

Martin Mosebach

Ultima ratio regis

*Dankrede*

Ich beginne mit einer etwas peinlichen Eröffnung. Zwischen vierzehn und achtzehn war ich Napoleon-Verehrer; in früheren Generationen wäre das kein seltenes Phänomen bei still verträumten jungen Männern gewesen, aber in der meinen blieb ich mit solchen Phantasien schon ziemlich allein; ich war an ein keinesfalls zu Unrecht vergessenes Werk geraten, Mereschkowskis *Napoleon*, in dem die tollsten Hypothesen vorgestellt wurden, etwa dass Bonapartes notorische Fetttheit, seine geradezu weiblichen Brüste Beweis dafür seien, dass es sich bei ihm um eine Inkarnation des Gottes Dionysos gehandelt habe. Berauschtigkeit kennzeichnete also meine erste Beschäftigung mit der Geschichte, und die Gewohnheit, mich an historischen Stoffen zu berauschen, hielt auch noch eine Weile an, als ich nach dem großen B des Bonaparte auch A sagte und nach dem Anfang jener Zustände zu fragen begann, die den großen Mann hervorgebracht oder herbeigeschwemmt oder gar ausgespiesen hatten, wie ich nun allmählich erfuhr.

So war es nur folgerichtig, dass ich mich bald darauf mit meinem Interesse jenem anderen Mann zuwandte, den seine Freunde und Feinde den »Unbestechlichen« nannten, und das geschah, wie meist bei mir, ganz ohne jede politische Implikation, ja, geradezu gegen meine politischen Sympathien, man könnte sagen, rein durch die Anziehungskraft eines geheimnisvollen und erschreckenden Charakters. War Robespierre nicht eine zweite Jeanne d'Arc oder besser: eine wahre Anti-Jeanne-d'Arc, so fragte ich mich und sammelte die verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen diesen Lebensläufen einer männlichen Frau und eines weiblichen Mannes: beide stammten nicht aus dem französischen Kernland, sondern aus dem lothringischen und flämischen Osten des Landes, beide waren jungfräulich, beide standen nur ungefähr ein Jahr auf dem Höhepunkt ihres Wirkens, beide wurden von ihren Kirchen, der römischen und der republikanischen, exkommuniziert und hingerichtet, und beider Taten ergänzten sich auf die eigentümlichste Weise: Johanna schuf das sakrale Königtum, und Robespierre beendete die sakrale Königsherrschaft, für immer, soweit man in der Geschichte von einem Immer reden darf, und setzte an ihre Stelle eine demokratische Sakralität, von der auch die heutigen Demokratien noch profitieren. Und nun begegnete ich diesem Mann selbst, in *Dantons Tod* sprach er mit eigener Stimme, nicht wie in einem Schillerschen Historiendrama in edlen Versen, und tatsächlich hatte Georg Büchner ja große Passagen aus den Quellen übernommen, wie sie ihm vor allem durch die in seinem Familienkreis gelesene Zeitschrift

*Unsere Zeit* zugänglich waren – der Titel dieses Druckwerks klingt ein wenig nach einer Art DDR-Biedermeier. *Dantons Tod* sollte kein Werk der Poesie sein, sondern Vergegenwärtigung der Geschichte und also etwas vollständig anderes als etwa der *Egmont*, in dem es ja gleichfalls um die Gegenüberstellung eines sanguinischen Volksführers mit dem kalten Vollstrecker der Staatsraison ging. Wie man von einem Passionsspiel erwartet, dass darin möglichst reichlich von originalen Worten aus den Evangelien Gebrauch gemacht werde, so mussten in *Dantons Tod* die großen historischen Protagonisten selber zu Wort kommen, was umso leichter fiel, als diese Menschen so redebesessen und sprachverliebt waren, wie es die großen Täter vordemokratischer Zeit nicht zu sein pflegten. In diesem kurzen Abschnitt der Geschichte war das Reden identisch mit dem Handeln, eine einprägsame neue Metapher war wie ein Gesetz, eine Pointe veränderte den Ablauf der Geschichte, wie im frühen Christentum traten alle Häresien der noch in frühester Entwicklung befindlichen neuen Lehre in Gestalt unverwechselbarer Individuen auf die Rednertribüne.

