Der Fatalismus des Büchnerschen "Danton" und seine Beziehung zur Romantik [Fortsetzung]

Autor(en): **Krall, Emma**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **19 (1917)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-764099

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DER FATALISMUS DES BÜCHNERSCHEN „DANTON“ UND SEINE BEZIEHUNG ZUR ROMANTIK

(Fortsetzung.)[1])

Es war dem jungen Georg Büchner mit seinem Ideal der französischen Revolution ergangen wie mit einem Mosaik, dessen großartiges Gesamtbild den Beschauer gefangen nimmt. Aber die genaue Betrachtung der gewaltigen Erscheinung hatte ihm so viele Schäden und Spalten gezeigt, dass er mehr zum Kritiker als zum Vertreter an dem ursprünglichen Stoff seiner Dichtung geworden war. So verschob sich das Hauptgewicht von *Dantons Tod* von der Revolutionsbegeisterung ins Philosophische und Allgemein-Menschliche. Aber insofern wird das Drama immer als Frucht der Revolutionsidee gelten, als diese das hastig gefügte Werk zusammenhält, und es dem Dichter mit genialer Sicherheit gelungen ist, uns unmittelbar in das Leben der Revolution zu versetzen, indem er mit kühnen Linien — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — Charaktere, nicht Charakteristiken gibt, Menschen von Fleisch und Blut, deren Handeln uns Abscheu und Bewunderung einflößt.

Was von persönlicher Invektive in dem Werke spricht, ist der Kampf zwischen Danton und Robespierre, d. h. der Kampf der offenen Auflehnung gegen alles Einengende, sei es politisch oder sittlich, auf der einen Seite, gegen das maskiert Grausame der sogenannten „Rechtlichkeit“ auf der andern Seite.

„Warum hast du den Kampf (mit Robespierre) begonnen?“ fragt Camille, und Danton antwortet: „Die Leute waren mir zuwider. Ich konnte dergleichen gespreizte Katone nie ansehen, ohne ihnen einen Tritt zu geben. Mein Naturell ist einmal so.“

So läßt sich für dies Werk, besser als die politischen Freiheitsdramen *Julius Cäsar* oder *Tell,* Shakespeares *Maaß für Maaß* zur Vergleichung heranziehen, mit dem dort flammenden Protest gegen den anmaßenden und heuchlerischen Puritanismus.

---

[1]) Auf Seite 468 des letzten Heftes, Zeile 5, ist ein Druckfehler zu korrigieren; statt „Kirchendiener-Aristokratismus“ ist zu lesen: „Kriechendiener-Aristokratismus“, ein ungewöhnliches aber von Büchner selbst angewendetes Wort.

Wird doch von Robespierres furchtbarer Steigerung, dem giftscharfen St. Just, die Guillotine geradezu als „Kur“ gegen das Laster bezeichnet. In *Maaß für Maaß* ist freilich nicht, wie in *Dantons Tod*, die ganze Welteinrichtung in ihren Grundanschauungen in Frage; aber auch in *Danton* liegen die politisch-revolutionären Motive zwar aufgerollt vor uns, doch ist ihre Handlung selbst in der Vergangenheit, in unserer Kenntnis der historischen Dinge, und sie selbst finden in dem Drama eigentlich nur ihr Echo.

In den Volksszenen allein tritt die Revolutionsidee tatsächlich vor uns und tobt „in wilder Sansculottenlust“; doch die Satyre steht daneben, ob sie auch die rote Mütze trägt. In den Tribunalszenen dröhnt und schmettert die Weltgeschichte; aber wieder ist es nicht das Ringen um die politische Freiheit, wieder sind es die Kämpfe, die innerhalb der schon erworbenen demokratischen Freiheit geboren wurden und die diese aufreiben und zum Absolutismus führen werden. Es ist wieder das Ringen zwischen Danton und der dürren „Rechtschaffenheit“ in Gestalt von Robespierre, was sich vor uns auftut.

Danton und die Seinen sind des Blutvergießens müde. Sie wollen den sogenannten Römern nicht verwehren, sich in die Ecke zu setzen und Rüben zu kochen, aber sie wollen das Auferstehen der heitern, griechischen Republik. „Sie wollen nackte Götter, funkelnde Weine, wallende Busen und melodische Lippen. Der göttliche Epikur und die Venus sollen, statt der Heiligen, Marat und Chalier, Türsteher der Republik werden.“

Der Brennpunkt der Dichtung aber und was sie in das philosophisch-bedeutende hebt, ist, wie schon betont, die fatalistische Weltanschauung, die in dem Gethsemane der gesamten Menschheit zusammengefasst ist. In dem unendlichen Mitleid, nach dem hin alle Töne dieser starken und selbständigen Dichternatur vibrieren und in dem alle Schriften Büchners zusammenklingen.

