

- . "Das Männerphantom der Frau." *Franziska zu Reventlow Autobiographisches*. Ed. by Else Reventlow. Frankfurt: Ullstein, 1980. 219-35.
- . "Viragines oder Hetären?" *Franziska zu Reventlow Autobiographisches*. Ed. by Else Reventlow. Frankfurt: Ullstein, 1980. 236-49.
- Schaefer, Oda. "Die Schwabinger Gräfin." *Deutsche Zeitung* 27 Aug. 1958.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Watanabe-O'Kelly, Helen. *The Cambridge History of German Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Weigel, Sigrid. "Double Focus: On the History of Women's Writing." *Feminist Aesthetics*. Ed. by Gisela Ecker. Boston: Beacon P, 1985. 59-80.
- Wirsing, Sibylle. "Das gewagte Vergnügen, ohne Gepäck zu reisen." *Frankfurter Allgemeine* 2 Oct. 1976.

Wer ist dieser Büchner? Aspekte zur Rezeption Büchners und seines *Danton* im neunzehnten Jahrhundert

Martin Bäumel und Stefan Manns

I.

Als Georg Büchners Geschichtsdrama *Dantons Tod* im Frühjahr 1835 im Verlag J.D. Sauerländer in Frankfurt am Main erschien, erzeugte es keine nennenswerten Wirkungen. Abgesehen von einigen kurzzeitigen Interessensbekundungen stieß es weitestgehend auf Ablehnung und Desinteresse und wurde bald schon wieder vergessen. Es war allen voran die konservative Kritik in einem restaurativen Deutschland, die dem Werk „mangelnde [. . .] Originalität“ vorwarf und es voreilig als „dramatisiertes Kapitel des Thiers“ disqualifizierte (Büchner 350).¹ Diese ablehnende Haltung kennzeichnete nahezu zwei Drittel des neunzehnten Jahrhundert und Karl Gutzkow, der sich selbst als Entdecker und Protegé des jungen Schriftstellertalentes wähnte, mußte einsehen, daß das von ihm so hoch geschätzte und viel gelobte Historiendrama beim Publikum durchfiel.² Auch eine erneute Auflage des Dramas, eingebunden in die von Büchners Bruder Ludwig 1850 edierte, aber „überhastet, dilettantisch und unzuverlässig in die Öffentlichkeit“ (Goltschnigg 10) geworfene erste Werkausgabe Büchners trug nicht dazu bei, daß er auf breitem literarischem Felde wiederentdeckt wurde.

Erst die von Karl Emil Franzos herausgegebene Edition *Georg Büchner's sämtliche Werke und Handschriften*, die erstmalig auch das Woyzeck-Fragment enthielt und 1879 in Frankfurt am Main erschienen war, löste eine unvermutet intensive und letztlich bis in die heutige Zeit anhaltende „Büchner-Renaissance“ aus, wie Dietmar Gotschnigg aufgezeigt hat (15). Doch war das Publikum ebenso gründlich und gewissenhaft wie die Gesamtausgabe vorbereitet worden: Franzos verwies bereits in einem 1875 in der Wiener *Freien Neuen Presse* vorab erschienenen, sensiblen Portrait des Autors auf die für ihn so charakteristische Verbindung von Dichtung

und sozial-revolutionärem Engagement (Goltschnigg 15), und veränderte damit das Bild Büchners in der Öffentlichkeit grundlegend. Insbesondere der Naturalismus sollte als erste literarische Strömung Büchners Œuvre rezipieren. Gerhart Hauptmann bekundete oftmals seine große Verehrung und künstlerische Nähe zu Büchner.

Angesichts der erst spät einsetzenden Rezeption³ und einer merkwürdigen Rezeptionsgeschichte drängt sich die Frage nach dem ‚Warum‘ unmittelbar auf. Erst jetzt, in der Zeit katastrophaler Auswirkungen eines ökonomischen sozialen Wandels, bekam die staats- und gesellschaftskritische, sozialistisch-agitatorische Stimme Büchners das nötige Gewicht, um das Bewußtsein der Zeitgenossen zu durchdringen. Zum anderen aber war diese Zeit auch die Zeit einer Wissenschaftskrise, in dessen Verlauf eine das neunzehnte Jahrhundert so einflußreich und maßgeblich prägende Strömung in die intellektuelle Kritik geriet: der Historismus.