Wer weiß, dass die abgeschlagenen Köpfe Robespierres und Dantons und die ihrer Freunde und Feinde der berühmten Madame Tussaud und ihrem Vater übergeben wurden, damit sie danach Wachsmasken bildeten, der fühlt sich vielleicht versucht, *Dantons Tod* geradezu als ein tönendes Wachsfigurenkabinett zu erleben, in dem nicht nur die Gesichtszüge abgeformt, sondern auch die Stimmen der Protagonisten mit Wachsmatrizen aufgezeichnet worden sind. Der Ausschnitt, den Büchner für sein Stück wählte, hat denn auch Züge des Zufälligen, wie es die Verwendung von Originalmaterial eben mit sich bringt – was bleibt schon aufbewahrt neben dem Vielen, das die Zeit verschlingt? Robespierre tötet Danton, aber er wendet damit nur ein weiteres Blatt seiner Terror-Herrschaft um, an der Danton von Anfang an beteiligt war, und er erringt mit diesem Tod auch keinen Sieg, denn sein eigener Untergang wird durch die Guillotiniierung seines Weggenossen nur beschleunigt werde. Das aber ist nicht mehr Gegenstand des Stücks.

Sucht man in einem Theaterstück eine autonome Einheit, die vollständig aus sich heraus verständlich sei, dann könnte man an *Dantons Tod* verzweifeln. Wer den Ablauf der französischen Revolution kennt, kann sich an diesem Stück begeistern. Er wird gleichsam mit der Handkamera aufgenommene Filmfetzen historisch vertrauter Szenen vorgeführt bekommen und die Stimmen der Toten geisterhaft reden hören – wer diese Geschichte aber nicht genau kennt, dem muss manches von dem Besprochenen, manches von den aufgeregten oder resignierenden Debatten rätselhaft bleiben. Ins Gewühl scheint der Dichter gegriffen zu haben, um uns das, was da zappelnd und sich windend in seine Hand geraten ist, vor Augen zu halten und es dann wieder ins schwarze Loch der Vergangenheit zurückfallen zu lassen.

Wenn es denn mit dem Originalmaterial so einfach wäre – das ist es ja schon bei den Historikern nicht, um wieviel weniger bei den Dichtern, denen Georg Büchner gewiss als einer der allerersten den Weg eröffnet hat, im Finden des Zitats eine ebenso schöpferische Leistung zu erkennen wie im Selberschreiben. Wo keine authentische Überlieferung zu Hilfe kommen konnte, in den einsamen Selbstgesprächen seiner Protagonisten etwa, entwickelte er eine Meisterschaft in der Kunst, sich selbst zu zitieren und ihnen Gedanken in den Mund zu legen, die er selber schon in seinen Briefen ausprobiert hatte. Und in einem Stück, in dem die Männer so viel reden, hat das Schlusswort eine Frau, von deren historisch authentischen Worten wenig oder nichts überliefert sein dürfte, Lucile Desmoulins, die junge Ehefrau des bis zur Überdrehtheit begabten Rhetorikers der Revolution, eines mit Danton Hingerichteten. Jeder kennt diese letzten Worte, sie sind das Geheimnis oder der Skandal des Stücks und sie machen aus Lucile eine echte Märtyrerin oder eine arme Geistesverwirrte, das ist wohl bis heute unentschieden.

Als *Dantons Tod* 1913 zum ersten Mal im Münchner Residenztheater gegeben wurde, rief König Ludwig III. den Intendanten zu sich und fragte ihn, was denn das für ein Stück sei, man höre da manches – sei es passend, die jungen Prinzessinnen in die Premiere mitzunehmen? Der Intendant wand sich. Immerhin werde, so sagte er schließlich, zum Schluss »Es lebe der König!« gerufen. Nach der Vorstellung befahl Ludwig III. den Intendanten ein weiteres Mal zu sich und empfing ihn ärgerlich mit dem Finger drohend. Der Intendant lächelte verlegen: »Aber sie hat doch zum Schluß: ›Es lebe der König!‹ gerufen ...« – »Ach die«, König Ludwigs Miene zeigte offene Verachtung, »die war ja narrisch«.

