

Das Volk: Masse, Pöbel, Souverän

WENN IN THEATERSTÜCKEN “DAS VOLK” EINE ROLLE HAT, BEZIEHT GEWISSERMASSEN DIE BÜHNE DEN ZUSCHAUERRAUM INS DRAMA EIN. STÜCKE VON FRIEDRICH HÖLDERLIN, GEORG BÜCHNER UND PETER WEISS SIND BEISPIELE DAFÜR. SIE ZEIGEN SPANNUNGEN ZWISCHEN POLITISCHER THEORIE UND MENSCHLICHER WIRKLICHKEIT. WER IST “DAS VOLK”? IST ES AKTEUR, ROHE NATUR ODER FORMBARE MASSE? – SOLCHE FRAGEN SIND DER AUSEINANDERSETZUNG UM DIE ROLLE DES PUBLIKUMS HEUTIGER MEDIEN NÄHER, ALS DER GESCHICHTLICHE UND KULTURELLE ABSTAND VERMUTEN LIESSE.

Peter Müller und Stefan Howald

Hölderlin, Empedokles: Rückzug an den Kraterrand

pm. Bevor Hölderlin sich an seine “Empedokles”-Tragödie macht, liest auch er Shakespeare. Die Römerdramen, jedenfalls “Julius Caesar”, wie wir aus seinen Briefen wissen. Das leuchtet sofort ein, wenn man an Hölderlins Dramenpläne denkt. Neben Empedokles, dem Philosophen, Arzt, Dichter und Staatsmann aus Agrigent, der sich im 5. Jahrhundert vor Christus angeblich in den Ätna stürzte, kommen auch Sokrates und der Spartaner Agis als potentielle Tragödienhelden in Frage, und in allen drei Stoffen geht es wesentlich um das Verhältnis des grossen Einzelnen zum Volk.

Allerdings interessiert sich Hölderlin nicht wie Shakespeare für antike Diktatoren und aristokratische Volksfeinde, sondern für Gegner der Machthaber, für politische Reformer: Sokrates, Agis und Empedokles sind, auf eine Kurzformel gebracht, Demokraten. Wer sich solche Helden wählt, setzt in einer Zeit, in der Europas feudale Reaktion gegen die französische Revolutionsarmee Krieg führt, ein klares Zeichen.

Aber ist es so klar? Anders als die Titelhelden hat das Volk bei Hölderlin und Shakespeare nicht wenig gemeinsam. Ob Empedokles oder Coriolan, das Volk hat ein immer stark gefühlsbetontes, extremes Verhältnis zu ihnen, es

hasst oder liebt sie, wobei die Frauen, so wollen es die dichtenden Männer von Shakespeare bis Büchner, besonders zu exstatischer Verehrung neigen. Die Stimmung kann freilich rasch umschlagen, besonders wenn die Volkseele entsprechend massiert wird. Ist Hölderlin, der Demokrat, ein Volksverächter, wie Shakespeare?

Der “Empedokles” ist ein vertrackter Fall. Und das umso mehr, als es gar keine “Empedokles”-Tragödie von Hölderlin gibt. Zumindest ist keine erhalten geblieben. Was wir haben, sind Fragmente, Entwürfe, Pläne, mit Korrekturen übersät und vermutlich zwischen 1797 und 1800 entstanden. Einig ist sich die Forschung heute darin, dass drei Anläufe auszumachen sind, in denen Hölderlin den antiken Stoff zum Drama formen wollte.

Der komplexen Textgeschichte im einzelnen nachzugehen, würde hier viel zu weit führen. Ein paar Bemerkungen müssen genügen. Wichtig in unserem Zusammenhang ist: Das Volk rückt immer mehr in die Ferne. Buchstäblich: Spielt das Drama gemäss den beiden ersten Entwürfe noch teils in der Stadt Agrigent, teils auf dem Ätna, setzt der dritte Entwurf gleich auf dem menschenleeren Vulkan ein. Auch die Funktion des Volks ändert sich entscheidend. Sind es im ersten Entwurf einzelne Bürger, die sich kurz zu

Akzent: Wir sind das Publikum

Wort melden, also ganz wie bei Shakespeare, ist im zweiten und dritten Entwurf nur noch ein Chor vorgesehen. Das Volk, die bewegte, schwankende, wankelmütige Menge, erstarrt. Statt mitzuspielen kommentiert das Volk nur noch. Aus dem bürgerlichen Trauerspiel wird eine Tragödie im altgriechischen Stil.