Dem Dichter ist „Gott das Nichts, denn die höchste Ruhe ist Gott. — Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist sein Grab“, und Büchner erreicht die tiefen Töne der alten Mystiker in dem Ausdruck wunderbar poetischer Melancholie: „Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt. Es muss ein großer Jammer in dem Auge sein, von dem sie abträufeln.“

Ebenso prägnant und hier erschütternd dramatisch tritt dieser fatalistische Leidensgedanke auf in der Szene, wo Danton, von Träumen aufgeschreckt, halb wahnsinnig von Gewissensangst, von seiner Frau getröstet wird, weil das Wort „September“ — das die Erinnerung seiner größten Blutsopfer enthält — ihm von allen Wänden entgegendröhnt, „weil sein Leib so zerschellt ist, dass seine Gedanken unstet irrend mit den Lippen der Steine reden.“ Hier kommen dem Atheisten die Worte der Evangelien:

„Wir schlugen sie, das war Notwehr, wir *mussten*. Der Mann am Kreuz 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 lügt, stiehlt und mordet? — Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst. Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen. Man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. — Nun bin ich ruhig.“

Schon in einem der Gießener Briefe an die Braut hat der Dichter in fast den gleichen Worten dem Gedanken von der fatalistischen Tragik dieses „Muss — aber wehe, dem durch den es kommt“ tief erschütterten Ausdruck verliehen und dem Herzenserguss in das kalvinistische Pfarrhaus den Satz beigefügt: „Das Muss ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden.“

Dasselbe Leidensmotiv, an die Bibel anknüpfend, bringt uns Dantons „Kainsbruder“ Robespierre menschlich näher. Er ist der Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. — „*Er* hat sie mit seinem Blut erlöst, und ich erlöse sie mit ihrem eigenen. 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? — — Wahrlich des Menschen Sohn wird in uns allen gekreuzigt. — — Wir ringen alle im Gethsemane-Garten im blutigen Schweiß; aber es erlöst keiner den andern mit seinen Wunden! — Alles ist wüst und leer! — Ich bin allein.“ —

Und aus dieser Menschheitstragödie ringt sich zum Schluss, ebenfalls an Gießener Briefe anknüpfend, der aus Kerkermauern furchtbar aufsteigende Klagechor der Verurteilten, die, wie

Töne aus einer höhern Welt, des edeln Philippeau Worte einleiten, um in einer allgemeinen, erschütternden Anklage erstickt zu werden:

„Meine Freunde, man braucht gerade nicht hoch über der Erde zu stehen, um von all dem wirren Schwanken und Flimmern nichts mehr zu sehen und die Augen nur von einigen großen, göttlichen Linien erfüllt zu haben. Es gibt ein Ohr, für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Melodien sind.“ Und die Antwort erdröhnt:

„Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. — Sind denn die hässlichen Töne nur da, um höher und höher dringend und endlich leise verhallend, wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?

Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tische der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?

Die Welt ist das Chaos. Das Nichts der zu gebärende Weltgott.“

II

Das Bild von Danton ist uns in einigen großartigen Linien von Thiers lebensvoll überliefert:

„Rasch und bestimmt, nie überrascht durch eine Schwierigkeit, noch durch das Außergewöhnliche einer Sachlage, wusste er die nötigen Mittel zu wählen und kannte dabei weder Furcht noch Skrupel. — Er war es, der die revolutionären Maßnahmen erdachte, die so furchtbar in den Gedächtnissen stehen, die aber Frankreich retteten. Dieser Mensch der riesenhaften Handlungen verfiel, wenn die Gefahr aussetzte, in die Gleichgültigkeit und die Genussfreude, die immer sein eigen gewesen waren. Selbst die unschuldigsten Vergnügungen, die, eine angebetete Gattin, Freunde zu besitzen, das Landleben erfreuten ihn; aber in diesen Ruhepausen, die seiner glühenden Seele Bedürfnis waren, erreichten seine Rivalen nach und nach durch Ausdauer, was er in einem einzigen Tage der Gefahr erworben hatte. Die Fanatiker warfen ihm seine Güte, seine Verweichlichung vor und vergaßen, dass er ihnen in den „Septembertagen“ an politischer Grausamkeit gleichgekommen war. Während er in seinem Ruhme ruhte, in seiner Trägheit zögerte, während er edle Gedanken in seiner Seele bewegte, wie er milde

Gesetze einführen könne, um die Gewaltherrschaft auf die Tage der Gefahr einzuschränken; während er sann, wie er die Vernichter trennen könne, die unwiderruflich in Blut hineingerissen waren, — obwohl diese Leute sich nur den Verhältnissen angepasst hatten — während dieser Zeit überrumpelten ihn seine Amtsgenossen, denen er die Regierung abgetreten hatte.