Nun, Monarchen sind keine Monarchisten, das pflegen ihre einstigen Untertanen gern zu vergessen. Als jugendlicher Leser von *Dantons Tod* hätte mich die Einschätzung des Königs abgestoßen, denn Lucile in ihrer stürmischen Anmut, die sie mit Egmonts Klärchen teilt und vielleicht auch von daher mitbekommen hat, war eine Frau zum Verlieben. Aber wenn man genauer hinsah, sprach vielleicht doch manches dafür, dass Büchner jedenfalls ähnlich wie Ludwig III. dachte. Das Vivat-Rufen mochte er gar nicht. In seiner kurzen Lebenszeit war ihm die angeordnete oder auch freiwillig erbrachte Bejubelung der Herrscher ein Graus, so wie sie etwa im Jahrbuch seines Gymnasiums im Jahr seines Abiturs aus der Feder seines Schuldirektors Dilthey, eines durchaus liberal gesinnten, keineswegs kriecherischen Mannes, zu lesen war: »... Mag es rings umher auch sausen und brausen, mögen von gerüttelten Thronen Könige herabsteigen und aus brennenden Schlössern Fürsten entfliehen: ... wir schauen ... mit Liebe und Ehrfurcht auf das theure Haupt unseres Landesvaters: hoch lebe Ludwig II., unser Großherzog!«

War dies nicht auch ein »Vivat rex« im Angesicht der Revolution und des Sturzes der Monarchien? In *Leonce und Lena* regte dies Vivat folgende Szene an: im 3. Akt sind der Schulmeister und Bauern im Sonntagsputz, Tannenzweige haltend, angetreten.

Schulmeister: »... Kratzt euch nicht hinter den Ohren und schneuzt euch die Nase nicht, solange das hohe Paar vorbeifährt, und zeigt die gehörige Rührung, oder es werden rührende Mittel gebraucht werden ... Könnt ihr noch eure Lektion? He? Vi!« Die Bauern: »Vi!« Der Schulmeister: »Vat!« Die Bauern: »Vat!« Der Schulmeister »Vivat!« Die Bauern: »Vivat!« Der Schulmeister: »So, Herr Landrat, Sie sehen, wie die Intelligenz im Steigen ist. Bedenken Sie, es ist Latein.«

Und nicht nur bei Fürsten, auch bei Freiheitshelden war Büchner das Vivat-Rufen verdächtig. Aus Straßburg berichtete er im Dezember 1831 seiner Familie vom Einzug der geschlagenen polnischen Aufständischen, an der Spitze der General Ramorino, der im Brief bei ihm Romarino heißt: »Überall schallt der Ruf: ›Vive la liberté! Vive Romarino!‹ ... Romarino wird im Triumph zum Gasthof gezogen ... Darauf erscheint Romarino auf dem Balkon, dankt, man ruft ›Vivat!‹ – und die Comödie ist fertig ...« Das war die Begeisterung für eine fremde Freiheit, und Büchner mochte sie einer Bürgerschaft nicht abnehmen, die sich weigerte, aus der eigenen Revolution von 1830 die letzte radikale Konsequenz zu ziehen.

Ein wichtiges Argument, Luciles letzten Ruf nicht allzu ernst zu nehmen, liegt in den Quellen, die Büchner benutzte, in der bereits erwähnten Sammlung *Unsere Zeit*. Nicht ganz und gar erfunden ist das Ende der Lucile Desmoulins, obwohl die reale Lucile wegen des Vorwurfs, ein Komplott zur Befreiung ihres Mannes unterstützt zu haben, geköpft worden ist. In *Unsere Zeit* aber berichtete ein Zeuge:

»Ich sah mehr denn zehn Frauenzimmer, die, weil sie das Herz nicht hatten, Gift zu nehmen, schriegen: ›Es lebe der König!‹ und durch dieses abscheuliche Mittel dem Tribunal die Sorge, ihrem Leben ein Ende zu machen, übertrugen: die einen, um einen Gatten, die andern, um einen Geliebten nicht zu überleben, andere wieder aus Lebensüberdruß, keine aus schwärmerischer Liebe zum Königtum.«

Obwohl der Berichterstatter diese Frauen, die »das Herz nicht hatten, Gift zu nehmen« und die das Kopfabhacken nach stundenlangem Fahrt auf dem rumpelnden Karren durch die johlende Menge dem einsamen Selbstmord vorzogen, nach Kräften herabsetzen möchte – die Vorstellung dieser Frauen rührt mich zutiefst, und gewiss nicht mich allein. Und warum sollten die Motive, die der Berichterstatter ihnen zuschreibt, nicht auch für die Tat von Büchners Lucile genügen?