Nicht zufällig fällt das Erscheinen der ersten ernsthaften und zugleich erfolgreichen Werkedition Büchners in diesen Paradigmenwechsel, der seinen beißendsten und nachhaltigsten Ausdruck in Friedrich Nietzsches *Zweiter Urzeitgemäßer Betrachtung* fand: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* erschienen 1874. In dieser grundlegenden Kritik am Zustand der historischen Wissenschaften bilden sich die Diskursstränge ab, die auch die Büchner-Rezeption im späten neunzehnten Jahrhundert begleiteten.

II.

Nietzsche war 1874 nicht der erste, der den Historismus kritisierte. Aber er war einer der ersten, der eine umfassende Beschreibung der Probleme vornahm, die aus der empirischen Geschichtswissenschaft entstehen konnten. Ausgangspunkt von Nietzsches Kritik ist seine Erkenntnis, daß das Leben selbst, daß die Geschichte nicht kausal-logisch zusammenhängend ist. Wichtig ist für ihn, „dass die Kenntnis der Vergangenheit zu allen Zeiten nur im Dienste der Zukunft und Gegenwart“ zu gebrauchen ist (Nietzsche 1: 268). Hierin trifft er sich eigentlich mit den Theoretikern des Historismus, behauptet allerdings, daß ihre Herangehensweise grundlegend falsch sei. Er stellt also die Frage, ob Geschichte als strenge Wissenschaft möglich sei und zugleich dem Leben dienen könnte, und verneint sie aus drei Gründen: Das betrachtete Ereignis „ist für den, der es erkannt hat, tot,“ da der Betrachter eben auch alle Ungerechtigkeiten in diesem erkannt hat und es somit nicht mehr dem

Leben dienlich machen kann. Eine Betrachtung eines Ereignisses ist nur am Ende möglich, und ist somit „eine Art von Lebens-Abschluß und Abrechnung,“ weshalb die Geschichte nie regieren darf, sondern geführt werden muß. Und schließlich ist das Leben selbst unhistorisch, und somit Wissenschaftlichkeit für die Geschichte nur möglich, wenn sie nicht mehr dem Leben dient (253).

In dem folgenden Ausschnitt sind die wesentlichen Kritikpunkte, die Nietzsche gegen die Geschichtswissenschaft hervorbringt, zusammengefaßt:

Schnell ein Blick auf unsere Zeit! Wir erschrecken, wir fliehen zurück: wohin ist alle Klarheit, alle Natürlichkeit und Reinheit jener Beziehung von Leben und Historie, wie verwirrt, wie übertrieben, wie unruhig fluthet jetzt dies Problem vor unseren Augen! [. . .] Es ist [. . .] ein [. . .] Gestirn, ein leuchtendes und herrliches Gestirn [zwischen Leben und Historie getreten], die Constellation ist wirklich verändert— durch die Wissenschaft, durch die Forderung, dass die Historie Wissenschaft sein soll. Jetzt regiert nicht mehr allein das Leben und bändigt das Wissen um die Vergangenheit: [. . .] alles was einmal war, stürzt auf den Menschen zu. [. . .] Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln [. . .]. (267-68)

Der Historismus begünstigt also einen lebensfeindlichen Relativismus. Zu bewältigen sei eine derartige Wissensmasse nämlich nur, indem man lerne, sie leicht aufzunehmen, aber auch leicht wieder abzustoßen (270). Daher sieht Nietzsche im Historismus das Problem, daß es völlig gleichgültig wird, mit was man sich beschäftigt (279-80). Er drückt hier das Gefühl aus, daß es durch den Historismus dazu kommt, daß die Wertigkeit der Dinge schwimmt, daß die Geisteshaltung relativistisch wird.

