner in das historiographisch überlieferte Revolutionsgeschehen implementiert hat, einen versprengten Chor darstellen, der Ähnlichkeiten mit der „choreographischen Gemeinschaft“ von Rancières ethischem Kunstregime aufweist, finden sich in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* nur einige wenige Andeutungen über die Gleichgültigkeit der hessischen Bevölkerung gegenüber der politischen Revolution.⁷²

69 Rancière. *Das Unbehagen in der Ästhetik* (wie Anm. 11), S. 40f.

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

71 Walter Hinderer. „Deutsches Theater der Französischen Revolution“. *The German Quarterly* 64/2 (April 1991): S. 207-219, hier S. 209-212.

72 Rancière (wie Anm. 10), S. 15. Vgl. zum Folgenden Clemens Pornschlegel. „Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volkes in den Texten Georg Büchners“. *Poststrukturalismus. Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. Hg. Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997, S. 557-574.

In *Danton's Tod* artikulieren die Bürger den ‚Anteil der Anteillosen‘ gegenüber jedweder Person, die auch nur irgendein äußerliches Anzeichen von Aristokratie zu erkennen gibt und begleiten ihre willkürliche Lynchjustiz mit abgedroschenen Phrasen und dem Schinderhanneslied (MBA 3.2., I/2, 11).⁷³ Auch bleibt die Übersetzung des *volonté général* in die polizeiliche Ordnung des „Gesetz[es]“ für sie abstrakt und unverständlich (MBA 3.2., I/2, 11f.). Doch die politische Subjektivierung des „materiell elend[en]“ Volks, für das „Schwäche und Mäßigung eins“ sind (MBA 3.2., I/5, 22f.), folgt in Büchners Stück weniger dem Drang nach Emanzipation, als vielmehr dem nackten Elend und einem kaum verhüllten Ressentiment gegenüber den, wie Robespierre es ausdrückt, privilegierten „Marquis und Grafen der Revolution“, die „reiche Weiber heirathen, üppige Gastmähler geben, spielen, Diener halten und kostbare Kleider tragen“ (MBA 3.2., I/3, 16). Diesen Umstand trifft Danton, wenn er vom Volke sagt: „Es haßt die Genießenden, wie ein Eunuch die Männer.“ (MBA 3.2., I/5, 23) Bei Wortgefechten auf der Gasse über das Für und Wider der Exekution der Dantonisten zählt dann auch nicht die Stichhaltigkeit von Argumenten, sondern wer „schöne Kleider“, „ein schönes Haus“ und „eine schöne Frau“ hat, wer „sich in Burgunder“ badet, „das Wildpret von silbernen Tellern“ isst und „bei euren Weibern und Töchtern“ schläft, „wenn er betrunken ist“ (MBA 3.2., III/10, 67). Dieser Neid macht das Volk wiederum empfänglich für Robespierres Tugendterror, der sich nach der sprachlichen Logik des mörderischen „ergo“ (MBA 3.2., I/2, 10) in der beständigen Exklusion von Häretikern konstituiert.⁷⁴

Die Darstellung des Volkes in *Danton's Tod*, die nicht zwischen politischer Aktion, sprachlicher Repräsentation und künstlerischer Aufführung trennt, geht mit einer Entdifferenzierung von Theaterfiktion und Wirklichkeit einher, die sich am deutlichsten am Ende des Stücks auf der revolutionären Inszenierungsstätte *par excellence*, dem „Revolutionsplatz“, zeigt. Während die Schaulustigen ein Volksfest feiern – „Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole“ – sind die Dantonisten bei ihrer Hinrichtung

73 Zu Büchners Rezeption und Verarbeitung dieses Volksliedes in *Danton's Tod* vgl. Ariane Martin. „Besser hangen in der Luft“. Büchner und das Schinderhanneslied“. *Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners*. Hg. Hans Richard Brittnacher/Irmela von der Lühe. Bielefeld: Aisthesis, 2014, S. 35-50.