Vor allem aus einem Grunde: Diese Frauen waren nicht mit Camille Desmoulins verheiratet gewesen, dessen Metaphern das Fallbeil für König Ludwig XVI. geschliffen hatten – um es in seinem Stil zu sagen –, mit einem Mann, dessen ganzer Stolz darin bestand, zum Tod des Königs beigetragen zu haben – und diesen König ausgerechnet sollte nun seine ihn kindlich und

bedingungslos liebende Frau hochleben lassen. Im Großherzogtum Darmstadt gab es einen Landstreicher, der in jedem Herbst vor der Polizeiwache ausrief: »Unser gnädigster Herr Großherzog ist ein Esel«, um an ein Winterquartier im Gefängnis zu kommen. Nein, auf dieser Ebene führt die Heldin einer Tragödie das blutige Spiel nicht zu Ende.

Wir sprachen von Luciles Liebe: »Glücklich allein ist die Seele, die liebt« – noch wichtiger aber: auf dem Theater hat die Frau, die liebt, immer recht. Die Frauen, von denen Büchner las und deren Tod er sich für Lucile zum Vorbild nahm, mochte der herzlose Ludwig III. gern als »narrisch« bezeichnen, Lucile in »Dantons Tod« kann nach den Gesetzen der Tragödie nicht zu ihnen gehören.

Sollte denn etwa in Georg Büchner selbst, in tiefer Verborgenheit, jene »schwärmerische Liebe zum Königtum« gewohnt haben, die der Zeitzeuge den erwähnten Frauen denn doch hatte absprechen wollen? Man kennt den Reflex, aus heftigen Abneigungen immer auf geheime Anziehungen zu schließen, aber solcher Geistesmechanistik möchte ich hier nicht schuldig werden. Einen Monarchisten selbst der verstiegensten Observanz wird man aus Büchner ebenso wenig machen dürfen, wie es erlaubt wäre, bei ihm von einer Konversion auf dem Totenbett zu reden, weil seine letzten von dem Freund Wilhelm Baum überlieferten Worte »Ja, durch Schmerzen dringt man zu Gott!« lauteten. Die beiden Seelen in seiner Brust, die Danton- und die Robespierre-Seele, waren gleichermaßen von einem glühenden Hass auf die Fürsten erfüllt.

Zu meiner Überraschung musste ich mich aber davon überzeugen, dass der junge Dichter gegen alle verbreiteten Meinungen politisch Robespierre erheblich näher stand als dem sympathischen Danton. Der elegante junge Büchner mit dem seidnen Zylinder und dem auffällig kleinen Mund, geradezu einem Mündchen – auch der Steckbrief erwähnt dies Merkmal –, stach auch unter seinen revolutionären Freunden, die Russenhemd und deutsches Baret trugen, heraus wie einst der gepuderte und geputzte Robespierre unter den Sansculotten. Ein gnädiges Geschick hat den Dichter vor einer Begegnung mit einem Robespierre bewahrt. Mein Lieblingsmaler Jacques Louis David hat als Mitglied des Wohlfahrtsausschusses eine stattliche Zahl von Todesurteilen unterzeichnet. »Die Kunst an die Macht« ist eine phantasieanregende Devise, aber bitte nicht die Künstler.

Nein, es gibt keinen Zweifel: Wenn Büchner sich als politischer Kopf und nicht als Dichter zur Revolution äußerte, bestand für ihn deren Tragödie keineswegs darin, dass sie ihre Kinder fraß, oder dass im besonderen der Kraft- und Genussmensch Danton dran glauben musste und Robespierre noch ein paar Wochen länger regieren durfte. Der unerträgliche Skandal bestand für Büchner vielmehr darin, dass die beiden Revolutionen, die er im Auge hatte, die von 1789 und die von 1830, nicht nur unvollständig blieben, sondern im Gegenteil eine Schicht begünstigten, die er noch mehr als die Fürsten hasste: die wohlhabende liberale Bourgeoisie, das »juste

milieu«, das zugleich gegen den König und gegen Robespierre war; er gebrauchte dafür den Namen Geld-Aristokratie. »Freiheitskämpfer« pflegt man seinesgleichen gedankenlos zu nennen, obwohl ihn ganz ausdrücklich die »Freiheit«, von der die liberalen Bürger sprachen, nur dann interessierte, wenn sie den vollständigen Umsturz aller Verhältnisse zugunsten der Armen beförderte.