Zudem meldet Nietzsche Zweifel an der Objektivität des Historikers an, an dem, was man positivistisches Faktensammeln nennen könnte. Völlig wertfreie Distanz zum Beobachteten ist nicht möglich und darüberhinaus nicht wünschenswert, denn „die Geschichte objektiv denken ist die stillé Arbeit des Dramatikers“ (286).

Nietzsche lehnt Hegels spekulative Geschichtsphilosophie ab, weil er die Auffassung, Geschichte sei zielgerichtet auf den Jetztzustand

zugelaufen, als Überheblichkeit des späten neunzehnten Jahrhunderts geißelt. Durch „dieses Uebermaass geräth eine Zeit in die Einbildung, dass sie die seltenste Tugend, die Gerechtigkeit, in höherem Grade besitzt als jede andere Zeit“ (275), „[u]eberstolzer Europäer des neunzehnten Jahrhunderts, du rasest!“ (309). Somit aber wird die Beliebigkeit des Historismus nicht mehr durch idealistisch beeinflusste Konzepte einer „Ideenentwicklung“ oder ähnlichem aufgefangen.

Nietzsches Kritik ist zu sehen vor dem Hintergrund seines Vitalismuskonzepts, das die Kategorie „Leben“ über alles stellt, und seines Unbehagens an der Moderne, einer antiwissenschaftlichen Haltung, die Folgen bis ins zwanzigste Jahrhundert haben sollte.¹ Hintergründe und große Teile der Argumentation sind also schärfer formuliert, als es der Zeitempfindung entsprach, aber die Zielrichtung seiner Abhandlung deckt sich doch mit einer allgemeinen Kritik am Historismus.

In deren Gefolge entsteht das Bild des Historismus, der für die Beliebigkeit der Zeit verantwortlich ist, weil durch seinen Positivismus der Relativismus seinen Siegeszug angetreten hat (Baßler 22; Wittkau 45-51).

III.

Die Bühnerrezeption und somit auch Büchners Geschichtsdrama *Dantons Tod* rücken unter diesem Aspekt in den Kontext einer energischen und relativ jungen Historismuskritik.

Der Terminus ‚Historismus,‘ der das geschichts-wissenschaftliche Denken und Arbeiten einer in der Aufklärung wurzelnden, sich jedoch erst im neunzehnten Jahrhundert etablierenden, „gesamteuropäischen Kulturerscheinung“ umreißt (Jaeger und Rüsen 75), wurde zunächst als eine pejorative Bewertung dieses Denkens eingeführt. Der Begriff aber erfuhr eine affirmative Wendung und wird heute als das Denken verstanden, dem es grundlegend um historische Erkenntnisgewinnung geht, die Antworten auf Fragen der Gegenwart und unmittelbaren Zukunft geben kann; kurz: die Nutzbarmachung der Vergangenheit für die Gegenwart.

Jeglichem historistischen Verfahren ist von daher grundlegend ein a priori verstandenes Primat der Quelle zu eigen, die als autonome und zentrale Größe die Zelle aller historischer Erkenntnismöglichkeit darstellt. Sie ist der ‚Kronprinz‘ der Geschichte. Die Lenkung aller Aufmerksamkeit auf den geschichtlichen „Beweis“ soll zum anderen verhindern, Geschichte teleologisch erklären und bewerten zu wollen,² und stattdessen das singuläre historische Ereignis auf seinen Gegenwartsbezug hin zu befragen. Die

autonome Quelle wird im Historismus zum empirischen Zeugnis menschlichen Handelns und soll die Geistes- und Kulturwissenschaften in ihrer Aussagefähigkeit auf die Stufe von erkenntnistheoretischer Objektivität erheben, die in dieser Effizienz bisher nur den Naturwissenschaften als exakten Wissenschaften zugeschrieben wurde.⁶ Dieser Legitimitätsversuch aber wurde letztendlich zum Hauptargument der Historismuskritik, die ihm im Umgang mit dem Quellenmaterial Willkür und Beliebigkeit vorwarf: Ist jede Quelle gleich relevant, so egalisieren sich alle Quellen und werden schließlich inhaltsleer, da beliebig ersetzbar.