Von der ersten, Anfang 1799 begonnenen Fassung sind zwei Akte erhalten. In jedem der streng gebauten Akte steht im Zentrum eine grosse Volksszene. Die zwei Volksszenen sind parallel und gegensätzlich: Da der Bannfluch des Volks gegen Empedokles, dort der Versuch des Volks, ihn in die Stadt zurückzuholen. In beiden Szenen führen zunächst die Mächtigen das Wort für die namenlosen "Bürger", Kritias, der Archon, und vor allem Hermokrates, der Priester, also die Inhaber der weltlichen und der geistigen Macht.

Im ersten Akt nutzt der Priester Hermokrates die Gunst der Stunde, um den verhassten Konkurrenten, den Liebling des Volks unschädlich zu machen. Empedokles ist angeschlagen. Er leidet, sieht sich ausgestossen, nicht mehr in "Einklang" mit der göttlichen Natur, beklagt seine Hybris: "die Götter waren/ Dienstbar mir geworden, ich allein/ War Gott und sprach in frechem Stolz heraus" (451ff). Hermokrates hat leichtes Spiel. Während Empedokles aufbraust, bleibt der alte Priester kalt, ein Praktiker der Macht. Er weiss: "Wer sich das Volk gewonnen, redet, was/ Er will" (551f).

Zurückgewonnen hat der Priester das Volk mit der Unterstellung, Empedokles, "der heimliche Verführer", habe sich "als einziger, allmächtiger Tyrann" etablieren wollen. Prompt verstehen die Bürger nicht mehr, wie sie vor kurzem noch Empedokles huldigen konnten: "Sagt/ Wie kam es denn, dass dieser uns betört?" (560) "Nun ist es klar: er muss gerichtet werden," befindet der erste Bürger. Des "Pöbels Zähne" (705), so sieht es Empedokles, zielen nach seinem Herz, "das rohe Volk" (862) rast.

In der Mitte des zweiten Akts stehen sie sich wieder gegenüber, Empedokles auf der einen, Priester, Archon und Volk auf der andern Seite. Am Ätna jetzt, nicht mehr in der Stadt. Die Konstellation hat sich allerdings verkehrt. Das Volk will Empedokles zurückholen, ihn zu seinem König machen. Doch der lehnt ab: "Diss ist die Zeit der Könige nicht mehr." Ein Sprengsatz. Sechs Jahre zuvor war die weithin schockierende Hinrichtung von Louis XVI, jetzt lebt man mitten in einem Krieg, den auch deutsche Fürsten für die Erhaltung ihrer Throne führen lassen. Die Bürger von Agrigent reagieren denn auch "erschrocken", wie eine der raren Regieanmerkungen fest-

hält, und zum ersten und einzigen Mal im ersten Entwurf lässt Hölderlin die Bürger gemeinsam reden: "Wer bist du Mann?"

Der brisante Satz gegen das Königtum macht die Bürger perplex: "Unbegreiflich ist das Wort/ So du gesprochen, Empedokles" (1327f). Wenn für Könige nicht mehr die Zeit ist, wofür denn? Empedokles bleibt die Antwort nicht schuldig: "Schämet euch/ Dass ihr noch einen König wollt, ihr seid/ Zu alt; zu eurer Väter Zeiten wärs/ Ein anderes gewesen. Euch ist nicht/ Zu helfen, wenn ihr selber euch nicht helft" (1336ff). Selbsthilfe ist angesagt, aber Selbsthilfe wozu? Das Volk, im ersten Akt noch manipulierbarer, rasender "Pöbel", bekommt von Empedokles, diesem Mittler zwischen Göttern und Menschen, Natur und Gesellschaft, Vergangenheit und Zukunft, einen fundamentalen Auftrag. Nimmt man den genau, ist es die Revolution. Allerdings eine viel radikalere noch als die in Frankreich versuchte. Das Gewordene soll "kühn" vergessen werden, nicht weniger als eine Neugeburt ist nötig, ein neues Leben, ein neuer Bund.