An einem Ausgleich der Interessen, einer Harmonisierung der sozialen Verhältnisse war ihm schon überhaupt nicht gelegen. Er ersehnte die Katastrophe, den unerträglichen Hunger, den Aufstand der Massen, deren Mobilisierung zu seiner bitteren Enttäuschung 1830 schon zum zweiten Mal nicht gelungen war. Büchner war ein Früh-Kommunist, der sich von der politischen Arbeit nur distanzierte, weil er die Zeit noch nicht gekommen sah, für die »der Hanf reichlich wachsen« sollte: und zwar um alle Feinde aufhängen zu können. Bisher war es nur dahin gekommen, dass im »Krieg gegen die Paläste« die »Hütten« die Kriegskontributionen zu zahlen hatten. Hätte man den politischen oder auch politisierenden Büchner gefragt, man hätte vermutlich erfahren, Danton, der wohlhabende Gutsbesitzer, ein Henri quatre als Revolutionär, jedem Bauern ein sonntägliches Huhn im Topf wünschend, sei mit vollem Recht geköpft worden.

Zwei Seelen in einer Brust sollten des Widersprüchlichen genug sein, aber bei einem großen Künstler wie Büchner spalten sich auch diese Seelen noch einmal auf. An ihren Widersprüchen würden die Feinde des Kommunismus einst untergehen, so prophezeiten die Marxisten, aber in der Kunst und in der Religion verhält es sich gerade anders herum, für beide ist ein ihnen innewohnender Widerspruch das Zeichen jener Lebenskraft, die über jedes logisch geschlossene System triumphiert. Der Widerspruch in einem Gedanken hebt ihn auf, der Widerspruch in einem Körper schafft den Lebensfunken. Und so sind denn die beiden Antagonisten auf durchaus verwandte Art von ihren Empfindungen her ihren intellektuellen Einsichten nicht gewachsen. Beide haben aus wohlervogenen Gründen dem Massenmord zugestimmt, dessen Doktrin Saint-Just in einzigartig zukunftssträchtigen Deduktionen verkündet hat:

»Soll eine Idee nicht ebenso gut wie ein Gesetz der Physik vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? ... Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme ebenso, wie er in der physischen Vulkane oder Wasserfluten gebraucht. Was liegt daran, wenn sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? Das Gelangen zu den einfachsten ... Grundsätzen hat Millionen das Leben gekostet, die auf dem Weg starben. Ist es nicht einfach, daß zu einer Zeit, wo der Gang der Geschichte rascher ist, auch mehr Menschen außer Atem geraten?«

Wenn wir diesen Worten nun noch das Halbsätzchen einfügten: »... dies erkannt zu haben, und dabei anständig geblieben zu sein ...«, dann wären wir unversehens einhundertfünfzig Jahre später, und nicht mehr in Paris, sondern in Posen.

Woher kommt bei Büchners Protagonisten, die sich im Besitz des siegreichen Gesetzes der Geschichte glauben, das schlechte Gewissen? Was gibt dem Robespierre die angstvolle Vorstellung ein, womöglich ein einsamer, sinnlos leidender Christus am Kreuz zu sein, der niemanden erlöst? Was hat der Begriff des Mordes noch im Denken eines Danton zu suchen? Ist es nicht ärgerlich, wenn eben der Mann, der für die Vervollkommnung der Welt einen hohen Preis zu zahlen bereit war, nun räsoniert: »Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir erschaffen worden, es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?« Dieser Gedanke, die Idee einer *macula originalis* der menschlichen Existenz, die man in Büchners Sprache sehr wohl den »Felsen der Reaktion« nennen könnte, ist ihm dann aber doch zu furchtbar, als dass er bei ihr verweilen wollte. Da bietet sich der Nihilismus wie eine Droge an, die allerdings nicht nur den peinlichen Trost bereithält, als Verursacher der September-Morde sei man eben nur Werkzeug des blinden Geschicks gewesen, sondern die auch eine wirkliche Vision schenkt: »Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab, worin es fault.«