Es ist aber diese Quellenarbeit, die Büchners *Danton* in signifikanter Weise zugrunde liegt. Er bediente sich des ihm zur Verfügung stehenden Quellenmaterials in fast beliebiger Weise und ließ die Revolution zwischen Geschichtsquellen, Volksliedern und Weltliteratur scheitern. Neben der Hauptquelle des Dramas, den frühen historischen Standardwerken Thiers und Merciers finden sich zahlreiche Quellen und Anspielungen zu Shakespeare, Brentano, Heine, Goethe und anderen.⁷

Georg Büchner verfuhr bei diesem Patchwork in offensichtlich historistischer Manier. So finden sich im *Danton* die grundlegenden Techniken der historistischen Arbeitsweise artifiziell verarbeitet:

Primat der Quelle

Büchner bemühte sich um eine Aufbereitung und Nutzbarmachung historischer Erfahrung für seine unmittelbare und politisch motivierte Realität. In einem Brief an seine Eltern vom 28. Juli 1835 aus Straßburg bezeugte er diese Absicht: „Der Dichter [. . .] macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht“ (Büchner 306). Man beachte Büchners Verweis auf das genuin naturwissenschaftliche Instrumentarium der Beobachtung, das er, ebenso wie das Quellenstudium, der Erschließung und Erfahrbarmachung der Welt zugrunde legt.

Montagetechnik

Die Quellen werden im Sinne eines historistischen Quellenrelativismus der intendierten Aussage des Werkes angepasst, dienlich gemacht und uminterpretiert. Die Spuren lassen sich zurückverfolgen: die Volksszenen des *Danton* tragen unverkennbar die Charakterzüge der burlesken Volks-

und Massenszenen Shakespearescher Komödien, Lucinde trägt, dem Wahnsinn verfallend, die Züge Ophelias. Eine Chronologie der Quellen ist nicht auszumachen, so wechseln sich die unterschiedlichen Quellengenres in bunter Weise ab.

Seriellität des Szenenaufbaus

Die offene Form des Dramas ermöglicht es, die einzelnen, nebeneinander stehenden Bilder mehr oder weniger beliebig zu variieren. Das Drama weist keinen durchgehenden Handlungsstrang auf und die Szenen bedingen sich nicht gegenseitig, was wiederum auf Büchners relativistischen Quellenbegriff verweist. Der Vorteil eines solchen Arrangements ist die Erzielung einer größtmöglichen Freiheit bei der Variierung neuer Szenenabläufe, die durch einen allgemeinen Handlungsverzicht in der Stoffgestaltung und der Skizzenhaftigkeit der Charaktere begründet wird und bemerkenswerterweise die Grundaussage des Stückes unangetastet läßt.

Diese Erfahrung deckt sich mit dem von Moritz Baßler im Kontext des Historismus gebrauchten Begriffs der Lexemautonomie.

IV.

Um diesen Begriff zu erklären, wenden wir uns noch einmal der Geschichte des Historismus zu. Historismus darf nicht verengt als eine Entwicklung in der Geschichtsschreibung aufgefaßt werden, hat der historische Diskurs doch in den meisten Kulturwissenschaften stattgefunden. Es gab „Historische Schulen“ in der Jurisprudenz, der Theologie, der Nationalökonomie und der Philosophie. Beeinflusst vor allem von den wissenschaftlichen Methoden der Biologie, versuchte man den Positivismus als reine Sammlung von Erkenntnis auf die Kulturwissenschaften zu übertragen. Die unzusammenhängende Einzelforschung, aber auch die Erfahrung, daß alle Gegebenheiten z. B. der Theologie oder der Rechtssprechung historisch gewachsen und auch historisch bedingt waren, führten zu einem Werterelativismus, der die Stimmung der Moderne maßgeblich prägte, zum vielberufenen Ende von Metaphysik und Religion. Unter einen erweiterten Historismus-Begriff sind auch diese Probleme gefaßt (Baßler 4f, 19-24; Wittkau 11-16).

