



Nora Eckert

Wegschauen geht nicht

Georg Büchner auf den Bühnen
des 20. Jahrhunderts

Schwabe ^{reflexe}



Dieses eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und verfügt u.a. über folgende Funktionen: Volltextsuche, klickbares Inhaltsverzeichnis sowie Verlinkungen innerhalb des Buches und zu Internetseiten. Die gedruckte Ausgabe erhalten Sie im Buchhandel sowie über unsere Website www.schwabeverlag.ch. Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere Informationen.



Für die Bühnenwerke Georg Büchners – *Danton's Tod*, *Leonce und Lena* und *Woyzeck* – hob sich der Vorhang erst mehrere Jahrzehnte nach dem frühen Tod des Dichters im Jahr 1837. Doch als das Theater um 1900 die Stücke entdeckte, galten sie als Offenbarung. All das, was die Moderne an Themen, Ausdruck und Stil für sich reklamierte, fand sie hier in überraschender Frische und Klarheit vor. Seither haben die drei Werke den Rang von Klassikern, sind zu guten Bekannten geworden. Aber wie gut kennen wir sie wirklich?

Betrachten wir ihre rege Rezeptionsgeschichte auf den deutschsprachigen Bühnen des 20. Jahrhunderts, fällt auf, dass sehr Unterschiedliches aus den Stücken herausgelesen wurde. Das Theater – gleich einem Selbstbedienungsladen – präsentierte sie stets so, wie sie gefielen, zeitgemäß dekoriert, textlich variiert, nach je unterschiedlicher Intention.

Die sieben Beiträge des vorliegenden Bandes bilden ein aufschlussreiches Panorama der wechselhaften und vielgestaltigen Aneignung von Büchners Bühnenwerken durch das Theater des vergangenen Jahrhunderts. Ausgehend von konkreter Inszenierungspraxis ergeben sich Einblicke in die Kultur-, Politik- und Mentalitätsgeschichte der jeweiligen Zeit. Die intellektuelle und ästhetische Stimmungsfrequenz der drei Werke korrespondierte stets erstaunlich passgenau mit damals aktuellen Diskursen. Jede Epoche scheint sich in den alterslos wirkenden Stücken wiederzufinden.

Wie steht es um Büchners Resonanz auf heutigen Bühnen? Überlegungen zu dieser Frage schließen den Rundgang des Buches ab und führen zurück zu den Werken selbst, von denen alle Interpretationen ihren Ausgang nehmen.

Nora Eckert wurde 1954 in Nürnberg geboren und lebt seit 1974 in Berlin. Sie war journalistisch tätig für Zeitungen (*tageszeitung*, *Tagesspiegel*) und Zeitschriften (*Theater der Zeit*, *Opernwelt*) und ist Autorin mehrerer Buchpublikationen, darunter *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001* (Europäische Verlagsanstalt 2001), *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert* (Henschel 1998), *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure* (Henschel 1995).

Nora Eckert

Wegschauen geht nicht

Georg Büchner auf den Bühnen
des 20. Jahrhunderts

Schwabe Verlag Basel

Schwabe reflexe 26

Copyright © 2013 Schwabe AG, Verlag, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche

Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch
verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Lektorat: Iris Becher, Schwabe

Gesamtherstellung: Schwabe AG, MuttENZ/Basel, Schweiz

ISBN Printausgabe 978-3-7965-2897-2

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-2927-6

rights@schwabe.ch

www.schwabeverlag.ch

Inhalt

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Vorwort | 7 |
| Büchners Ankunft im Theater. Eine Rekonstruktion | 15 |
| <i>Woyzeck</i> und <i>Wozzeck</i> . Versuch über die moralischen Gründe eines Theatererfolgs, oder: Wer hat Schuld? | 29 |
| Robespierre oder die Sehnsucht nach dem starken Mann. Ein rezeptionsgeschichtlicher Beitrag zu Danton's Tod in der Weimarer Zeit..... | 43 |
| «aber wir haben den Krieg und die Guillotine». Gründgens spielt 1939 St. Just | 65 |
| Leonce und Lena oder: Wie inszeniert man Langeweile? | 81 |
| Robert Wilson inszeniert Büchner, oder: Was ist unter der Oberfläche? | 99 |
| Über Büchners Aktualität | 115 |

Vorwort

«Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll.»