Das ist solch ein Augenblick, in dem der Theater-Danton über den historischen hinauswächst: In einem Satz hat Büchner hier die Lehre seines Offenbacher Landsmannes Philipp Mainländer vorweggenommen, der nur vier Jahre nach Büchners Tod geboren wurde. Ob der unglückliche junge Mainländer, ein Schüler Schopenhauers, *Dantons Tod* gelesen hat, oder ob sich hier ein konationaler großherzoglich hessen-darmstädtischer Nihilismus terrestrisch oder osmotisch übertragen hat, weiß ich nicht, aber dass Mainländer mit seiner Philosophie vom Verwesen der Welt einen Cioran etwa an dämonischer Konsequenz weit übertrifft, davon gibt schon die Art seines Todes einen Vorgeschmack: er stellte sich am 1. April 1873 auf einen Stapel der am Vortag gelieferten Belegexemplare seines Hauptwerks und hängte sich auf – aber diese Fußnote zur Verwendung von Belegexemplaren in der Nachfolge des Danton-Büchnerschen Weltentwurfs soll uns nicht von den Grübeleien ablenken, die Danton in den Tagen seiner Gefährdung die Kraft zur Gegenwehr raubten, sich zu wehren. Nihilismus ist der schärfste Gegensatz zur Revolution, und doch bringt sie ihn hervor, wenn der Opfer zu viele geworden sind und wenn die Phrasen allzu austauschbar werden; klingt Robespierres Wort: »Die Revolutionsregierung ist die Despotie der Freiheit gegen die Tyrannei« nicht schon beinahe wie »Die Regierung der Vereinigten Staaten ist die Despotie des Friedens gegen den Krieg«? Vor allem mag es Büchner-Danton aber erschreckt haben, die Gestalt des »großen Mannes« für die Revolution unnötig werden zu sehen – so beklagt Büchner, dass er »in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit finde«. War die Revolution nicht in Wahrheit ein anonymer Prozess von wissenschaftlicher Notwendigkeit und zugleich von erhabener

Sinnlosigkeit? Das war es wohl, was Büchner quälte: die Revolution fraß nicht nur einfach ihre Kinder, sondern höhlt sie gleichsam von innen her aus; sie stürzte nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse um, sondern sie verbrauchte und verdampfte die Vorstellung vom souverän handelnden Menschen.

»Souverän« – da sind wir wieder beim König, dem Inbegriff der Souveränität. Und der Inbegriff des Königtums war gewiss der französische König, wie es auch Friedrich II. glaubte, wenn er sagte: »Gegen den König von Frankreich sind wir anderen Könige nur kleine Edelleute«. Zur Abschaffung der Monarchie in ihrer abendländisch sakralen Form genügte es tatsächlich, diesen einzigen König zu enthaupten, obwohl es, beiseite gesprochen, dem historischen Prestige der deutschen Monarchien von großem Nutzen gewesen wäre, wenn auch nur ein einziger der deutschen Fürsten das Schicksal Ludwig XVI. geteilt hätte. Wenn Lucile den eben hingerichteten König hochleben lässt, dann meint sie nicht nur den sechzehnten Ludwig, sondern den König schlechthin, denn das war der Tote. Nach ihm würde es keinen König mehr geben, der den Skrofulösen die Hände auflegte und sie heilte – und eine andere Art König ist ja ohne jedes Interesse. In der großen französischen Tragödie eines Racine war der König zum »Menschen an sich« stilisiert worden, zum einzig Fähigen, alles, was den Menschen an Glück und Schmerz zu erfahren gegeben ist, beispielhaft auszukosten.