Das Volk bleibt nicht unberührt von der Herausforderung. Der dritte Bürger, der als letzter Volksvertreter das Wort ergreift, "ahndet es" (1601), das Neue, kaum Sagbare, "Schauer" gehen durch sein Leben, die innere Erstarrung löst sich, der Prozess der Aufklärung hat zumindest begonnen.

Im zweiten, vermutlich im Frühling 1799 begonnenen Entwurf, regen sich Zweifel. "Das trunkne Volk", von dem gleich im ersten Vers die Rede ist, tritt nicht mehr auf, es ist nur als sprachloser Chor "in der Ferne" zu hören. Dafür erhalten die Gegner des Empedokles, der Priester Hermokrates und der junge Politiker Mekades, stärkeres Gewicht. Nicht mehr bloss die Angst um Machtverlust lässt sie auf Verbannung des freiheitlichen Volkshelden Empedokles sinnen, sondern anti-aufklärerische Überzeugung: "Drum binden wir den Menschen auch/ Das Band ums Auge, dass sie nicht/ Zu kräftig sich am Lichte nähren" (10ff).

Die Revolutionsbegeisterung ist dem verstossenen Empedokles am Kraterrand gründlich abhanden gekommen, als sich Hölderlin, wohl im Dezember 1799, an die dritte Fassung macht. Eisig ist die Luft da oben, schroff und abgründig wirken nun die verknappten Blankverse. Als (selbst)zerstörerisches Chaos erinnert Empedokles, der Dichter, den Volksaufstand in der Stadt. In der chaotischen, verdrehten, gottverlassenen Welt bleibt nur die Sühne. Einzig durch den Freitod im Feuer ist die Entfremdung von Mensch und Natur, diese epochale Erfahrung der

Moderne, zu überwinden, "eingedenk/ Der alten Einigkeit" (453f).

Empedokles opfert sich. Damit beglaubigt er sich als "der Eine", als "der neue Retter" (362). Das Volk aber, tief unten in der Ebene, gelähmt unter dem ehernen Himmel, hat nichts mehr zu tun. Genauer: Es hat zu warten, zu warten auf Ihn, den Retter: "O wann, wann öffnet sie sich/ die Fluth über die Dürre. / Aber wo ist er?/ Dass er beschwöre den lebendigen Geist".

Mit diesen dringlichen Fragen des Volks bricht der dritte Entwurf und damit Hölderlins Kampf mit dem Empedokles-Stoff ab. Er konnte an kein Ende kommen, das grosse Revolutionsstück war nicht zu schreiben, nicht nur weil

das inzwischen bonapartistische Frankreich den Republikanern in Deutschland die Unterstützung versagte.

Gerade im Scheitern liegt die Aktualität der Fragmente. Alles ist noch virulent, der Anspruch umfassender Emanzipation, die Aussöhnung mit der ausgebeuteten Natur, Erlösungssehnsucht und Gegenaufklärung, die Legitimationsnöte der Elite, die Führerphantasie, der Retter und Opfer identisch wird. Keiner hat wohl früher und schroffer als Hölderlin den Zusammenhang zwischen Utopie und Katastrophe gedichtet. Dessen langer Schatten fällt bis heute. Nichts ist abgetan.

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe. Hanser Verlag, München 1992.

