
Daniel Weidner

»Wehe über euch Götzendiener«

Georg Büchner und die prophetische Rhetorik im Vormärz

Friede den Hütten! Krieg den Palästen!

Im Jahre 1834 siehet es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am fünften Tage und die Fürsten und Vornehmen am sechsten gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: »Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag: sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihn mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stopeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen.¹

Mit dieser rhetorischen Fanfare beginnt der *Hessische Landbote*, jene politische Flugschrift, die Georg Büchner 1834, noch vor seinen eigentlich literarischen Werken, veröffentlichte. Es ist der Text in Büchners Werk, in dem die biblischen Bezüge am deutlichsten sind, wie in der zitierten Passage nicht nur die explizite Erwähnung der Bibel im ersten Satz und die deutliche Anspielung auf Jesaja 1.7 »Fremde verzehren eure Acker vor euren Augen« zeigt. Auch der gesamte Tonfall, jene Mischung von Vehemenz und Anschaulichkeit, die den *Landboten* insgesamt auszeichnet, ist biblisch geprägt. Allerdings wissen wir nicht einmal sicher, ob dieser zitierte Anfang von Büchner stammt, denn der *Landbote* hat zwei Autoren: Georg Büchner und Friedrich Ludwig Weidig, der einen nicht überlieferten Entwurf von Büchner überarbeitet und ergänzt hat, so dass am Ende kaum zu sagen ist, wer hier was geschrieben hat. Die ältere germanistische Forschung hat dabei gerne alle Anspielungen auf die Bibel dem Mitverfasser Weidig zugesprochen, im Zitat etwa die ersten beiden Sätze über das Lügen-Strafen der Bibel und die Schöpfungstage – ohne zu bedenken, dass dann die Passage über den ewigen Sonntag der Reichen, die von Büchner stammen soll, ein wenig in der Luft hängt.² Offensichtlich lag einem solchen Verfahren die Annahme zugrunde, dass ein revolutionärer linker Schriftsteller

nicht mit der Bibel argumentieren *könne* – aber das verkennt die Absicht des *Landboten* ebenso wie Büchners Verhältnis zur Religion. Adam Koch, eines der Mitglieder der von Büchner gegründeten Gesellschaft für Menschenrechte, überliefert Büchners Äußerung, man müsse »den revolutionären Hebel« einer Flugschrift am »materiellen Elend des Volks« ansetzen und dazu seine »Überzeugungsründe aus der Religion des Volks hernehmen« also »in den Einfachen Bildern und Wendungen« der Bibel »die heiligen Rechte der Menschen erklären«.³ Dieser revolutionäre Hebel mit dem doppelten Ansatzpunkt von sozialer Frage und biblischer Sprache ist zentral für Büchner und nicht nur für diesen: er spielt eine wichtige Rolle in der Epoche, die wir Vormärz nennen, also die Zeit zwischen 1830 und 1848.

Diese Epoche ist nicht nur wichtig für das Verhältnis von Religion und Kultur. In ihr konstituiert sich in Deutschland das liberale Verhältnis von Religion und Staat ebenso wie die politische Grundkonstellation von »links« und »rechts«. Nach dem Ende der Romantik, die zumindest zum Teil noch als Versuch der Verbindung von Kultur und Religion zu verstehen ist, scheinen diese nun auseinanderzutreten. Die Folgen der Säkularisierung der kirchlichen Territorien am Anfang des Jahrhunderts, die Emanzipation der Juden ebenso wie die verschiedenen Versuche des Konstitutionalismus lockern zumindest die enge Beziehung von politischer Herrschaft und Religion; der denkgeschichtliche Bruch am Ende des deutschen Idealismus bringt die Lager der Links- und Rechtshegelianer hervor, deren Differenz sich gerade am Verständnis der Religion entzündet, etwa in der heftigen Kontroverse über David Friedrich Strauss' *Das Leben Jesu* in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre. So ist der Vormärz vielleicht die letzte Epoche der deutschen Geschichte, in der die Frage nach der Geltung der Religion von allgemeiner und bestimmender kultureller Relevanz ist.

Der Vormärz ist aber auch zentral für die Entwicklung der Literatur, die jetzt, nach dem Ende der mit der Klassik und Romantik verbundenen »Kunstperiode«, eine neue Rolle erhält. Mit der rasanten Ausweitung des literarischen Marktes kommt es zum »Funktionsübergang von Dichtung zu Publizistik«:⁴ Das alte Paradigma einer Kunstliteratur, die sich in bewusster Differenz zur sozialen Wirklichkeit stellt und eher als deren Gegenwelt versteht, wird von neuen Formen des Schreibens abgelöst, die sich selbst gleichzeitig unmittelbarer und – marktförmig – vermittelter mit ihrer Leserschaft in Beziehung setzen. Auch in dieser Hinsicht ist der *Hessische Landbote* typisch, und zwar nicht nur, weil er ein politischer Text ist, sondern auch, weil er mit der Sprache anders umgeht: Weil er nicht mehr mit der eigenen Stimme spricht, der unverwechselbaren Individualität des Künstlers, sondern auf ein existierendes Idiom zurückgreift, eben auf die biblische Sprache.

Man kann daher am Beispiel des *Landboten* besonders gut über die Beziehung von Religion, Rhetorik und Literatur nachdenken, die den Vormärz prägt und bis heute virulent ist. Büchners Text zeigt nicht nur, wie die biblische Sprache noch in der Moderne ein kritisches, politisches Potential haben kann, sondern wie es gerade die Modernität der Literatur ist, die diese auf religiöse Fragen hin öffnet, und zwar auf eine Weise, die sich von der eher klassischen Beziehung von Religion und Literatur als Mitteln der Sinnstiftung prägnant unterscheidet. Das soll im Folgenden in drei Schritten untersucht werden: Nach einer Analyse der biblisierenden Rhetorik des *Hessischen Landboten* wird ein Seitenblick auf Heinrich Heines biblische Schreibweise geworfen und schließlich noch einmal an Büchners *Dantons Tod* gezeigt, wie religiöse Referenzen den literarischen Charakter des Textes aufbrechen.