Aber auch Büchner hat einen König auf das Theater gestellt, den Herrscher des Zwergreiches Popo, König Peter. Satire und Kinderbücher lieben den König als Herrscher von Zwergstaaten; von der Komik abgesehen scheinen sie zu ahnen, dass das Faszinosum des Königtums, das königliche Ich, augenfälliger wird, wenn König und Reich beinahe identisch sind. Und was sagt König Peter, als er über sich räsoniert? Ein großes Wort, ein fast schon heiliges Wort – oder das Wort eines Narren: »Ich bin ich«. Nein, dies Wort ist nicht so komisch wie es klingt, aber Danton jedenfalls war plötzlich nicht mehr in der Lage es auszusprechen: »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.«

Wenn wir postrevolutionäre Existenzen nach Danton-Büchners Auffassung »Nichtse« sind, dann ist der König der Lucile, der König schlechthin, eben kein Nichts, sondern ein Ich. Ihr »Es lebe der König« ist der knappste, auf eine poetische Formel gebrachte Protest dagegen, dass Menschen Nichtse seien oder zu Nichtsen gemacht werden sollen. Der König als letzte, inzwischen ganz und gar geschleifte Bastion gegen den Nihilismus, so erscheint mir die Botschaft der Lucile; und ihren Autor, der keinen Augenblick seines Lebens aufhörte, dem Großherzog von Hessen den Tod an der Laterne zu wünschen, mag ein Gefühl der Verluste, die die Revolution forderte, angewandelt haben, als er der lebenswürdigsten Figur seines Stücks dieses Schlusswort anvertraute.

Die Revolution war die hohe Zeit der »letzten Worte«. Robespierre hatte versucht, sich vor seiner Verhaftung zu erschießen, sich aber dabei nur schwer verwundet. Nun lag er auf einem Tisch, umdrängt von vielen Neugierigen, und wartete auf seine Hinrichtung. Als ihm ein Mann half, das aus seinem Kiefer rinnende Blut abzutupfen, schien er zu vergessen, dass er selbst die Höflichkeitsformen des alten Frankreich unter strenge Strafe gestellt hatte, und flüsterte das konventionelle, für ihn eigentlich unmögliche Wort: »Merci, Monsieur!«. Für eine Revolution, die mit dem apokalyptischen Anspruch: »Siehe, ich mache alles neu« angetreten ist, mag die Einsicht, dass es eine Humanität jenseits ihrer Politik gibt, überaus ernüchternd wirken. Sollte Robespierre noch zu dieser Einsicht gelangt sein? Ich will mich hier hüten, diese unendlich rührende Szene auszubeuten. Aber vielleicht dachte Büchner auch an den Tod des Robespierre, der in seinem Stück nicht vorkommt, vielleicht fand er, dass sich auch darin ein solches Lucile-Moment versteckte. Ein Aspekt der Größe Büchners wird sichtbar: in seinem Werk Zweifel zugelassen zu haben, die er sich als politischer Kopf nicht gestattete. Einem Brecht etwa konnte das nicht unterlaufen.

Das ist eine politische Betrachtung von Luciles letzten Worten, eine poetische bringt aber vielleicht einen noch größeren Ertrag. Der Zitat- und Collage-Künstler Büchner hat den Schluss seines Stücks ja ganz und gar aus fremdem Material zusammengefügt. Zwei Henker, nach des Tages Mühen mit dem Richten der Guillotine beschäftigt, singen das Frankfurter Handwerkerlied: »Und wann ich hame geh/ Scheint der Mond so scheh/ Scheint in meines Ellervaters Fenster/ Kerl wo bleibst so lang bei de Menscher?« Ihnen antwortet Lucile von den Stufen der Guillotine mit dem berühmten Lied aus des Knaben Wunderhorn: »Es ist ein Schnitter heißt der Tod«, und kurz darauf lässt sie den König hochleben.

Büchners Freund, Entdecker und Herausgeber Gutzkow, ein ihm wohlgesinnter Leser also, hat nach dem Tod des Freundes ein Urteil über ihn veröffentlicht, das jedem großmächtigen Literaturkritiker als schreckenerregendes Memento dienen mag: Büchner habe zwar nicht »die klassische Höhe einer Birch-Pfeiffer« erreicht, aber man dürfe ihn »ein bescheidenes Talent« nennen, das allenfalls mit »untergeordneten Kräften wie Brentano und Arnim« verglichen werden könne. Wo Gutzkow recht hat, hat er recht: es gibt wirklich eine Verwandtschaft Büchners mit Brentano, vor allem offenbar eine große Liebe des Jüngeren zum Älteren. Mit Brentano teilte Büchner die Überzeugung, dass in der Volkspoesie die Quellen der sprachlichen und ästhetischen Erneuerung sprudelten. Natürlich war diese Sensibilität, wie beinahe alles Gute in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, von Goethe geweckt worden: Den Mann, der in seinem Werk Brentano und Hölderlin, Heine und Stifter vorweggenommen hat, mit dem zackigen Nietzsche-Wort, »einen Zwischenfall ohne Folgen« zu nennen, ist doch sehr undankbar, und deshalb sei bei dieser Gelegenheit nicht vergessen, dass Büchner innerhalb der