Georg Büchner, Dantons Tod: Ein Kreuz oder sonst so was

sh. 1838, als Heine beschreibt, wie der feudale Apologet Shakespeare die bürgerliche Republik als Schlangenfängerei entlarvte, stellt sich das Problem, das Shakespeare antizipiert hatte, real verschärft: Soll man die demokratische Republik, soll man die angebliche Ermächtigung der Massen von feudalem oder radikaldemokratischem Standpunkt her kritisieren? Für Heine hatte sich das bereits in ein anderes Koordinatensystem übersetzt: Kritik von links oder rechts? Denn in der Zwischenzeit hatte man die aufwühlendsten Massenaktionen gesehen, die französische Revolution, und sie hatte die Spontaneität von elisabethanischen Kornaufständen in Parteikämpfe übersetzt. Einen ihrer aufmerksamsten Beobachter findet sie in Georg Büchner. Er übersetzt sie zugleich, wie Heine, in die Zeit der dreissiger Jahre. "Dantons Tod", geschrieben 1835 innert weniger Wochen, unter ständiger Gefahr der Verhaftung wegen umstürzlerischer Tätigkeit, ist überfrachtet mit den Vorgaben, mit denen sich Büchner auseinandersetzt; mit Material aus der französischen Revolution, das zum Teil wörtlich eingearbeitet wird, mit Aktualisierungstendenzen, mit einer ästhetischen Selbstvergewisserung, die sich ebenfalls auf Shakespeare zurückbezieht, aber quer zu dessen politischer Stossrichtung steht.

Das Stück stellt zuerst einmal Robespierre und Danton gegeneinander und das Volk in die Mitte. Es ist Objekt des Streits, wird sich aber bald als Subjekt einmischen. Bereits in zweiten Szene des ersten Aktes entsteht aus einer Debatte unter Bürgern über die wirtschaftliche Misere eine aufgeheizte Stimmung, soll ein junger, vornehm

gekleideter Mann an einer Laterne aufgeknüpft werden, kann aber entkommen; Robespierre, der auftaucht, lenkt die Energien des Volkes in quasi konstitutionelle Bahnen, indem er die Massen auffordert, zum Jakobinerclub mitzukommen, um dort Gericht zu halten.

Manche der Charakterisierungen, die Shakespeare dem Mob anheftete, tauchen bei Büchner wieder auf. Das Volk scheint wankelmütig und manipulierbar. Es gibt aber auch neue Elemente. Die Masse ist nicht mehr sprachlos, einzelne haben ihre Eloquenz gewonnen. Zwar scheint das Volk zum Lynchmord entschlossen, aber es lässt sich dank eines witzigen Bonmots erweichen. Zwar setzt sich schliesslich wiederum ein Führer, Robespierre, durch, aber die Bürger begegnen ihm durchaus respektlos. Zwischen der religiösen Verklärung eines Weibs, die Robespierre als "Messias" bezeichnet, und dem ersten Bürger, der das Volk selbst gegen Robespierre als das Gesetz geltend macht, tut sich ein Graben der emanzipatorischen Selbstermächtigung auf.

Die Stärke von Büchners Darstellung liegt gerade in solch fließenden Übergängen: Die Masse differenziert sich. Das Stück stellt denn auch viel eher ein Problem, als dass es eine Lösung aufweist. Schon früh hat Büchner in einem Brief formuliert: "Das Huhn im Topf lässt den gallischen Hahn verenden." Das Drama nimmt die These von der Macht ökonomischer Verhältnisse auf. "Das Volk ist materiell elend, das ist ein furchtbarer Hebel", bemerkt einer der unterliegenden Dantonisten. Büchner hat dies in einem späteren Brief an den Liberalen Karl Gutzkow weiter ausgeführt: "Ich habe mich überzeugt, die gebildete

Akzent: Wir sind das Publikum

und wohlhabende Minorität, so viel Concessionen sie auch von der Gewalt von sich begehrt, wird nie ihr spitzes Verhältnis zur grossen Klasse aufgeben. Und die grosse Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und religiösen Fanatismus. Jede Parthei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsre Zeit braucht Eisen und Brot – und dann ein Kreuz oder sonst so was.”

Das ist kein religiöses Credo, sondern eine Analyse. Büchner selbst war entschlossener Atheist, aber deswegen sah er umso schärfer die Bedeutung der Religion “oder sonst so was”. Sein Werk bekommt hier eine unmittelbare ideologietheoretische Aktualität, weil es auf die zentrale Frage einer kritischen Theorie verweist: Was organisiert die Zustimmung der Menschen zu Verhältnissen, die ihren eigenen Interessen zuwiderlaufen?