74 Vgl. Karl Eibl. „Ergo todtgeschlagen. Erkenntnisgrenzen und Gewalt in Büchners Dantons Tod und Woyzeck“. *Euphorion* 75 (1981): S. 411-429.

auf den „Präsentirteller“ gehoben (MBA 3.2., IV/7, 78f.). Darauf müssen sie ihre vormalige Distanz des beobachtenden Zuschauers mit dem Pathos eines leidenden Protagonisten vertauschen: „Der Berg ist auf euch oder Ihr seyd ihn vielmehr hinunter gefallen.“ (MBA 3.2., IV/7, 78) In Aussicht auf ihre bevorstehende Exekution sieht selbst Hérault Séchelles keine Möglichkeit, dem Ernst des Geschehens mit dem Unernst eines Komödianten zu begegnen: „Ach Danton, ich bringe nicht einmal einen Spaß mehr heraus. Da ist's Zeit.“ (MBA 3.2., IV/7, 79) Nicht von ungefähr nähert sich die Szenerie, wie Camille in seinen Abschiedsworten zu erkennen gibt, einem Ritual an: „Meine Herren, ich will mich zuerst servieren. Das ist ein klassisches Gastmahl, wir liegen auf unsern Plätzen und verschütten etwas Blut als Libation.“ (MBA 3.2., IV/7, 79) Doch im Gegensatz zu einem Trankopfer, das zumeist zu Beginn eines Symposions steht, ist das vorliegende Spektakel längst zu einer fortwährend aufgeschobenen *dernière* verkommen, welche ihre Abläufe nur noch in der ewigen Routine der Gewalt zu wiederholen vermag: „Das war schon mal da, wie langweilig!“ (MBA 3.2., IV/7, 79) rufen einige Stimmen aus der Menge, nachdem Lacroix seine letzten Worte wie aus einem vorgefertigten Skript vorgetragen hat. Die Revolution ist längst in das Stadium ihrer repetitiven Re-Inszenierung eingetreten, die dem Volk außer dem Schauspiel der exkludierenden Gewalt nichts mehr zu bieten hat.

Zum Abschluss der Überlegungen über das Verhältnis von politischer und ästhetischer Revolution in *Danton's Tod* soll noch ein kurzer Blick auf die Figur der Marion geworfen werden.⁷⁵ Ihr hatte Rancière ja am Ende seiner Ausführungen zu Büchner in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* bescheinigt, einen rätselhaften Vorschein auf eine ‚Utopie der Liebe‘ zu gewähren. Für eine solche Deutung spricht die Sonderstellung, die Marion im Figurenensemble von Büchners Revolutionsdrama einnimmt: Im Gegensatz zu den anderen Figuren kennt die grenzenlose Liebe der Grisette keine Trennung zwischen Physis und Bewusstsein:

75 Zur Figur der Marion und zum Liebesmotiv in *Danton's Tod* vgl. Reinhold Grimm, „Coeur und Carreau. Über Liebe bei Georg Büchner“. *Text + Kritik: Sonderband Georg Büchner I/II*. Hg. Heinz Ludwig Arnold, München: Bouvier, 1975, S. 299-326, bes. S. 309-313; David Horton: „Die gliederlösende, böse Liebe“. *Observations on the Erotic Theme in Büchner's ‚Danton's Tod‘*, *DVjs* 62 (1988), S. 290-306; John Reddick, „Mosaic and Flux. Georg Büchner and the Marion Episode in ‚Danton's Tod‘“. *Oxford German Studies* 11 (1980): S. 40-67; Silke-Maria Weineck, „Sex and History, or Is there an Erotic Utopia in Danton's Tod?“. *The German Quarterly* 73/4 (2000): S. 351-365.

Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Gluth, ein Strom. [...] Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen, es das nemliche Gefühl, wer am Meisten genießt, betet am Meisten. (MBA 3.2., I/5, 19f.)