Georg Büchner

«Wie könnte Etwas aus seinem Gegensatz entstehen? Zum Beispiel die Wahrheit aus dem Irrtum? Oder der Wille zur Wahrheit aus dem Willen zur Täuschung?»

Friedrich Nietzsche

Die hier versammelten Beiträge sind, mit Ausnahme von «*Woyzeck* und *Wozzeck*» und «Über Büchners Aktualität», als Vorträge entstanden und wurden für die vorliegende Veröffentlichung überarbeitet. Meine Beschäftigung mit der Rezeptionsgeschichte Georg Büchners im deutschsprachigen Theater hat über die Jahre hinweg, ohne dass dies ursprünglich beabsichtigt gewesen wäre, so etwas wie eine Chronologie entstehen lassen, die in großen Schritten die verschiedenen Büchner-Bilder Revue passieren lässt, um an markanten Wegbiegungen der Werkinterpretation haltzumachen und paradigmatische Spurwechsel in der Wahrnehmung und Wertung der Stücke zu beschreiben. Um Vollständigkeit konnte es dabei nicht gehen. Wollte man diese erreichen, so entstünde für jedes der seit der Zeit um 1900 mit nahezu konstant hoher Frequenz auf unseren Bühnen gespielten Werke *Danton's Tod*, *Leonce und Lena* und *Woyzeck* eine eigene voluminöse Studie, vergleichbar etwa Wolfram Viehwegs allein auf Büchners Revolutionsdrama konzentrierter Untersuchung von 1964. Die allgemeinste daraus zu gewinnende Erkenntnis ist die Einsicht in einen steten Wandel der Interpretationen. Jede Epoche sieht und hört in den Stücken etwas anderes. Handelt es sich dabei auch oft nur um Akzentverschiebungen, so ist doch diese Offenheit für fluktuierende Wahrnehmungen ein genreunabhängiges Merkmal großer Literatur. Zudem steckt in jeder neuen Aneignung wohl immer auch ein Stück Selbstsuche. Auf

diese Weise entstand eine sich ausdehnende, immer wieder neue An- und Einsichten gewährende theatrale Landschaft.

Dem modernen Theater wohnt ein Wille zur Aktualisierung inne, in dem der eine ein kreatives Potential zu erkennen vermeint, während der andere ihn als Diktat der Willkür abtut. Im Grunde ist die Sache so alt wie das Theater selbst und eines seiner elementaren Lebensgesetze (zumindest was das europäische Theater anbelangt), und die konservative Sicht, die im Regisseur eine Art Testamentsvollstrecker sieht, weil das Drama gewissermaßen der letzte Wille des Autors sei, kam ja auch erst mit der Moderne zum Zug, denn in früheren Zeiten wird man vergeblich ein Bewusstsein für sogenannte Werktreue suchen. Erst eine pluralistische Kunst hat die Regieinteressen breit aufgefächert und neben der Dekonstruktion auch die Rekonstruktion zugelassen. Die Aktualisierung prägt jedenfalls die Theaterästhetik nicht erst seit 1900, das als Datum einer kulturellen Epochenwende auch für die Entstehung des sogenannten Regietheaters angenommen wird. Es mag wohl sein, dass Regisseure früherer Zeiten eher die Rolle eines Bühnenlogistikers erfüllten, der sich hauptsächlich um die Verkehrsregelung der Auftritte und Abgänge zu kümmern hatte, doch die Bühnenausstattung bis hin zu den Kostümen war und ist immer eine Entscheidung *à la mode*, und interpretiert hat man die Texte zu allen Zeiten durch das Spiel, auch wenn uns die genaue Kenntnis darüber oft verlorengegangen ist. Als etwa das Theater der Renaissance antike Tragödien und Komödien aufzuführen begann, lieferte der Zeitgeschmack den ästhetischen wie intellektuellen Rahmen.¹ Immer schon las und verstand man die Stücke so, wie es die Erwartung vorgab und wofür der Zeitgeschmack die ästhetische Horizontlinie mit durchaus fließenden Grenzmarkierungen zeichnete.