Die Politik verlangte Opfer, der Neid wählte und gab den gefürchtetsten und berühmtesten Mann der Zeit dahin.

Aber durch seine Kühnheit machte er wenigstens noch im letzten Augenblick seinen Sturz zur Frage.

Dantons Geist war ungepflegt; aber groß und tief und vor allem: einfach und fest. Nie bediente er sich desselben, wenn es nicht die Umstände erforderten und verschmähte, damit zu glänzen. Er sprach wenig und das Schreiben missachtete er. Ohne jede Anmaßung in seinem Wesen, vermied er durch Divinationsgabe mit dem zu glänzen, was er nicht wusste, wie es Männer seines Schlages so gern tun. Er hörte Fabre-d'Eglantine gern zu und seinen interessanten jungen Freund Camille Desmoulins, dessen Geist ihm eine Lust war, veranlasste er unaufhörlich zum reden. Es war ihm schmerzlich, diesen in seinem Sturze mitzureißen. Er ging zum Tode mit der ihm eigenen Stärke und teilte diese seinem jungen Freunde mit. Wie Mirabeau starb er stolz auf sich selbst, da er seine politischen Fehler durch seine großen Dienste und seine letzten Pläne für ausgeglichen hielt."

Dies ist das Bild des Danton der Geschichte, wie es dem Dichter überliefert wurde, und es war ein Thema wohl geeignet, einen schöpferischen Geist zur Neugestaltung anzuregen. Wie der Abschnitt aus Thiers, in dem das Drama sich bewegt, überhaupt zum dramatischsten gehört, das die Geschichte, und man darf sagen, die Literatur aufzuweisen hat.

Der Dichter hat die Charaktere getreu beibehalten. Nur diejenige seiner Gestalten, die ihm trotz aller Unparteilichkeit die liebste war, hat er in seine eigene Zeit und nach Deutschland hinübergebogen. Dass er seinem Helden dabei Blut von seinem Blut, Geist vom Geist seiner Zeit einflößte, ist kein Vorwurf für ihn. Der Charakter als solcher hat dadurch mehr intime Feinheit gewonnen, als wenn er sich nur in den von der Geschichte übernommenen, einfachen großen Zügen bewegt hätte.

Danton, wie wir ihn in der Tragödie dargestellt sehen, trägt die Hauptcharakteristik von Büchners eigener Zeit: den Typ der Romantik. Dieser Typ ist: Die Flucht vom Nützlichen zum Schönen, von der enttäuschenden Außenwelt ins Innere, aus der Tätigkeit zur Trägheit und von da: zur Ruhe, zur tiefen ungebrochenen Ruhe des Vergehens.

Die historische Faulheit Dantons war daher dem Autor sehr anziehend; nicht nur als ein menschlich charakteristischer Zug, der bei einem Manne von solcher Kraft etwas Humoristisches hat, sondern weil die „göttliche Faulheit" immer wieder von den Romantikern gepriesen wurde, — wie sie ja auch in dem Eichendorffschen *Taugenichts* so lieblich zwitschert und summt — um zuletzt im ungesunden Mystizismus und Quietismus zu enden. Eine Steigerung der republikanischen Romantik, die dem historischen Danton allerdings vollständig fern lag.

Gleich zu Beginn des ersten Aktes sind Dantons Worte romantisch-mystischer Art; — sogar mit dem unerfreulichen Einschlag des dekadenten Quietismus, wie er in Novalis' *Ofterdingen* blüht und dessen Steigerung von der Ruhe zum Tode und „der Wollust des Vergehens" führt.

In einer lustigen Gesellschaft finden wir ihn etwas abseits, das Haupt auf dem Schoß seiner edelstarken, alles verzeihenden Frau, der schönen Julie, die ihm später im Tode folgt. Julie hat versucht, ihn aufzuheitern.

„Danton: Julie, ich liebe dich wie das Grab.

Julie, sich abwendend: O!