I.

Wer sind denn die, welche diese Ordnung gemacht haben und die wachen, diese Ordnung zu erhalten? Das ist die Großherzogliche Regierung. Die Regierung wird gebildet von dem Großherzog und seinen obersten Beamten. Die andern Beamten sind Männer, die von der Regierung berufen werden, um jene Ordnung in Kraft zu erhalten. Ihre Anzahl ist Legion: Staatsräte und Regierungsräte, Landräte und Kreisräte, geistliche Räte und Schulräte, Finanzräte und Forsträte usw. mit allem ihrem Heer von Sekretären usw. Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder; sie haben die Häute der Bauern an, der Raub der Armen ist in ihrem Hause; die Tränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern; sie herrschen frei und ermahnen das Volk zur Knechtschaft. Ihnen gebt ihr 6.000.000 Fl. Abgaben; sie haben dafür die Mühe, euch zu regieren; d.h. sich von euch füttern zu lassen und euch eure Menschen- und Bürgerrechte zu rauben. Sehet, was die Ernte eures Schweißes ist!⁵

Diese Passage aus dem *Hessischen Landboten* ist typisch für die Kürze, Suggestivität, einprägsame Antithetik und schlagende Anschaulichkeit, welche die Flugschrift auszeichnen. Der Text verbindet harte Fakten der Finanzstatistik mit einem gehobenen Tonfall, den wir als biblisch wahrnehmen, und zwar über die direkten Anklänge hinaus, etwa die Rede von »Legion« oder von den »Witwen und Weisen«. Es ist vor allem der klare, zugleich große und niedere Stil des *genus humile*, der deutlich nach biblischen Vorbildern gebaut ist: deutliche Gegensätze, große Bestimmtheit, polare Adressierung, die zwischen »Ihnen« und »Euch« unterscheidet. Charakteristisch biblisch ist aber auch die Bewegung des Textes, die vom Grundbild des Hirten und der Herde ausgeht und dieses im Fortgang transformiert. Das Bild des Hirten ist höchst präsent in

der Bibel, wenn Verhältnisse der Sorge oder auch der Herrschaft beschrieben werden, man denke nur an die Rede vom guten Hirten *Johannes 10*. Es handelt sich zunächst um ein naheliegendes und eingebürgertes Bild, denn was wäre, gerade im Kontext des alten Israels, bekannter und selbstverständlicher als das Verhältnis von Hirt und Herde? Es wird in der Bibel aber radikal transformiert, ja auf den Kopf gestellt, etwa im Buch *Jeremia*:

Weh euch Hirten, die ihr die Herde meiner Weide umbringet und zerstreuet! spricht der HERR. Darum spricht der HERR, der Gott Israels, von den Hirten, die mein Volk weiden: Ihr habt meine Herde zerstreut und verstoßen und nicht besucht. Siehe, ich will euch heimsuchen um eures bösen Wesens willen, spricht der HERR. Und ich will die übrigen meiner Herde sammeln aus allen Ländern, dahin ich sie verstoßen habe, und will sie wiederbringen zu ihren Hürden, daß sie sollen wachsen und ihrer viel werden. Und ich will Hirten über sie setzen, die sie weiden sollen, daß sie sich nicht mehr sollen fürchten noch erschrecken noch heimgesucht werden, spricht der HERR. (*Jeremia 23, 1-4*)

Es handelt sich um eine Kritik an den Führern Israels, die sich auch sonst bei den Propheten findet, so heißt es etwa bei *Jesaja*, die Wächter Israels seien stumme Hunde, die nicht bellen können, aber gierig sind (*Jes 6, 10f*), bei *Ezechiel* wird das Bild breit ausgebaut und den falschen Hirten vorgeworfen, sie fräßen das Fett, kleideten sich mit Wolle und schlachteten das Gemästete, aber wollten die Schafe nicht weiden (*Hes 34, 3*). Das konventionelle Bild von Hirt und Herde wird gewissermaßen durchspielt und kritisch verfremdet: die Hirten sind gar keine wirklichen Hirten, sondern zerstreuen die Herde, es braucht daher einen anderen, den Herrn selbst, der die Herde sammelt und der dann wahre Hirten über sie einsetzen soll.⁶

Ganz ähnlich geht nun auch Büchner vor: »Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder« – hier verlieren die Hirten nicht nur ihren sorgenden Charakter, sondern dieser verwandelt sich in sein Gegenteil, und diese Verwandlung geschieht auf der Bildebene – also nicht durch explizite Korrektur, sondern durch ein Weiterspinnen des Vergleichs. Die radikale Kritik vollzieht sich im Bild selbst, die kulturelle Semantik wird über sich hinaus getrieben zu dem Punkt, wo sie sich zerstört: Was ihr für einen Hirten haltet – ist in Wahrheit ein Schinder, genauer: Seht die sogenannten »Hirten« nur recht an – und ihr seht Schinder. Diese kritische Rhetorik auf der Ebene des Bildes ist typisch für Büchner, besonders prägnant ist sie dort, wo sie die Rede vom Gottesgnadentum betrifft, also den Kern der Verbindung von Religiösem und Politischem:

Wehe über euch Götzendiener! – Ihr seid wie die Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden. Ihr setzt ihm eine Krone auf, aber es ist eine Dornenkrone, die ihr euch selbst in den Kopf drückt; ihr gebt ihm ein Zepter in die Hand, aber es ist eine Rute, womit ihr gezüchtigt werdet; ihr setzt ihn auf euren Thron, aber er ist ein Marterstuhl für euch und eure Kinder. Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz. Die hungrigen Mägen aller vornehmen Herren, denen er die hohen Stellen verteilt, sind Schröppköpfe, die er dem Lande setzt. Das L., was unter seinen Verordnungen steht, ist das Malzeichen des Tieres, das die Götzendiener unserer Zeit anbeten. Der Fürstenmantel ist der Teppich, auf dem sich die Herren und Damen von Adel und Hofe in ihrer Geilheit übereinander wälzen – mit Orden und Bändern decken sie ihre Geschwüre und mit kostbaren Gewändern bekleiden sie ihre aussätzigen Leiber. Die Töchter des Volks sind ihre Mägdle und Huren, die Söhne des Volks ihre Lakaien und Soldaten. Geht einmal nach Darmstadt und seht, wie die Herren sich für euer Geld dort lustig machen, und erzählt dann euren hungernden Weibern und Kindern, daß ihr Brot an fremden Bäuchen herrlich angeschlagen sei, erzählt ihnen von den schönen Kleidern, die in ihrem Schweiß gefärbt, und von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind; und dann kriecht in eure rauchigen Hütten und bückt euch auf euren steinichten Äckern, damit eure Kinder auch einmal hingehen können, wenn ein Erbprinz mit einer Erbprinzessin für einen andern Erbprinzen Rat schaffen will, und durch die geöffneten Glastüren das Tischtuch sehen, wovon die Herren speisen, und die Lampen riechen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert. Das alles duldet ihr, weil euch Schurken sagen: diese Regierung sei von Gott. Diese Regierung ist nicht von Gott, sondern vom Vater der Lügen.⁷

Erneut handelt es sich um eine typische Passage, die ausgeführte Bildlichkeit mit höchst prägnanter Kritik verbindet. Deutlicher noch als die vorher zitierte Textstelle wird diese durch eine zentrale Figur organisiert: die einer verkehrten, sündigen Welt, wo der Mantel zum Teppich wird, die kostbaren Gewänder schmutzige Leiber bedecken, die Töchter zu Huren werden – es ist die Welt des Vaters der Lügen, wobei der letzte, vielleicht wirklich etwas abrupte Satz, gerne Weidig zugeschrieben wird. Eröffnet wird diese Passage mit einer – ebenfalls Weidig zugeschriebenen – Verschiebung, die noch einmal deutlich macht, wie die quasi prophetische Rhetorik eine bestimmte Bildlichkeit kritisch auf den Kopf stellt: Die Krone des Fürsten – ist Eure Dornenkrone; sein Zepter – ist die Rute die Euch schlägt, sein Thron – ist Euer Marterstuhl. Erneut wird mit markanten Kontrasten gearbeitet, und erneut verschiebt sich die Konnotation auf der Bildebene. Spezifisch für diese Passage ist allerdings auch die massive Adressierung, die sich hier im Wehespruch – eine typisch prophetische Formel

– und der eröffnenden Antithetik von ›Er‹ und ›Ihr‹ ebenso ausdrückt wie in der Aufforderung zu gehen und zu sehen. Büchner spricht zum Volk, und er macht in seinem Appell deutlich, dass das Volk etwas *anderes* ist als die Herrschaft, dass es im Gegensatz steht: Seine Krone – Eure Dornenkrone.

Solche Ansprache ist, wenn man so will, die rhetorische Seite der »Entdeckung des Geringen«,⁸ die charakteristisch für Büchners Werk ist, in dem ganz andere Schichten literaturfähig werden als bis dahin vorstellbar war: das Volk, der Vierte Stand im *Landboten* und später im *Danton*, die Ausgestoßenen und Außenseiter im *Woyzeck*. Für sie sind Krone, Zepter und Thron tatsächlich nichts und umgekehrt sind sie nichts für die Herren, nichts als Fleisch und Fett, das man auspressen kann, um Lampen anzuzünden. Dieses ›Volk‹ in seiner Fremdheit, auch Sprachlosigkeit zum Gegenstand wie zum Adressaten zu machen, ist vielleicht der radikalste Bruch von Büchner mit der literarischen Konvention.⁹ Und es ist wiederum hier, wo er auch auf die biblische und speziell die prophetische Tradition zurückgreifen kann, in der immer schon das Kleine, Verfemte, Gemeine, Hässliche zur Sprache kam. Gerade darum passt auch die biblische Eröffnung von Krone und Dornenkrone, von wem auch immer sie stammt, so gut zum späteren Text.

Freilich ist ein solches Sprechen immer schon riskant, und auch das drückt sich in der Eröffnung aus: »Wehe über euch Götzendiener!« Die Adresse ist zugleich eine Anklage, eine Publikumsbeschimpfung wenn man so will. Sie will aufrütteln – und das kann sie nur als Angriff. Das folgt bereits aus der bildlichen Logik der Verfremdung und Umkehrung, von der wir schon sprachen: Was ihr seht – ist etwas anderes, euer Hirte – ist ein Schinder. Sie ist charakteristisch für die prophetischen Texte, die sich immer wieder gegen ihre Hörer wenden und sie der Hartherzigkeit, der Verstocktheit anklagen – und doch gar nicht anders können, als an ihre Zuhörer zu appellieren, denn Worte sind alles was sie haben. Es ist das Paradox einer intellektuellen Politik, die das Volk nicht belehren will, nicht in seinem Namen sprechen will, sondern hofft, es seiner selbst bewusst zu machen – aber immer wieder erlebt, dass ihm niemand zuhört. »Weh über Euch Götzendiener«, das ist auch die Übersetzung von ›Ihr hört mir nicht zu‹, eine Übersetzung, die freilich dann doch hofft, Interesse zu wecken.¹⁰ Dass das in Büchners Fall nicht gelang, ist überliefert: Die meisten der mühsam verteilten Exemplare des *Landboten* wurden von den Bauern den Behörden übergeben. Dieses politische Scheitern steht aber nicht nur für die politische Misere Deutschlands, es steht auch für die Problematik einer Literatur, die sich des Verhältnisses zu ihrem Adressaten nicht mehr sicher ist, die für Leser schreibt, die vielleicht nicht mehr zuhören oder doch so zuhören, dass sie eben nicht aufrüttelt werden.