Was hat das mit Büchner zu tun? Sehr viel, denn seine Stücke bilden hinsichtlich der Frage der Aktualisierung keine Ausnahme, auch wenn er als dezidiert moderner Dramatiker erst vor gut einhundert Jahren entdeckt worden ist. Seither jedoch ist Büchner das Etikett «aktuell» nicht mehr abhandengekommen; er ist ein Dichter, bei dem

1 Wie radikal frühere Zeiten mit antiken Stücken umgegangen sind, lässt sich ebenso eindrucksvoll wie anschaulich nachlesen bei Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1990.

sich Aktualität sozusagen a priori ergibt. Wir haben ihn als unseren «Zeitgenossen» abonniert, und die in den folgenden Beiträgen angesprochenen rezeptionsgeschichtlichen Aspekte bezeugen unsere Ichbezogenheit in dieser Wahrnehmung. Wir befinden uns dabei unentwegt auf der Suche nach Wahrheit (freilich nicht nur in Büchners Stücken) und finden doch nie die eine, alles erklärende Wahrheit. Nicht zuletzt das Theater führt uns die Vergeblichkeit dieser Suche vor Augen. Der zwischen Sein und Schein angesiedelte Konjunktiv der Bühne zeigt an, es könne so oder auch anders sein. Zu betonen ist jedoch, dass die steten Perspektivenwechsel den auf der Bühne verhandelten Dingen keineswegs beliebigen Sinn bescheren, als könnten diese je nach Standpunkt mal wahr und mal falsch erscheinen – wo alles erlaubt ist, wie in der Kunst des «anything goes», lässt der Vorwurf der Beliebigkeit verständlicherweise nicht lange auf sich warten. Beliebig sind die immer wieder neu geknüpften Relationen aber allenfalls im Sinne von unerschöpflich, wofür Theaterinszenierungen Anschauungsmaterial in Fülle bieten. Ob wir eine dramatische Handlung durch eine gesellschaftlich-soziale Brille von oben oder unten betrachten, ist letztlich nicht das Entscheidende, weil die Essenz des Textes unter dem Strich immer zum selben Resultat führt. Dennoch, Bedeutung erlangen die Relationen, in die eine Inszenierung die Personen versetzt. Wie solche Korrespondenzen in Aufführungen angelegt sein können, davon soll hier die Rede sein.

Die nicht unberechtigte Frage lautet: Wo finden wir in all unserer ungebändigten, nicht ermüdenden Lust am Entwerfen von immer neuen Relationen am Ende den Dichter, an dessen zweihundertsten Geburtstag das Jahr 2013 erinnert? Das Theater kennt naturgemäß nur Stücke als Textmaterial und interessiert sich eher am Rande für den Autor. Was wiederum nicht ausschließt, dass Dramaturgen gelegentlich der Frage nachgehen, wie viel Büchner eigentlich in seinen Stücken enthalten sei. Aber biographische Lesarten bleiben eher die Ausnahme und sind am Ende nicht weniger spekulativ als andere Interpretationen.

Büchners Themen sind uns ganz offensichtlich geblieben. Genau genommen hatte dieses frühverstorbene Dichtergenie ein zentrales Thema: den Tod. Er ist im Titel seines ersten Stückes enthalten; ein Mord und ein Selbstmord geschehen im letzten, Fragment gebliebenen Trauerspiel; und selbst das zwischen beiden Werken entstandene

Lustspiel schrammt haarscharf am Thema vorbei, um schließlich mit der nächtlichen Begegnung der KönigsKinder Leonce und Lena und ihren rabenschwarzen Ahnungen doch noch tiefe Kratzer in dieser Hinsicht zu hinterlassen. Von thematischer Vielfalt also kann nicht die Rede sein, was jedoch der Reichtum an sprachlicher Ausdruckskraft mehr als ausgleicht. Büchner lässt seine Figuren metaphernsatt und dennoch unverblümt reden, in apodiktischen Sätzen, die brutal und unausweichlich klingen, aber umgeben und eingehüllt sind von poetischer Zartheit wie von philosophischer Tiefgründigkeit. Paradox erscheint bei ihm im Grunde alles – verzweifelt und gelöst, gehetzt und unruhig, aber nie verschwitzt; starr, aber immer auch hochexplosiv, berstend. Für mich war und ist es diese Sprache, die den Riss bezeichnet entlang der Paradoxien unserer Welt. Jene messerscharf sezierte Zerrissenheit war von Anfang an ein wesentlicher Aspekt in meiner Faszination für Büchner, zugleich aber auch der bei ihm spürbare Widerstand, den das Leben gegen eine paradoxe Welt leistet.