Die kritische Anmerkung zum “religiösen Fanatismus” weist auch zurück auf die Darstellung von Robespierre in “Dantons Tod”, der nicht nur von jenem Weib als Messias bezeichnet wird, sondern sich selbst in religiöser Anordnung sieht. Tatsächlich wollten ja die Jakobiner die Allmacht der Religion durch den säkularisierten Kult der

Vernunft ersetzen, wobei die religiöse Struktur erhalten blieb. Entsprechend formuliert Robespierre eine scharfe Kritik am atheistischen Sensualismus von Danton. Indem Büchner zwar nicht politisch, aber ideologietheoretisch die Position von Danton unterstützt, geht seine Kritik über eine oberflächlich moralische Verurteilung der jakobinischen Gewaltherrschaft hinaus, indem sie auf mögliche Ursachen dieser Entwicklung hin zu einer absoluten Gewaltherrschaft verweist.

Büchners skeptischer Realismus bleibt jederzeit auf die radikale Demokratisierung gerichtet. Im oben angeführten Brief an Gutzkow hat er weiter geschrieben: “Ich glaube, man muss in sozialen Dingen von einem absoluten Rechtsgrundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volk suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen.”

Ein paar Jahre später ist diese Einsicht aktivistisch umgedreht worden: Die “Theorie wird zur revolutionären Gewalt, sobald sie die Massen ergreift.” (Karl Marx: Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, 1843)

Georg Büchner: Werke und Briefe. Hanser-Verlag, München 1988.

Peter Weiss, Marat: Die Waffe der Feder

sh. Das Werk von Peter Weiss ist vielfältig in den historisch-politischen Diskurs verknüpft. In seinem durchschlagenden Erfolg “Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade” von 1964/65 greift er ein Thema der französischen Revolution auf, antwortet damit auch auf Büchners “Dantons Tod”. Dabei ergeben sich bemerkenswerte Verschiebungen. Das Gegensatzpaar Danton-Robespierre wird auf de Sade-Marat verschoben; Dantons Sensualismus wird mit der Figur de Sade pathologisch verschärft. Weiss hat die Ambivalenz zwischen den beiden Figuren offengelassen. Einerseits bleibt das Stück eine Inszenierung von de Sade, dessen Zynismus zu triumphieren scheint, andererseits bekommt Marat in den politischen Auseinandersetzungen recht. Im nachträglich überarbeiteten Epilog lässt Peter Weiss seinen de Sade sagen: “Es war unsre Absicht in den Dialogen / Antithesen auszuprobieren / und diese immer wieder gegeneinander zu stellen / um die ständigen Zweifel zu erhellen / Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende / in unserm Drama zu keinem Ende”. Zwischen den Antithesen steht wiederum die Masse. Büchners Volk

wird zu Insassen der Heilanstalt transformiert, die teilweise als autistische Psychofälle, teilweise als politisch Internierte agieren. Politik wie Krankheit sprengen zuweilen das von de Sade inszenierte philosophische Spektakel. Andererseits wird Politik ebenso durch Krankheit und Sexualität bestritten. De Sade wirft dem Revolutionär Marat vor, die “Gefängnisse des Innern” zu vernachlässigen: “Denn was wäre schon diese Revolution / ohne eine allgemeine Kopulation”. Bemerkenswert ist dabei, wie sich Sexualität vereinseitigt, auf Sade, auf Charlotte Corday in ihrem Lustmord an Marat, auf ihren Liebhaber Duperret. Zwar sind letztere beide Insassen der Heilanstalt, aber die Rollen, die sie spielen, gehören der sozialen Oberschicht an. Es scheint, als habe die nicht bloss materielle, sondern auch psychische Depravation dem Volk noch die letzte Unanständigkeit ausgetrieben; zu einer Kopulations-Pantomime müssen sie von de Sade angeleitet werden. Die berühmte Verfilmung des Stücks durch Peter Brook wie die jüngste Inszenierung im Zürcher Neumarkt-Theater brachen mit diesem sozialen Muster, indem sie einzelnen Insassen sexuelle Aktivitäten zuordneten.