Dies berücksichtigend kann der „einzige Bruch in meinem Wesen“, von dem Marion bei der Nacherzählung ihrer Jugendgeschichte spricht, auf zwei verschiedene Weisen gedeutet werden: Einerseits bezieht er sich auf den Zwiespalt zwischen ihrer sinnlichen Sexualität gegenüber äußerlich verfügbaren Moralkonventionen. Marion unterscheidet sich von den „Leuten“, die „mit dem Finger“ auf sie „weisen“, ihrer „Mutter“, die sie zur „Keuschheit“ erziehen wollte und „vor Gram“ über sie „gestorben“ ist, und zuletzt auch von Danton, dessen „Lippen“ über seinen politischen Gesprächen mit Lacroix und Paris „kalt geworden“ sind: „deine Worte haben deine Küsse erstickt“ (MBA 3.2., I/5, 19; 23). Andererseits deutet Marions Initiationsgeschichte auch einen Selbstwiderspruch dieser Figur an:

Da kam der Frühling, es gieng überall etwas um mich vor, woran ich keinen Theil hatte. Ich gerieth in eine eigne Atmosphäre, sie erstickte mich fast, ich betrachtete meine Glieder, es war mir manchmal, als wäre ich doppelt und verschmölze dann wieder in Eins. (MBA 3.2., I/5, 18)

Wie sich im Verlauf ihrer Erzählung herausstellt, birgt Marions allumfassende Sexualität einen Konflikt mit der intentionalen Zuneigung ihres ersten heimlichen Liebhabers, der sie wegen ihrer Untreue ein weiteres Mal beinahe „erstick[t]“ und sich daraufhin „ersäuft“. Dieser Selbstmord berührt aber auch Marions innerliche Verfassung, da sie gegenüber Danton ihre Betroffenheit über das Schicksal des „junge[n] Mensch[en]“ gesteht: „Ich mußte weinen.“ (MBA 3.2., I/5, 18f.) Marions ambivalenter Sensualismus ist nicht nur deswegen problematisch, weil in *Danton's Tod* die sozialen Umstände von Prostitution dargestellt werden. Auch aufgrund der beiden miteinander unvereinbaren Tendenzen ihres erotischen Strebens zwischen entgrenzender und begrenzender Liebe muss im Hinblick auf Rancières Deutung offen bleiben, ob Marion die Utopie einer sinnlichen Gemeinschaft verkörpert, die durch die Gewalt des revolutionären Tugendterrors unterdrückt wird.

Ästhetische Theorie und poetische Praxis

Insgesamt hinterlässt die Anwendung von Jacques Rancières politischer Ästhetik auf Georg Büchners Revolutionsdrama einen zwiespältigen Eindruck. Zunächst ist hervorzuheben, dass *Danton's Tod* durchaus Berührungspunkte mit der konzeptionellen Differenzierung des französischen Philosophen zwischen den Begriffen der politischen und ästhetischen Revolution bietet. Dies gilt vor allem für Rancières Lesart des Stücks als das Werk eines enttäuschten Revolutionärs, der sich aufgrund seines politischen Scheiterns dichterisch mit dem *terreur* der Französischen Revolution auseinandersetzt. Darüber hinaus bietet die komplexe Konfliktkonstellation in Büchners Drama vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten für Rancières Theorie der Kunstregimes. Wie die Analyse zu zeigen versuchte, stellt Büchners Dramatisierung eines Abschnitts der Französischen Revolution ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen einzelnen Herrschafts- und ihnen zugeordnete Theaterformen dar, deren selbstreflexive Thematisierung von den Aufführungsformen einer öffentlichen Versammlung, einer teilnehmenden Beobachtung und eines gemeinschaftlichen Rituals eine Vielfalt von produktions- und rezeptionsästhetischen Konstellationen präsentiert. Aus dieser Perspektive bietet insbesondere Rancières Theaterästhetik ergiebige Deutungspotentiale für eine metatheatrale Lesart von *Danton's Tod*, ohne dass ihre politik- und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen übernommen werden müssten.