Büchners Geburtsjahr 1813 war ein historisches Wendejahr. Europa ergriff die Chance, sich von der napoleonischen Herrschaft zu befreien; die Völkerschlacht bei Leipzig war ihr Fanal. Aber dass für die Völker damit alles eine glückliche Wendung genommen hätte, lässt sich, mit Blick auf den Wiener Kongress von 1815, der die alten Verhältnisse des Ancien Régime wiederherzustellen versuchte, nun gewiss nicht behaupten. Verpasste Chancen blieben eine Konstante der europäischen Geschichte, und die verordnete Friedhofsruhe grub sich nicht nur mental tief in das Bewusstsein der Menschen ein; auch sozial sollte sich lange nichts zum Besseren wenden. Im Gegenteil, die Armut großer Teile der Bevölkerung kennzeichnet das neunzehnte Jahrhundert. Auch ließe sich das Jahr 1813 durchaus als Geburtsjahr des Nationalismus deuten. Unter den Prominenten des Jahrganges finden wir indes einige, die – auf sehr unterschiedliche Weise – die Defizite der Zeit zum Gegenstand ihres kritischen Denkens gemacht und dabei in Kunst und Philosophie immer auch einen gesellschaftsanalytischen Blick eingebracht haben. Georg Büchner ist hier mit Friedrich Hebbel, Richard Wagner, Giuseppe Verdi und Søren Kierkegaard ohne Zweifel in bester Gesellschaft; eine interessante Nachbarschaft bedeutet das allemal, obschon sie alle sich, mit Ausnahme von Hebbel und Wagner, auf ihren weit auseinanderliegenden Wegen nie begegnet sind.

Büchner war in seinem kurzen Leben vieles: Er war Wissenschaftler und wusste Profundes über das Nervensystem der Barben herauszufinden; er war Politiker und als solcher Mitverfasser der Flugschrift *Der Hessische Landbote*, die der Historiker Thomas Nipperdey «das erste große Manifest einer sozialen Revolution» nannte.² Die darin verwendeten Bibelzitate verweisen zugleich auf die Entstehung eines neuen Glaubens, dessen säkulare Ziele nicht weniger an Heilsbotschaft enthalten als die traditionellen Religionen: «Neben die Kulturreligion tritt die politische Religion.»³ Büchner war Schriftsteller im hohen Grad, was zuerst der *Hessische Landbote* und zuletzt die nicht beendete Erzählung *Lenz* offenbarten. Und schließlich war er Dramatiker, als der er in unserem Bewusstsein besonders wach geblieben ist. Bestechend sind seine Instinktsicherheit und die im literarischen Stil sich ausbildende hochkonzentrierte Individualität. So wie er schrieb kein anderer, und doch stand er nicht voraussetzungslos in der literarischen Landschaft zwischen Romantik und Biedermeier. Zuweilen schimmert in seinen Stücken das große Vorbild Shakespeare durch. Arnold Zweig hat betont, wie förderlich die Ausgangssituation für den Dramatiker Büchner gewesen ist, der in den 1830er Jahren unbelastet von aller verführerischen Übermacht der Tradition habe loslegen können: «So günstig hatte dem Drama noch keine Stunde geschlagen. Alle Mächte der Zeit verwiesen diesen jungen Menschen auf sich selbst.»⁴ Wer wollte dem widersprechen?

Es ist nicht zu übersehen, wie wichtig Büchner das Theater war. Schon die Tatsache, dass er innerhalb von gut zwei Jahren drei Stücke schrieb, signalisiert den unbändigen Drang, sich in theatralen Formen auszusprechen, in Formen freilich, für deren Revuehaftigkeit erst noch der Blick entwickelt werden musste. Auch die expressive Sprache seiner Stücke verlangte den Zeitgenossen ein noch nicht vorhandenes Hörvermögen ab. Als ob die hohe sprachliche Dichte und die offene Dramaturgie der Stücke für ein zukünftiges Publikum kalkuliert gewesen wären. Wer Neues wagt, läuft immer

2 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1998, S. 373.