Danton: Nein, höre! die Leute sagen, im Grabe sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg ich in deinem Schoße schon unter der Erde, du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg."

So ferne liegt uns heute diese Anschauungsweise, dass sie für uns nur mehr hamletisch geheimnisvoll klingt, wie ja auch Hamlet den Romantikern von Shakespeares Männertypen am nächsten stand.

Danton, — den wir ja erst nach Verübung seiner Gewalttaten kennen lernen — ist nicht nur des Blutvergießens, er ist der willkürlichen Selbstbehauptung überhaupt müde, so müde, dass nur dafür aufzustehen und sich anzukleiden ihm nicht der Mühe wert

ist. Was er im zweiten Akt sagt, passt vollkommen zu seiner Stimmung von Anfang an:

„Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen darüberziehen und des Abends ins Bett und des Morgens wieder herauszukriechen und einen Fuß so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehen, wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig, und dass Millionen es schon so gemacht haben und dass Millionen es wieder so machen werden, und dass wir noch obendrein aus zwei Hälften bestehen, die beide das nämliche tun, so dass alles doppelt geschieht, das ist sehr traurig."

Lacroix: „Du stürzest dich und uns durch dein Zögern ins Verderben, du reißest alle deine Freunde mit dir."

Und auf Philippeaus: „Und Frankreich bleibt seinen Henkern?" „Was liegt daran? Die Leute fühlen sich ganz wohl dabei. Sie haben Unglück. Kann man mehr verlangen, um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein oder überhaupt keine Langeweile zu haben?" Und wenn ihm auch das Fliehen widerstrebt, wie dem historischen Danton, „weil er das Vaterland nicht an den Schuhsohlen mitnehmen kann", so hindern ihn, wie er einen Augenblick daran denkt, sich in Sicherheit zu bringen, doch vor allem wieder die Lebensmüdigkeit und die Angst vor den nimmerruhenden Stimmen des Gedächtnisses. Wenn er sich das Leben erhielte, „so liefe er ja wie ein Christ, um seinen Feind, das heißt mein Gedächtnis zu retten. Der Ort soll sicher sein, ja für mein Gedächtnis, aber nicht für mich. Ich oder es? die Antwort ist leicht." Er erhebt sich und kehrt um.

Diese Spaltung des Ich in ein Doppelwesen, dieses: „der Ort ist sicher für mein Gedächtnis, aber nicht für mich". „Ich liefe ja um meinen Feind, mein Gedächtnis zu retten", ist einer der stärksten Züge der Romantik. Amadeus Hoffmann hat mit der ganzen Kraft seiner wilden Ideen diese Vorstellung immer wieder aufgenommen, bis er, in einer seiner tollsten Novellen das Ich in zwei Personen spaltet, die der Wahnsinn zuletzt zerschellt, indem das eigentliche Ich — unphilosophisch ausgedrückt — sich in Verzweiflung über sein gespenstisches Gegenbild von einem Turm herabstürzt. Chamisso, in *Schlemihl*, verwendet denselben Gedanken bei der Ablösung des eigenen Schattens und in immer neuen Formen: des abgelösten Spiegelbildes etc. geht dieser Gedanke durch die ganze Richtung.

In unserem Drama taucht er in mehrfachen Anspielungen auf und selbst der durchaus unromantische Robespierre bekommt sein Teil davon: „Die Nacht schnarcht über der Erde und wälzt sich in wüstem Traum. Gedanken, Wünsche, kaum geahnt, wirr und gestaltlos, die scheu vor des Tages Licht sich verkriechen, empfangen jetzt Form und Gewand und stehlen sich in das stille Haus des Traumes, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbwegs Fleisch."

ZÜRICH EMMA KRALL

(Schluss im nächsten Hefte.)

□□□

Freie Übersetzung von:

HENRY SPIESS: L'AMOUR OFFENSÉ

(1917, Cahiers vaudois, Lausanne)

I

Was soll man dir noch raten,
Wundes, schwaches Herz? —
Du spielst nicht mehr,
Du glaubst nicht mehr,
Deine Tränen rinnen...

Wie soll man dich noch trösten,
Liebend warmes Herz!
Fandest Falschheit in der Stimme,
Fandest Falschheit in den Worten, —
Sag' mir, schlägst du noch?

Und wohin sollte
Der Versucher dich denn leiten?
Dich, o Herz,
Das so oft, das so oft
Ward betrogen...

Süßer Schlaf, in dessen Stille
Schlummert Allvergessen,
Nur bei dir
Finden wir,
Was wir ewig suchen.

□□□