Demgegenüber macht die Analyse zudem deutlich, dass Rancières Unterscheidung von politischer und ästhetischer Revolution zumindest bei ihrer Anwendung auf *Danton's Tod* nicht gänzlich überzeugt. Zwar zielt Rancières Differenzierung des Revolutionsbegriffs auf eine selbstreflexive Historiographie der Kunst, sie weist jedoch auch den Charakter eines Zirkelschlusses auf, an studierten Beispielen der Kunstgeschichte die Axiome der eigenen Theorie zu bestätigen und widerständige Aspekte zu marginalisieren.⁷⁶ Dies

76 Siehe: Koselleck. „Geschichte der Begriffe“ (wie Anm. 12), S. 75f.: Auf dieses Problem der Begriffsgeschichte weist Koselleck nachdrücklich hin: „Es liegt nahe, in dieser Konvergenztheorie einen ästhetischen Zirkelschluß zu vermuten. Dann kann jeder Historiker objektiv das in seiner Geschichte wiederfinden, was er subjektiv in sie einspeist. Folglich können Ideologien ungebremst in eine historische Darstellung einströmen, weil man das theoretisch vorausgesetzte Ganze in seinem jeweils speziellen und je eigenen Forschungsbereich unkontrolliert wiedererkennt. [...] Wohl aber vermag Wissenschaft methodische Hemmschwellen

berücksichtigend ist Rancières Lektüre von *Danton's Tod* in *Kurze Reisen ins Land des Volkes* in mehrfacher Hinsicht selektiv: Zwar mag die Klassifizierung von Robespierre als Agenten des infiniten Regresses der revolutionären Gewalt plausibel erscheinen, weniger aber die Übersetzung der Selbstzweifel dieser dramatischen Figur in die dekonstruktivistische Gedankenfigur einer ‚Wunde der Schöpfung‘. Auch Dantons resignative Todessehnsucht wird allein mit dem Wahn der Revolution, nicht jedoch mit seiner *ars vivendi* verknüpft, was es wiederum ermöglichen würde, die individuellen und gesellschaftlichen Grundlagen dieser spielerischen Freiheit zu hinterfragen. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Rancière die Motive der Bürgerinnen und Bürger des Volks für ihre irrationalen Gewaltentladungen nur andeutet, obgleich sie das Negativbeispiel für eine misslingende politische Subjektivierung abgeben könnten. Schließlich erkennt Rancière einzig in dem zwiespältigen Eros Marions ein Residuum der ästhetischen Revolution, deren Problematik jedoch anhand eines biographischen Verweises auf die „Träume und Verbitterungen“ Georg Büchners eskamotiert wird. Zuletzt bleibt darauf hinzuweisen, dass die formalen Innovationen der theatralen Darstellung in *Danton's Tod* nicht nur in intertextueller Relation zur literarischen Tradition, sondern auch in einem reziproken Verhältnis zum dargestellten Gegenstand der Französischen Revolution stehen: Dies gilt sowohl für die dokumentarischen Elemente des Stücks, als auch für die Figur des passiven Helden sowie für die offene Dramatik etwa der Volksszenen. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass in Büchners vormärzlichem Revolutionsdrama Dichtung und Engagement nur heuristisch voneinander getrennt werden können. Von *Danton's Tod* kann man lernen, dass manch eine ästhetische Revolution nicht ohne eine politische zu haben ist.

einzubauen, die vorschnelle Urteile verhindern. Eine solche Hemmschwelle ist die begriffsgeschichtliche Differenzbestimmung zwischen Sprache und Geschichte, die gegenseitig nie zur Deckung kommen können. Geschichte ist eben immer mehr oder weniger, als sprachlich über sie gesagt wird – so wie Sprache immer mehr oder weniger leistet, als in der wirklichen Geschichte enthalten ist.“