3 Ebenda, S. 442.

4 Arnold Zweig, Lessing. Kleist. Büchner. *Drei Versuche*, Berlin 1925, S. 147.

Gefahr, unverstanden zu bleiben und abgelehnt zu werden. Eine neue dramatische Zeichengebung werde, so Julius Bab, in ihrer Zeit oft nicht angenommen, gerade weil sie «nicht den Geist der eben herrschenden Generation» ausdrücke, «sondern den einer neuen».⁵ Selbst Karl Gutzkow, Büchners Freund und Förderer, der die Qualität des Neuen in dessen Werken sofort erspürte, gingen die darin liegende Vitalität und Individualität gelegentlich über jungdeutsche Konventionen hinaus. Büchners früher Tod hat die Antwort auf die Frage, für welche Generation er denn geschrieben habe, gleich auf das nächste Jahrhundert vertagt. Dieses aber wurde durch seine Sprache dann mit unbestreitbarem Furor elektrisiert.

Warum also ausgerechnet das Theater? Wer für die Bühne schreibt, will gehört werden. Gewiss, auch ein Schriftsteller und Dichter will gelesen werden. Doch über diesen banalen Umstand hinaus ist das Theater ein kommunikativer Ort mit einer zeitlich limitierten Öffentlichkeit. Nirgendwo sonst lässt sich so unmittelbar das Leben zeigen, wenn auch als Spiel und als solches markiert durch die Parenthese des Bühnenportals, aber eben dennoch in physischer und psychischer Unmittelbarkeit. Diese Möglichkeit hat Büchner offensichtlich fasziniert und zum Stückeschreiben animiert. Als er sich wieder einmal mit philosophischen Schriften plagte, berichtete er einem Freund von dieser unersprießlichen Lektüre und äußert dabei den nachgerade programmatischen Satz: «ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden».⁶ Zwar ist auch das Theater eine Kunstform, aber seine Sprache bietet Platz für jene menschlichen Ausdrücke, die Büchner in der abstrakten Fachsprache der Philosophie vermisste.

In den folgenden Beiträgen (mit Ausnahme des Robert-Wilson-Textes) spielt die Theaterästhetik eine Nebenrolle. Wichtiger als die wechselnden Optiken in der Inszenierungsgeschichte von *Danton's Tod*, *Leonce und Lena* und *Woyzeck* waren mir die Berührungspunkte zwischen Bühne und gesellschaftlicher Wirklichkeit beziehungsweise intellektuellen Diskursen – die Verortung der inszenierten

5 Julius Bab, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Leipzig 1931, S. 54.

6 Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften*. Marburger Ausgabe, Bd. 10.1: Briefwechsel, hrsg. von Burghard Dedner, Tilman Fischer und Gerald Funk, Darmstadt 2012, S. 29.

Stücke in den mentalen Befindlichkeiten einer bestimmten Zeit. Schon im Beitrag «Büchners Ankunft im Theater», der den Moment der Entdeckung des Dramatikers durch die Nachwelt behandelt, wird deutlich, wie eng die Interpretationen seiner Werke mit der sie umgebenden Umwelt und Mentalität zusammenhängen. Jedes von Büchners Stücken korrespondierte passgenau mit intellektuellen und ästhetischen Stimmungsfrequenzen der Zeit um 1900. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei *Leonce und Lena*, das als sommerliches Freilufttheater 1895 uraufgeführt wurde und als exemplarischer Fall für ein auf Intimisierung und Lyrisierung eingestelltes Theater gelesen wurde. Im einen Fall führte das zur Form des Kammerstücks, im anderen zu einer theatralen Poesie des Stimmungshaften. Büchners Lustspiel stand dann lange Zeit im Banne dieser Wahrnehmung und galt als komödiantisches Leichtgewicht.