Die Aufnahme historistischer Prinzipien in die Ästhetik führte zu

drei unterschiedlichen Verfahren: dem historiographischen, dem simulierenden und dem technischen Historismus (Baßler 25-29). Wichtig für Büchners Drama ist eine Betrachtung vor allem des letzteren.

Mit technischem Historismus wird ein Verfahren bezeichnet, das als konstitutiv für die Moderne angesehen werden kann. Der Historismus begann, sich auf Sprache und Verfahren der Literatur niederzuschlagen; „das Wort“ wurde „souverain“ und sprang „aus dem Satz heraus“ (Nietzsche 6: 27). Das Wort konnte also als „Nutzwort“ im Textzusammenhang verschwinden und nur als reines Wort existieren. Autoren versuchten (bereits im historischen Roman), historistisch-positivistische Darstellungsweisen wie z. B. Kataloge bzw. Aufzählungen in ästhetischen Verfahren anzuwenden, anfangs um das historistische Ziel der Wahrheit durch Vollständigkeit zu erreichen. In dem Maße aber, in dem der Glaube an die Möglichkeiten der Vollständigkeit schwand, führten die weiterhin beibehaltenen historistischen Verfahren zu einem Phänomen, das man als „Lexemautonomie“ (Baßler 2, 32) bezeichnen kann. Statt des Inhalts bestimmter Wort- oder Satzsequenzen wurde die Form, die Materialität der Sprache, das Verfahren selbst wichtig. Die Verbindung von Signifikant und Signifikat zerbrach, übrig blieb nur der Signifikant. Man spricht hier von „Texturen“, d. h. sprachlichem Material in seiner spezifischen Verknüpfung, ohne hermeneutisch strukturierende Elemente (Baßler 32).

Doch derartige Texturen stellen erst das Ende einer längeren Entwicklung dar. Eine der ersten Richtungen der Literatur, die diese Verfahren erprobte, war der Naturalismus. Dessen Forderung nach Totalität einerseits und Detailrealismus andererseits war nicht einzulösen, aber gerade deswegen konnte sich die Detailfülle verselbständigen und zu autonomen Lexemen werden. „Zweifellos kann man [...] bereits [...] in [Hauptmanns] Webern [...] jenen Detailrealismus erkennen, der als Gesamterscheinung in seiner Konsequenz zu Lexemautonomie und Isolierung der Lexeme führt“ (Baßler 108).

Versucht man nun, dieses Verfahren auch in Büchners Werk zu suchen, so wird man fündig einerseits in der Struktur von *Dantons Tod*, andererseits in Büchners immenser Zitate montage, in der er aus verschiedensten—fiktionalen und nichtfiktionalen—Texten Versatzstücke entnimmt, die er aneinanderreihet bzw. in seinen eigenen Text integriert. Dabei ist er zwar nicht der erste, der Zitate verwendet, aber gerade seine literarischen Zitate funktionieren vielleicht nicht mehr nur als

Konnotationsmittel; wichtig an ihnen ist überwiegend, daß sie Zitate sind. Die semantische Seite der Sprache steht nicht mehr im Vordergrund, es treten spielerische Elemente hinzu. Dabei enthält natürlich diese Spielerei durchaus wieder eigene Bedeutungen, zeigt z. B. die Beliebigkeit der Anschauungen, die Entfremdung, unter der die Revolutionäre um Danton leiden, und der sie durch Rhetorik und Zynismus entgegenzutreten versuchen.

V.