II.

1835, also nur ein Jahr nach dem *Hessischen Landboten*, veröffentlicht Heinrich Heine ein Gedicht, das später in den Zyklus *Neuer Frühling* aufgenommen wird:

Im Anfang war die Nachtigall
Und sang das Wort: Züküht! Züküht!
Und wie sie sang, sproß überall
Grüngras, Viole, Apfelblüt'.

Sie biß sich in die Brust, da floß
Ihr rotes Blut, und aus dem Blut
Ein schöner Rosenbaum entsproß;
Dem singt sie ihre Liebesglut.

Uns Vögel all' in diesem Wald
Versöhnt das Blut aus jener Wund';
Doch wenn das Rosenlied verhallt,
Geht auch der ganze Wald zugrund'.

So spricht zu seinem Spätzelein
Im Eichennest der alte Spatz;
Die Spätzin piepet manchmal drein,
Sie hockt auf ihrem Ehrenplatz.

Sie ist ein häuslich gutes Weib
Und brütet brav und schmollet nicht;
Der Alte gibt zum Zeitvertreib
Den Kindern Glaubensunterricht.¹¹

Offensichtlich hat der Text eine ganz andere Tonlage und eine andere Intention, aber auch hier spielt das Verhältnis von Politik und Literatur und die Beziehung zur Bibel eine zentrale Rolle. ›Im Anfang war‹, mit diesem wohl berühmtesten Anfang überhaupt, dem des Johannesevangeliums, beginnt Heines Gedicht, mit der Nachtigall, dem romantischen Vogel schlechthin, setzt es fort. Auch Heine arbeitet mit einem kontrastiven Verfahren, das freilich weniger auf Schock als auf Komik abzielt, mit der Diskrepanz zwischen der Erwartung und dem, was eintrifft: nicht das Wort und auch nicht Sinn, Kraft oder Tat

wie im *Faust*, sondern die zarte Nachtigall kommt am Anfang, und wenn das erwartete ›Wort‹ auch nachgeholt wird, so ist es doch selbst nur ein Naturlaut ohne Bedeutung »Züküht, Züküht«. Das parodiert nicht nur die Schöpfungsgeschichte, sondern hat auch einen ästhetisch-politischen Gehalt, denn was hier vorgeführt und kritisiert wird ist das Programm der romantischen Kunstreligion oder der Auffassung der Literatur als ›Dichtung‹. Was der Alte Spatz verkündet, ist die Botschaft dieser Dichtung, in der die Kunst, der Laut der Nachtigall, die Rolle der Religion einnimmt und deren Motivik beerbt: Sie ist schöpferisch und lässt die Bäume sprießen, sie ist ein Opfer der Liebe und sie erlöst schließlich. Aber es bleibt nicht bei dieser selbst schon latent komischen parodistischen Transformation. In der zweiten Hälfte des Gedichts wird aus der Nachtigall ein Spatz, aus dem Gesang wird Sprechen und Piepen, aus der passionierten Liebe wird die häuslich-brave Ehe. Noch der Reim trägt zu diesem Kontrast bei: reimt die erste Hälfte »Blut« auf »Liebesglut«, so die zweite »gutes Weib« auf »Zeitvertreib«, gar »schmollet nicht« auf »Glaubensunterricht«. Die satirische Wendung des Gedichts gibt natürlich auch seiner ersten Hälfte eine neue Bedeutung: Die Geschichte vom wunderbaren Gesang erweist sich jetzt als Erfindung der Philister, die gerade nicht singen können, die Lehre von der Dichtung und der Kunstreligion, so könnte man paraphrasieren, ist eine Ideologie der Bourgeoisie.

Das Gedicht nimmt also eine doppelte Verschiebung vor: Die erste Hälfte scheint die religiöse Erlösungsbotschaft in eine der Versöhnung durch Poesie umzudeuten, die zweite verwandelt die frohe Botschaft der Kunstreligion in einen Spatzengesang. Diese doppelte Kritik folgt Heines ästhetischem und politischem Programm in der Vormärzzeit: der Kritik an der reinen Kunstpoesie. Die Mitte des Gedichts: »Doch wenn das Rosenlied verhallt / Geht auch der ganze Wald zugrund« – entspricht dem Bewusstsein Heines, am Ende der Kunstperiode zu leben; und diese Zeilen sagen, was sie tun: Das Lied geht zu Ende und der Märchenwald verwandelt sich in den prosaischen Lebensraum der Spatzen – der Übergang von Poesie zu Prosa, jener erwähnte Funktionsübergang der Literatur, vollzieht sich hier im Gedicht selbst.

Es sind dabei gerade die biblischen Zitate, die das Potential haben, die romantische Kunstauffassung zu unterlaufen und in Frage zu stellen. Indem die biblische Sprache aufgerufen wird, indem der religiöse Anspruch der Dichtung gewissermaßen beim Wort genommen wird, zeigt sich dessen Brüchigkeit und Problematik. ›Beim Wort nehmen‹ heißt natürlich nicht unbedingt im Sinne irgendeiner religiösen oder gar kirchlichen Tradition – es heißt zunächst schlicht einmal im Sinne der Wörtlichkeit, so wie bei *Jeremia* die Rede vom Hirten wörtlich genommen wird. Die Erlösung in der Kunst – ist nur Katechis-

mus der Philister. Gerade weil die ästhetische wie auch die politische Ideologie ein religiöses Ferment haben, können sie von der Religion aus hinterfragt werden.

Auch bei Heine ist dabei oft die Figur des Propheten wichtig. Besonders deutlich ist das in den *Helgoländer Briefen* einem Text von 1844, in dem Heine seine Reaktion auf die Julirevolution von 1830 schildert: die Langeweile der Restaurationszeit zuvor, die er sich mit Bibellektüre vertreibt, die großen Erwartungen, die sich an die Nachrichten aus Frankreich knüpfen und die ihn in großer Erregung abreisen lassen. Seekrank beginnt er zu fantasieren:

Am Ende, im fieberhaften Katzenjammer, bildete ich mir ein, ich sei ein Walfisch und ich trüge im Bauche den Propheten Jonas.