Aufgrund eines Lesefehlers erschien das letzte der Büchner'schen Stücke zunächst unter dem Titel *Wozzeck* und wurde unter diesem 1913 uraufgeführt. Danach etablierte sich die korrekte Schreibweise *Woyzeck*. Dem Werk wurde ein enormer Theatererfolg zuteil, noch potenziert durch Alban Bergs Oper. Die Wahrnehmung des Stückes, wie sie sich in den damals publizierten Kritiken niederschlug, korrespondierte dabei auffällig eng mit moralischen und ethischen Debatten: Woyzeck als Repräsentant einer ausgebeuteten und unterdrückten Klasse wurde nicht als Mörder wahrgenommen, sondern als Opfer der Verhältnisse, und so zum Ankläger der Gesellschaft umgedeutet.

In der instabilen Weimarer Republik, einer von Inflation, Wirtschaftskrise und politischem Extremismus geprägten Zeit, konnte die «Sehnsucht nach dem starken Mann» eine anhaltende und folgenschwere Virulenz entwickeln. Ende der 1920er Jahre tauchten Inszenierungen von *Danton's Tod* auf, die eine Tendenz zur Umkehrung der üblichen Sympathieverteilung auf die Hauptfiguren Danton (bis dahin favorisiert) und Robespierre beinhalteten. Plötzlich erschien Robespierre als starker Mann und als jener Ordnungspolitiker, den viele in der Weimarer Zeit ersehnten. Auf der Bühne trat eine Führernatur in Erscheinung, der man die Beendigung des politischen Chaos zutraute.

Dass man mit *Danton's Tod* aber auch Kritik an einer Führerdiktatur üben konnte, die noch wenige Jahre zuvor als «Politik der

Verheißung» Gegenstand kollektiver Sehnsucht gewesen war, das demonstrierte Gustaf Gründgens' Inszenierung des Stückes aus dem Jahr 1939. Diese wurde und wird einhellig als mutig erinnert, weil sie eine Assoziation des NS-Regimes mit dem Terror des Jahres 1794 provozierte. Als wesentliche inszenatorische Elemente der untergründig entfalteten Regimekritik sind sowohl die spezifische Dramaturgie des Wortes als auch die Aufwertung der Figur des St. Just zum Typus des kaltblütigen Politikers mit einer ausgesprochen zeitgemäßen Physiognomie zu nennen.

Zu einem markanten Einschnitt in der Wahrnehmung des Lustspiels *Leonce und Lena* wurde die in der Nachkriegszeit aufkommende Interpretation des Werkes als «Problemstück», das, pessimistisch grundiert, die Frage nach dem Sinn des Lebens stellt und die im Stück thematisierte Langeweile zur existentiellen Kategorie aufwertet. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch die damalige Parallelisierung des Lustspiels mit den Dramen von Samuel Beckett, in denen zwar das Wort «Langeweile» selbst selten vorkommt, deren Figuren aber nichts anderes tun, als vergeblich auf den Sinn des Lebens zu warten.

Mit «Robert Wilson inszeniert Büchner» und «Über Büchners Aktualität» sind wir in unserer Theatergegenwart angelangt. Wilson hat Büchners omnipräsente Theatermetaphorik beim Wort genommen und ihr kongenial mit hochartifizIELler Theaterästhetik geantwortet. Der letzte Beitrag will eine Bilanz versuchen: Wie sehen und hören wir heute Büchner? Wobei auch wieder an die Werke selbst zu erinnern ist, von denen aus alle Interpretationen ihren Weg nehmen. Regisseure unserer Tage haben jedenfalls nicht aufgehört, Büchner als Zeitgenossen zu betrachten, um nicht zu sagen, ihn als solchen zu vereinnahmen, wobei zu fragen bleibt, worin diese Zeitgenossenschaft denn heute genau besteht.

Mein besonderer Dank gilt der ersten Leserin dieser Textsammlung, nämlich der Lektorin Iris Becher, die durch ihr aufmerksames und kritisches Lesen und durch die daraus resultierenden Nachfragen, Einwände und Anregungen wesentlich dazu beigetragen hat, aus dem Rohmaterial der Vorträge argumentativ schlüssigere Texte entstehen zu lassen.

Berlin, im Dezember 2012

N.E.