Büchner nimmt die historistische Arbeitstechnik vorweg und wird zugleich in der Epoche der einsetzenden Historismuskritik wiederentdeckt und begeistert gefeiert. Dieses offensichtliche Paradoxon jedoch ist zu voreilig gefällt. Denn obwohl Büchner den Historismus vorwegzunehmen scheint, stellt er sich zugleich als dessen Überwinder dar, der das Hauptproblem des Historismus auf seine Weise zu lösen scheint: den im Faktensammeln verlorengegangenen Anschluß der Geschichte an das Leben, die mangelnde Nutzbarmachung der Historie für die Gegenwart, sowie den Selbstbetrug objektiver Wissenschaftlichkeit im Felde der Geschichtswissenschaft. Büchner trotz der Gefahr eines historischen Bedeutungsvakuums, indem er den historischen Danton mit eigenen subjektiven Einfällen, mit Dynamik und unerschütterlichem kritischem Quellenkommentar agieren läßt. Die Quellen werden fikionalisiert und erhalten damit eine von der geschichtlichen Realität losgelöste Eigenreferenz, die letztlich eine Bedeutung im fiktionalen Text wieder herstellt, die dem historistischen Quellenverfahren fremd bleiben muß. Büchner ist kein Historiker, der die Geschichte erklären und begreifbar machen will, sondern Schriftsteller, der durch die Geschichte Antworten zu geben versucht. In dem schon einmal erwähnten Brief vom 28. Juli 1835 schreibt Büchner, als „dramatischer Dichter“ sei es seine höchste Aufgabe „der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.“ Im selbem Brief erklärt er:

Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockene Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt [. . .]. (Büchner 305)

Dieses Zitat bezeugt zum einen die Nähe Büchners zum Historismus und dessen Impetus, zum anderen aber offenbart es auch die tiefe Kluft, die zwischen beiden herrscht. Büchner ist kein Historiker, sondern Schriftsteller, und somit steht für ihn nicht die Quellentreue, sondern die Geschichts-Wirkung im Mittelpunkt seiner Arbeit.

Büchner präsentiert sich als Vorreiter und Überwinder des Historismus zugleich. Diese Ambiguität ist es, die sich in seiner „Renaissance“ zum Jahrhundertende widerspiegelt, in einer Zeit, die Auswege aus dem bürgerlichen Usurpatismus des neunzehnten Jahrhunderts suchte und für die der junge Mediziner aus Hessen Vorbildcharakter besaß, der als sozialrevolutionärer Schriftsteller und Gründer der Sektion der „Gesellschaft der Menschenrechte“ in Gießen und als Autor des *Hessischen Landboten* agierte und schließlich vor der partikularstaatlichen Staatsraison nach Straßburg floh.

So erinnerte sich Gerhart Hauptmann vor dem naturalistischen Verein „Durch!“ des „Kraftgenie[s]“ und des „unvergessliche[n] Denkmal[s], das [Büchner] [. . .] hinterlassen hat“ (Leppmann 108).

University of Alabama
Ludwig-Maximilians-Universität, München

Anmerkungen

¹ Brief Karl Gutzkows an Büchner nach Straßburg: Frankfurt am Main, 10. Juni 1836. In diesem, durch Gutzkow übermittelten Zitat wird auf eine der Hauptquellen verwiesen, deren Büchner sich bei seiner Bearbeitung des *Danton* bediente (siehe Thiers). Büchner zitiert im *Danton* überwiegend aus Band VI. Zur Quellenforschung vgl. die ausführliche Darstellung in Büchner 482-98.

² Vgl. Gutzkows Urteil über den Misserfolg des *Danton*: „Ihr Danton zog nicht: vielleicht wissen sie den Grund nicht? Weil Sie die Geschichte nicht betrogen haben: weil einige der bekannten heroische Dicta in Ihre Komödie hineinliefen u [sic] von den Leuten drin gesprochen wurden, als käme der Witz von Ihnen. Darüber vergaß man, daß in der Tat doch mehr von Ihnen gekommen ist, als von der Geschichte u [sic] machte aus dem Ganzen ein dramatisiertes Kapitel des Thiers“ (Büchner 350).

³ Die Aussage Hauptmanns vor dem Verein „Durch!“ wurde mündlich überliefert und schließlich in einem nicht mehr erhaltenen Vereinsprotokoll festgehalten.

⁴ Die Uraufführung des *Danton* erfolgte erst nach der Jahrhundertwende, am 5. Januar 1902 im kleinen, internen Kreise der Neuen Freien Volksbühne Berlin— einem „Organ“ der Naturalistischen Bewegung— am Belle-Alliance-Theater.