Der Prophet Jonas aber rumorte und wütete in meinem Bauche und schrie beständig:

»O Ninive! O Ninive! Du wirst untergehen! In deinen Palästen werden Bettler sich lausen, und in deinen Tempeln werden die babylonischen Kürassiere ihre Stuten füttern. [...] Ihr aber, Ihr assyrischen Spießbürger und Grobiane, Ihr werdet Schläge bekommen mit Stöcken und Ruten, und auch Fußtritte werdet Ihr bekommen und Ohrfeigen, und ich kann es Euch voraussagen mit Bestimmtheit, denn erstens werde ich alles mögliche tun, damit Ihr sie bekommt, und zweitens bin ich Prophet, der Prophet Jonas, Sohn Amithai ... O Ninive, o Ninive, du wirst untergehn.«

So ungefähr predigte mein Bauchredner, und er schien dabei so stark zu gestikulieren und sich in meinen Gedärmen zu verwickeln, daß sich mir alles kullernnd im Leibe herumdrehte ... bis ich es endlich nicht mehr länger ertragen konnte und den Propheten Jonas ausspuckte.

Solcherweise ward ich erleichtert und genas endlich ganz und gar, als ich landete und im Gasthofe eine gute Tasse Tee bekam.¹²

Wie im Gedicht aus dem *Neuen Frühling* handelt es sich um eine doppelte Parodie: Heine zitiert das prophetische Pathos, insbesondere dessen demagogisches, aktivistisches Moment, das seinen Gegenstand am liebsten vernichten würde, aber doch nichts anderes kann als reden und redend zu gestikulieren. Diese Parodie ist gebrochen durch eine zweite Überraschung, durch das Erwachen, dass so viele Heine'sche Texte strukturiert und das dem prophetischen Schwadronieren ein feuchtes Ende macht. Auch das ist nicht unbedingt äußerlich gegenüber den biblischen Texten, denn gerade bei den Propheten wird ja ausgesprochen häufig vom Nicht-Eintreffen der gerade überlieferten Weissagung gesprochen. Es ist dann wohl auch kein Zufall, dass Heine hier gerade auf jenen Propheten rekurriert, den man nur wegen des Nicht-Eintreffens seiner Prophetie kennt. Ninive ist eben nicht untergegangen. Bei Heine nimmt

das bereits seine Enttäuschung über den Verlauf der Julirevolution vorweg, die dann die anschließende Nachschrift der Briefe prägt, in der Heine auf den eigenen Enthusiasmus zurückblickt und feststellt, dass der revolutionäre Aufbruch letztlich nur zur Fortsetzung der Herrschaft der Bourgeoisie geführt hat. Wenn er ein Prophet ist, dann ist er ein geschlagener Prophet, einer, der mit seinem Auftrag nicht zufrieden ist und schon weiß, oder zu wissen vorgibt, dass er keinen Erfolg haben wird. Diese »Poetik der Besiegten«¹³ wird dann zu einem wichtigen Bestandteil von Heines Selbststilisierung in der Matratzengruft und darüber hinaus, über Charles Baudelaire, Stefan George, Ezra Pound und andere zu einer zentralen Traditionslinie des Bildes des modernen Poeten.

Auch das führt uns übrigens zurück zum biblischen Motiv der Herde und des Hirten, dem nämlich im *Jeremia*-Buch eine Reihe von Sprüchen gegen die falschen Propheten folgen. Die falschen Hirten – das sind auch die falschen Propheten, diejenigen, die behaupten im Namen des Herrn zu sprechen, die aber eigentlich Betrüger sind, und vor denen der Herr durch den Mund des Jeremia explizit warnt: »Gehorcht nicht den Worten der Propheten, so Euch weissagen« (*Jeremia* 23,17). Das ist schon eine einigermaßen paradoxe Aussage, umso mehr, als die Kriterien, was ein wahrer und was ein falscher Prophet ist, einigermaßen unklar sind. Gerade das Buch *Jona* führt die damit einhergehenden Paradoxien besonders deutlich aus, dass nämlich der wahre Prophet an der prophetischen Ironie leidet, dass entweder seine Worte wahr werden, aber nicht wirken, oder, wenn sie wirksam sind, ihn als falschen Propheten erscheinen lassen.¹⁴

Die Komik des Buches *Jona* wird bei Heine freilich erheblich gesteigert durch die Drastik der Weissagung und natürlich durch die Tatsache, dass Heine sich zugleich zum Unheilspropheten und zum Walfisch macht, der den ewigen Eiferer endlich ausspuckt, um seine Ruhe zu haben, denn, so Heine in *Die Götter im Exil*, der Walfisch sei »ohne den mindesten religiösen Sinn.«¹⁵ Schon am *Neuen Frühling* haben wir gesehen, dass dieser satirische Kontrast, diese Parodie zweiter Stufe für Heines Schreibweise typisch ist, hier drückt sich darin wohl auch eine Kritik an der prophetischen Pose aus, die Ludwig Börne, der eigentliche Antagonist der Streitschrift, gerne einnahm. Der Prophet soll wachrütteln – aber er muss auch selbst wachgerüttelt werden, zur Prophezie gehört immer auch eine Kritik an den falschen Propheten und nicht zuletzt eine Selbstkritik.

III.