Peter Weiss selbst hat die Ent-Sensualisierung in seinen

folgenden Polit-Dramen auf die Spitze getrieben. Von der "Ermittlung" (zum Auschwitz-Prozess) über den "Lusitanischen Popanz" (zum portugiesischen Kolonialismus) bis zum "VietNam-Diskurs" (zur amerikanischen Kriegsführung in Vietnam) band eine didaktische Politrhetorik die Bilderflut immer stärker zurück. Zwar versuchte er sich gleichzeitig an einer neuen Bewegungsdramaturgie, die Massen auf die Bühne bringen sollte, aber das führte aus mehreren Gründen in eine Sackgasse und eine Krise. 1970 griff er deshalb auf die bedeutsame Figur Hölderlins zurück. Das gleichnamige Stück "Hölderlin" erschien 1971, wurde ein Jahr später überarbeitet. In ihm findet sich eine zentrale Szene, in der sich die historischen Schichten mehrfach überlagern und die Massenproblematik eine neue Darstellung findet.

In dieser Szene versammelt Hölderlin seine früheren Gefährten Hegel, Schelling, Sinclair, Schmid, Neuffer und Wagner um sich und trägt ihnen das soeben geschriebene Trauerspiel "Empedokles" vor, diese "Tragödie der Zerfleischung". Peter Weiss ist weiterhin an Glanz und Elend der Revolution interessiert, deshalb greift er für seine Zwecke auf die erste Fassung von Hölderlins Stück zurück, die am stärksten die Auseinandersetzung von Rebell, Volk und Herrschenden behandelt. Indem er die Bühnenfigur Hölderlin sich während seines Vortrags mit der Stückfigur Empedokles identifizieren lässt, thematisiert er das Thema Revolution und Masse in zweifach gebrochener Form. Es kommt aber noch eine weitere Ebene hinzu. Der Weg des Empedokles als Empörer gegen die herrschende Ordnung wird nämlich in deutlicher Entsprechung zum Leidensweg des kubanischen Revolutionärs Che Guevara in Bolivien gestaltet.

Man hat Peter Weiss vorgeworfen, das sei eine oberflächliche Aktualisierung, ja, man hat ihm Anfang der siebziger Jahre auf dem Höhepunkt der antiimperialistischen Befreiungskämpfe die beliebte Frage gestellt, warum er nicht selbst mit einer Knarre in den bolivianischen Dschungel gegangen sei, statt Che auf die Bühne des bürgerlichen Staatstheaters zu zerren. Das war ein Missverständnis. Trotz einer mehrfachen emotionalen Anbindung an Che wird dessen Geschichte, bzw. die von Empedokles, vom Intellektuellen und Schriftsteller Hölderlin erzählt. Es geht dem Stück nicht um den Revolutionärsersatz, es geht um die Revolutionsdarstellung. Bewaffneter Revolutionär und Schriftsteller sind nicht identisch. Auf allen Ebenen geht es freilich um die Frage eines radikalen Beispiels durch die außergewöhnliche Tat: Täter sind Che im Dschungel und Hölderlin als Schreiber.

Das bleibt nicht ohne Ambivalenz. Einerseits wird zur Selbstermächtigung, zur Selbstverantwortung der Nachfolgenden aufgerufen: "Deshalb erwägt / den Aufruf / der aus der Stille / von den Bergen kommt / und setzt ihm selbst / die Worte und / die Handlung." Andererseits bleibt solches Selbsthandeln anscheinend doch auf das Vorbild des grossen Einzelnen angewiesen. Die Masse aber taucht nicht mehr selbst auf der Bühne auf, sondern ist in der Form von Hölderlins zuhörenden Freunden zur reaktiven Öffentlichkeit geworden.

Peter Weiss: Werke in sechs Bänden. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1991.