⁵ So speisen sich große Teile der Avantgarde-Bewegung der Jahrhundertwende aus sowohl den Lebens- als auch den Antiwissenschaftskategorien, die Nietzsche

formulierte.

⁶ Die teleologische, auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Geschichtsinterpretation, die über Jahrhunderte hinweg von klerikaler und hegemonialer Macht betrieben wurde, stellt eben genau das Programm dar, von dem sich das Bürgertum und der von ihm getragene Historismus abgewandt hatten, um ein eigenes, historisch fundiertes Bewusstsein zu entwickeln.

⁷ Eine ausführlichere Besprechung des Historismus findet sich bei Rüsen. Als anschauliche Beispiele dienen die 1819 gegründete Einrichtung zur deutschen Quellensammlung, die *Momumenta Germaniae Historia*, sowie die französische, 1821 ins Leben gerufene *École Nationale des Chartes*, die sich dem Erfassen, Katalogisieren und Kommentieren des sämtlichen, in ihrer nationalen Geschichte noch präsenten Quellenmaterials widmen.

⁸ Für eine ausführliche Aufzählung sämtlicher verarbeiteter Quellen, siehe Mayer.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz et al. *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Büchner, Georg. *Werke und Briefe*. Hg. Karl Pönbacher, et al. 6. Aufl. München: Hanser, 1997.
- Goltschnigg, Dietmar. *Materialien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners*. Kronberg: Scriptor, 1974.
- Jaeger, Friedrich und Jörn Rüsen. *Geschichte des Historismus: Eine Einführung*. München: C.H. Beck, 1992.
- Leppmann, Wolfgang. *Gerhart Hauptmann: Die Biographie*. Berlin: Ullstein, 1996.
- Mayer, Thomas Michael, Hg. „Dantons Tod.“ *Georg Büchner: Dantons Tod. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theater-Lesebuch*. Frankfurt: Schauspiel Frankfurt, 1980. 13-74.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 1 & 6. München: dtv, 1980.
- Rüsen, Jörn. *Konfigurationen des Historismus*. Frankfurt a.M.: n.p., 1993.
- Thiers, Louis-Adolphe. *Histoire de la Révolution Française* 10 Bde. Paris: n.p., 1823-27. Leipzig: Brockhaus, 1846.
- Viëtor, Karl. „Die Quellen von Büchners Geschichtsdrama *Dantons Tod*.“ *Euphorion* 34 (1933): 357-79.
- Wittkau, Annette. *Historismus: Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

Digging Deep: The Past Revisited in Works of Elfriede Jelinek and Heiner Müller

Dagmar Jaeger

Wie sind wir so geworden, wie wir heute sind?
(Wolf 241).

In a time that seems obsessed with remembering the past by building museums, memorials and monuments,¹ one might ask if this obsession works against a time of general amnesia or if this obsession is the very product of amnesia. In today's culture, the construction of memory cultivates the past for the present. Questions of national and personal identity have arisen that are fundamentally bound to a collective and personal memory. Thus, the way in which we organize the past around us, the content and form of what we remember has to do with who we are and want to be, both as individuals and as a nation. That is to say, a construction of past events for the present that generates discourses of remembrance defining and constituting national identity is nothing less than a political issue.

Questions such as "Who creates and constructs memory?" and "For what purpose?" become important questions to ask in a time concerned with reorganizing its past around itself. These questions, I propose, are essential questions for the two works I would like to discuss here, *Wolken Heim* by Elfriede Jelinek and *Germania Tod in Berlin* by Heiner Müller. Both texts were written for the theater and both revisit the German past. Both texts reconstruct the past through a collective memory portrayed in collective subjects. I ask how Müller and Jelinek textualize the past; in other words, which memory they activate and for what reason. I ultimately argue that Jelinek's and Müller's reactivation of memory brings to life a suppressed and repressed collective memory. Digging deep into two nations' pasts (East Germany and Austria), which happens in a very literal sense in the two plays, questions a national identity