Der *Hessische Landbote* erreicht seine Adressaten kaum, weckt aber die Aufmerksamkeit der Behörden, Büchners Freund Karl Minnigerode wird verhaftet, Büchner selbst flieht erst nach Darmstadt, dann nach Straßburg. Auf der Flucht verfasst er sein erstes Drama *Dantons Tod*, das 1835 im Druck erscheint, ein Text, der sich noch einmal auf besondere Weise an der Grenze von Religion und Politik bewegt. In der zweiten Szene des ersten Aktes wird die Stimmung im Pariser Volk gezeigt. Der Souffleur Simon hat entdeckt, dass seine Tochter sich prostituiert und will sie im Namen der Tugend töten:

SIMON: Ha Lukretia! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer! Ha Appius Claudius!
ERSTER BÜRGER: Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bettelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! Ihr habt Kollern im Leib und sie haben Magendrücken, ihr habt Löcher in den Jacken und sie haben warme Röcke, ihr habt Schwielen in den Fäusten und sie haben Samthände. Ergo ihr arbeitet und sie tun nichts, ergo ihr habt's erworben und sie haben's gestohlen; ergo, wenn ihr von eurem gestohlenen Eigentum ein paar Heller wiederhaben wollt, müßt ihr huren und betteln; ergo sie sind Spitzbuben und man muß sie totschiagen!

DRITTER BÜRGER: Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. Sie haben uns gesagt: schlagt die Aristokraten tot, das sind Wölfe! Wir haben die Aristokraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. Aber sie haben die Toten ausgezogen, und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen. Fort! Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!

ERSTER BÜRGER: Totgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!

ZWEITER BÜRGER: Totgeschlagen, wer auswärts geht!

ALLE (schreien): Totgeschlagen! Totgeschlagen!¹⁶

Wieder begegnen wir den Töchtern als Huren und dem Auslassen des Fettes, die wir schon aus dem *Landboten* kennen. Aber es ist nicht mehr Rede zum Volk, sondern die Rede des Volkes selbst, in der dies Motive vorkommen: die Rede der revolutionären Pariser. Sie steht hier in einem Spannungsfeld, das typisch ist für die an Shakespeare orientierte Mischung von Komischem und Erhabenem, in dem sich gerade die Volksszenen von *Dantons Tod* bewegen: In der Szene ist es der Kontrast zwischen der ›gebildeten‹ Berufung auf die

hohe Rhetorik der römischen Republik, die der Souffleur Simon imitiert – wobei er Lucretia und Virginia verwechselt – und der blanken Wirklichkeit des »Totgeschlagen, Totgeschlagen«. Allerdings wissen wir nicht genau, wie wir diesen Kontrast lesen sollen: Soll er suggerieren, dass die revolutionäre Berufung auf die Tugend zum Mord führt? Oder kritisiert er die Tugendrhetorik gerade weil sie die soziale Wirklichkeit der Unterdrückung übersieht? Diese Frage, ob Büchners Drama gewissermaßen sein früheres politische Engagement widerruft, indem es auf dessen fatale Folgen eingeht, hat die Büchner-Rezeption lange beschäftigt. Handelt es sich um ein nihilistisches Stück, gewissermaßen um die Tragödie des Propheten, der von dem Eintreffen seiner Prophetie geschlagen ist, der also vor der Tatsache steht, dass die Revolution wie Saturn ihre Kinder frisst – so Danton, der dabei übrigens die historischen Quellen zitiert? Oder geht es darum, die politische Frage von Revolution und Herrschaft gerade in Beziehung zu ihren sozialen Folgen weiter zu durchdenken? Eine klare Position des Autors ist schon durch die literarische Verarbeitung und die dramatische Form nicht auszumachen, in welcher der Autor nicht mehr mit eigener Stimme spricht, sondern hinter der Figurenrede verschwindet. Und auch die Figurenrede ist offensichtlich brüchig, wie nicht nur das zitierte klassische Pathos zeigt, sondern auch die Wechselhaftigkeit des Volkes, das hier wie auch sonst ganz unvermittelt von der Klage zur Anklage zur Tat schreitet, es dann aber auch wieder bleiben lässt: Die Bürger finden einen jungen Mann mit Schnupftuch, den sie als Aristokraten aufhängen wollen, aber dann unvermittelt laufen lassen.

Trotzdem oder gerade wegen dieser Sprachlosigkeit bleiben die religiöse Resonanz und der biblische Bildervorrat zentral.¹⁷ Die Religionsdebatte innerviert diesen Text, und insbesondere die beiden Protagonisten Danton und Robespierre werden immer wieder durch diese Sprache charakterisiert. Das ist ein durchaus bewusstes Verfahren Büchners, der auf den von Heine in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* entwickelten Gegensatz von »Spiritualismus« und »Sensualismus« zurückgriff, um den zentralen Konflikt des Stückes zu profilieren. Bereits in der ersten Szene wird der Epikureismus Dantons mit der »sensualistischen« Heiterkeit einer paganen Götterwelt assoziiert; Robespierre dagegen, der in der zitierten zweiten Szene auftritt, wird vom Volk als Unbestechlicher, als spiritualistischer Vertreter der Tugend begrüßt, ja als »Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten«.¹⁸ Auch der Konflikt der beiden Parteien wird in der Sprache der Religion beschrieben, etwa wenn Lacroix zu Danton sagt, dieser sei »ein toter Heiliger; aber die Revolution kennt keine Reliquien, sie hat die Gebeine aller Könige auf die Gasse und alle Bildsäulen von den Kirchen geworfen«¹⁹ oder wenn spiegelbildlich St. Just in der

nächsten Szene betont, man müsse »die große Leiche« Dantons »mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder«.20 Der politische Körper, der Körper der Revolution und des Volkes, wird also selbst religiös beschreibbar.

Diese Bezugnahmen verschärfen aber nicht nur den Konflikt, sondern machen auch die einzelnen Positionen in sich komplex. Robespierre etwa kommt auf die Rede vom Messias am Ende des ersten Aktes in einem kurzen Monolog zurück, nachdem ihm klar ist, dass mit seinem Konkurrenten Danton auch sein Freund Camille-Desmoulins sterben wird:

ROBESPIERRE (allein): Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. – Er 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.

Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? –

Und doch ist was von Narrheit in dem Gedanken. –

Was sehen wir nur immer nach dem Einen? Wahrlich des [sic] Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden. – Mein Camille! – Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein.²¹

Der Akt schließt damit mit einer deutlichen Anspielung auf Jesus in Gethsemane, eine Rolle, die es erlaubt, die eigene Position zu reflektieren – als eine Art Abweichung und Umkehrung, wenn man will auch Entleerung. Denn der neue stirbt nicht sondern tötet, er ist gekreuzigt, aber er erlöst nicht. In dieser Kontrafaktur ist der Messias das, was wir alle sind – eine anthropologische Figur gewissermaßen –, aber er ist es für jeden von uns allein, ohne Verbindung und ohne Folgen, es bleibt nur der blutige Schweiß, alles ist wüst und leer, und die Bühne bleibt dann auch leer zurück.

Ähnlich wird auch für Danton der biblische Bezug dort besonders wichtig, wo er über sich selbst nachdenkt, etwa wenn er mit seiner Frau über seine Mitschuld an den Septembermorden spricht, als er als Justizbeauftragter zuließ, wie die revolutionären Massen wehrlose politische Gefangene töteten:

DANTON: Wir schlugen sie, das war kein Mord, das war Krieg nach innen.

JULIE: Du hast das Vaterland gerettet.

DANTON: Ja, das hab ich. Das war Notwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt.

Es muß, das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.²²

Wieder ist der ›Mann am Kreuz‹ ein wichtiger Referenzpunkt, um die eigene ›Rolle‹ zu verstehen, und wieder verbindet sich das mit einer negativen Anthropologie, welche diesmal weniger die Kommunikation zwischen den Menschen als die Handlungsmacht des Einzelnen in Frage stellt. Tatsächlich in Frage stellt, denn auch in Dantons Überlegungen überwiegen Fragen, die nicht nur rhetorische sind. Ob es Verantwortung gibt oder historische Notwendigkeit, das wird hier problematisch, ohne dass der Text darauf eine klare Antwort geben könnte: nicht mehr die religiöse, aber auch nicht die andere, säkulare, die an die Rationalität, Verantwortung oder an die Freiheit des Subjekts appellieren würde.

Die biblischen Bezugnahmen sind damit in *Dantons Tod* nicht mehr Teil einer politischen Strategie, sondern werden dazu genutzt, die verschiedenen dramatischen und politischen Positionen durchzuspielen und zu problematisieren – ein Potential, das gerade in der Figur des Propheten immer schon angelegt war. Sie problematisieren zugleich auch die ästhetische Form, weil sie ein Moment besonders deutlich machen, das insgesamt charakteristisch für Büchners Drama ist und die überlieferte Form des Charakterdramas erschüttert.

Erschüttert oder eher entleert wird dabei die Funktion des dramatischen Helden. Indem Danton die Handelnden und sich selbst als bloße Puppen betrachtet, verliert er seine Souveränität und verzichtet daher auch auf seine dramatische Apotheose, auf einen Heldentod. Denn angesichts der Demokratie der Guillotine gibt es keinen individuellen Tod mehr; wo der Tod Massenwahrer geworden ist, erübrigt sich auch jeder Heroismus, wie Peter Szondi betont: »*Dantons Tod* heißt das Werk nicht allein, weil es die letzten Tage seines Helden darstellt, sondern weil der Tod, der in der tragischen Dichtung als deren Formmoment eine Art Selbstverständlichkeit kennzeichnet, hier problematisch geworden ist.«²³ Damit, mit der Verweigerung oder dem Entzug des bedeutsamen Todes, wird auch die klassische Form der Tragödie fragwürdig.

Erschüttert wird aber auch die dramatische Sprache, denn in *Dantons Tod* ist die Sprache nicht mehr Ausdruck von Charakteren, sondern immer schon gemacht und immer schon sekundär. Büchners Drama *zitiert* die französische Revolution – und zwar durchaus im eigentlichen Sinn: über weite Strecken besteht das Stück aus leicht umgearbeiteten Zitaten aus historischen Werken, die ihrerseits oft die Reden der Revolutionäre zitieren. Das bedeutet zumin-

dest zweierlei: Der Text hat keine eigene Stimme, sondern spricht mit fremden Stimmen, mit den Stimmen der Quellen, die aus einer bestimmten und durchaus wahrnehmbaren Entfernung kommen. Die Faszination der revolutionären Rhetorik klingt noch in den Zitaten nach – aber sie wird zugleich auch sichtbar gemacht und ausgestellt, besonders deutlich etwa in den Reden, welche die Ankerpunkte des Stückes bilden: Reden im Jakobinerclub, im revolutionären Konvent, im Wohlfahrtsausschuss und vor Gericht. Wie schon in der eingangs zitierten Szene von Simon und dem Volk steht diese Rhetorik allerdings in einer komplizierten und ambivalenten Beziehung zum Handeln, zum Körper, zum Totschlagen. Im dritten Akt, bereits im Gefängnis, fordert der Deputierte Mercier die Dantonisten auf, sich umzusehen, »das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte« und Danton kann nur antworten: »Du hast Recht, man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Lieb wird jetzt auch verbraucht.«²⁴ Die Rede hat ihre eigene Wirklichkeit, aber es ist keine sinnhafte mehr, sondern eine, die Unversehens ins Totschlagen umschlagen kann. Es sind Szenen des Spiels im Spiel, der Ausstellung von Sprache, die erneut weniger dem Paradigma der Tragödie als demjenigen des Trauerspiels folgen.²⁵

Das verändert auch die dramatische Darstellung und bricht mit einem Theater, in welchem sich die dramatischen Subjekte durch Sprache ausdrücken. Wenn die Figuren Puppen sind, die von unbekanntem Gewalten am Faden gezogen werden, so begründet das eine neue Form von Dramatik. Das heißt freilich weder, dass sie ihren Subjektcharakter verlieren und nur noch Verkörperungen von Grundsätzen sind, noch dass es sich nur noch um radikal vereinsamte Individuen handelt. Vielmehr bleiben die politischen und die existenziellen Anliegen in Kraft, nur ihre idealistischen Lösungen – die Kunstreligion ebenso wie der politische Idealismus und das Humanitätsideal – werden außer Kraft gesetzt. Und wie bei Heine und auch bei anderen Autoren des Vormärz sind es dabei die religiösen Semantiken, die es erlauben, jene Lösungen zu dekonstruieren. Denn an ihnen ist nicht nur der Zitatcharakter besonders deutlich, sie erlauben es auch, die Frage zu stellen, was es bedeutet, bestimmte Positionen zu verkörpern, gerade weil in ihnen das Politische und das Existenzielle ineinander liegen.