linken Revolutionäre zur kleinen Fraktion der Goethe-Verehrer zählte, zur elitären Peter-Hacks-Fraktion, wie man heute sagen könnte. In Büchners Zeit blüht nun das letzte Kapitel der Beschäftigung mit der Sprache des Volkes auf. In ganz Deutschland entstehen, gerade in den revolutionären Milieus, Dialektdichtungen von hoher Qualität. Ein paradoxales Geschick wird ihnen beschieden sein: das »Volk« jene Eigenschaften, um derentwillen die Dichter sich seiner annehmen – die Originalität und Ausdruckskraft seiner Sprache – nach seiner Befreiung nicht mehr besitzen.

Im Dunstkreis Büchners, der im Woyzeck und auf den Straßen von Paris hessisch schwätzen lässt, entsteht die nicht genug zu rühmende Tragikomödie *Datterich* seines Altersgenossen Niebergall. Friedrich Stoltze, der große Frankfurter Dialektdichter, reportiert sogar das mundartliche Nonsense-Lied »Ei, da sitzt e Fleug an der Wand«, das Eingang in *Leonce und Lena* gefunden hat. Ich möchte auf einen besonderen Aspekt der Mundartdichtung und der alten Volkspoesie hinaus, den Brentano erkannt haben muss und für den Büchner nicht unempfindlich gewesen sein kann: auf ihre Tendenz hin zu Nonsense und Absurdität. Beim Namen genannt und als Mittel und Ziel der Kunst definiert und von breiten Leserkreisen mühelos rezipiert worden ist die Absurdität erst im zwanzigsten Jahrhundert; in Büchners Zeit ist sie noch wie eine unsichtbare Fee im Werk anwesend, die im Leser das Erlebnis einer Anmut und einer zarten Trauer bewirkt und ihn bezaubert, ohne erkannt zu werden. Die Volkspoesie kennt den heiteren und den finsternen und anarchischen Nonsense. Und in eine solche Nonsense-Wiege, in eine solche Umgebung echter poetischer Absurdität hat Büchner Luciles Ruf: »Es lebe der König« hineingebettet.

Muss man es nicht weniger als politische Provokation, vielmehr als einen Akt der Absurdität begreifen, wenn da 1835, fünf Jahre nach dem Scheitern der französischen Restauration, noch einmal der vierzig Jahre zuvor getötete Ludwig hochleben soll? Dies Vivat ist ein Aufkündigen des republikanischen *consensus omnium*, ein Bruch mit der Vernunft und zugleich ein Tabubruch, der den Namen wirklich verdient, weil er den Tabu-Brecher wirklich einmal außerhalb der Gemeinschaft der Gerech- und Billig-Denkenden, außerhalb der Gemeinschaft seiner Zeitgenossenschaft stellt. Luciles »Es lebe der König« ist kein Diskussionsbeitrag, er ist das Ende der Diskussion, Zeugnis einer Freiheit, die nicht von der Gesellschaft gewährt und nicht von ihr garantiert werden kann und die mit Ausstoßung und Tod bezahlt wird. Es steckt etwas vom wahrhaft absurden Exerzitium eines Joseph de Maistre in Luciles Ruf: systematisch von allem das Gegenteil zu denken wie Voltaire. »Narrisch« wird man solche Absurdität wohl nennen dürfen, da lag der Politiker Ludwig III. nicht falsch. Aber seit Gretchen, Luciles große Schwester, im Kerker saß, ist ein solches Wahnsinnigwerden das Eintreten in eine Sphäre höherer Klarheit.

Die Welt wird niemand auf diese Weise retten – manchmal aber die eigene Person, wenn sie von der Gesellschaft vollständig umstellt ist und keine Ausflucht mehr bleibt: das Absurde als »ultima ratio regis«, als letztes Mittel des Königs, wie es auf manchen Kanonen der Barock-Zeit geschrieben steht.