Der revolutionäre Hebel, so ließe sich zusammenfassen, hat zwei Ansatzpunkte: soziale Frage und religiöse Sprache. Das heißt nicht unbedingt, dass diese Sprache eine Antwort auf jene Frage wäre – aber sie kann sie in Bewegung setzen, wie auch umgekehrt die Aufmerksamkeit auf das Soziale es erlaubt, das Religiöse anders zu denken. Die biblische Sprache ist damit durchaus aktuell – und sie ist kritisch, etwa wenn bei Büchner die Rede von der Kreatur, von den

Geschöpfen Gottes gegen einen idealistischen Volksbegriff ausgespielt wird. Dieser Hebel wälzt nicht nur die Wirklichkeit um, sondern auch die Literatur. Sie verliert ihre Selbstverständlichkeit spätestens in dem Moment, in dem sie sich bewusst wird, dass sie eigentlich eine elitäre Tätigkeit ist. Die Literatur wird jetzt anders, sie wird modern in dem Augenblick, in dem ihr Gegenstand, ihr Adressat und auch ihre Sprache problematisch werden. Eine solche Literatur kann und will nicht einfach ›Sinnstiftung‹ sein, sie entwirft auch keine ›Weltbilder‹ mehr, jedenfalls keine ungebrochenen. Sie will und kann dann auch nicht mehr die pastorale Rolle der Religion spielen. Aber trotzdem, oder vielmehr gerade deshalb kann sie mit der biblischen Sprache etwas anfangen. Sie entdeckt in dieser Sprache selbst modernes, Momente der Brechung wie in der radikalen – radikal kritischen, auch radikal blasphemischen – Rhetorik der Propheten. Modernität und Religion schließen sich hier so wenig aus wie Religiöses und Politisches. Vielleicht sollte man heute, wenn man über das Verhältnis von Religion und Kultur, über die Rolle der Religion in der Kultur nachdenkt, von vornherein in dieser modernen Konstellation denken.

Anmerkungen

- 1 Georg Büchner, *Der hessische Landbote*, in ders.: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt/Main 1999, Bd. 2, 53.
- 2 Vgl. dazu den Kommentar in Büchner, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 806ff.
- 3 Büchner, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 688f.
- 4 Vgl. den klassischen Aufsatz von Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: ders., *Heinrich Heine*, München 1973, 21–68.
- 5 Büchner, *Der Hessische Landbote*, 54f.
- 6 Vgl. zu dieser Tradition Harold Fisch, *Poetry with a purpose. Biblical Poetics and Interpretation*, Bloomington 1990, bes. 55ff.
- 7 Büchner, *Der hessische Landbote*, 58f.
- 8 Elias Canetti, *Rede zur Verleihung des Büchner-Preises*, in: *Büchner-Preis-Reden 1972-1983*, Stuttgart 1984, 18–31, hier 30.
- 9 Vgl. Clemens Pomschlegel, *Volk*, in: Roland Borgarrds, Harald Neumeyer (Hg.), *Büchner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2009, 161–167.
- 10 Vgl. Fisch, *Poetry with a Purpose*, 43ff.
- 11 Heinrich Heine, *Neue Gedichte*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968ff, Bd. 4, 302f.
- 12 Heine, *Über Ludwig Börne*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, 56f.
- 13 Klaus Briegleb, *Opfer Heine. Versuch über die Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt/Main 1986, 127.
- 14 Vgl. Herbert Marks, *Der Geist Samuels. Die biblische Kritik an prognostischer Prophetie*, in: Daniel Weidner, Stefan Willer (Hg.), *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, München 2014, 99–121.
- 15 Heine, *Die Götter im Exil*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 6, 418.

- 16 Büchner, *Dantons Tod* (I/2), in: *Dichtungen. Schriften, Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann und Rosemarie Poschmann, Frankfurt/Main 2006, Bd. I, 18f.
- 17 Vgl. dazu allgemein Wolfgang Martens, *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama*, in: ders. (Hg.), *Georg Büchner. Wege der Forschung*, Darmstadt 1965, 406-442, sowie Hermann Kurzke, *Georg Büchner. Geschichte eines Genies*, München 2013, 200ff.
- 18 Büchner, *Dantons Tod* (I/2), 20.
- 19 Büchner, *Dantons Tod* (I/5), 31.
- 20 Büchner, *Dantons Tod* (I/6), 36.
- 21 Büchner, *Dantons Tod* (I/6), 37.
- 22 Büchner, *Dantons Tod* (II/5), 49.
- 23 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften*, hg. von Jean Bollaek und Henriette Beese, Frankfurt/Main 1978ff. Bd. 1, 149-260, hier 260.
- 24 Büchner, *Dantons Tod* (III/3), 62.
- 25 Vgl. Alexander von Bormann, »Dantons Tod«. Zur Problematik der Trauerspiel-Form, in: *Büchner Studien* Bd. 6, Frankfurt/Main 1990, 113-131. Zur Bühne auf der Bühne vgl. auch Rüdiger Campe, »Es lebe der König!« - »Im Namen der Republik«. *Poetik des Sprechakts*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart-Weimar 2004, 557-581.