

**OVER DE SAMENHANG VAN REVOLUTIE,  
THEATER EN EROTIEK  
GEORG BÜCHNERS *DANTONS TOD* EN  
DE ENSCENERING DOOR THEU BOERMANS**

Luc LAMBERECHTS, Erik DERYCKE en Anke GILLEIR

Op 22 maart 1996 vond de première plaats van Georg Büchners *Dantons Dood* in de regie van Theu Boermans (K.V.S, Brussel): een co-productie van De Trust en de Koninklijke Vlaamse Schouwburg.<sup>1</sup> Opvallend was een specifieke aanpak van revolutionaire theatraliteit en de aanschouwelijke voorstelling van een (soms groezelige, enkele malen levendige) erotiek in haar verwevenheid met politiek. Waar samenhangen tussen sexueel en sociaal gedrag aan bod kwamen, werd de radicaliteit van Büchners politiek engagement minder beklemtoond. Wat meteen de vraag oproept naar de mogelijkheden van een creatieve enscenering van dit uiterst complexe drama uit de wereldliteratuur in onze media-maatschappij.

Büchner - hij stierf op 23-jarige leeftijd in 1837 - beleefde ontgoocheld de verbasterde vorm waarin twee jaren voor zijn dood zowel de gedeeltelijke vooraf-druk als de boekuitgave van zijn eerste drama *Dantons Tod* verscheen. Net zoals het hoofdpersonage Danton in de begincène van zijn mannelijkheid beroofd lijkt, karakteriseerde Büchner de boekpublicatie als "halb und halb kastriert". Volkomen tegen de fundamenteel brisante tendens van het stuk in, maar wel mercantilistisch en politiek opportuun, had de uitgever aan het stuk een ondertitel meegegeven: "Dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft". Bovendien waren de meeste erotische en ook wel obscene getinte passages eenvoudigweg geschrapt, zodat Büchners radicaal realisme in hoge mate aan een gecommmercialiseerde nawerking van een geïnstitutionaliseerd en uitgehold idealisme aangepast werd. Beide aspecten - de neutralisering van politieke en erotische radicaliteit - hebben tot voor enkele decennia de wetenschappelijke en theateresthetische receptie van dit drama bepaald.

Het theater moest zich met dubieuze tekstuitgaven tevreden stellen. Voor de "wereldpremière", pas in 1902 door de beroemde en geëngageerde Neue Freie Volksbühne (Berlijn) onder impuls van Gerhart Hauptmann, waren de versies door Ludwig Büchner (1850) en Karl Emil Franzos (1879) beschikbaar: een beperkt tekstmateriaal dat steeds vanuit de specifieke ideologie van de uitgevers was voorgeschoteld. Eerst de uitgave door Werner R. Lehmann zal in 1967 een wetenschappelijk verantwoorde en uiterst betrouwbare tekstversie brengen: meer

dan 130 jaar nadat Büchner het stuk had geschreven. Maar ondertussen had *Dantons Tod* wel een stempel gedrukt op de theatergeschiedenis: bij Leopold Jessner (Hamburg, 1910) en Max Reinhardt (Berlijn, 1916) in hun essentiële vernieuwingen van het theater, bij Fritz Kortner (München, 1959) bij de vernieuwende aanknopng van het Duitse naoorlogse theater aan de moderne Europese ensceneringspraktijk, bij Jean Vilar en het Théâtre National Populaire, waar het stuk tussen 1951 en 1963 in belangrijke mate het repertoire meebepaalde.

Waar voor de literatuurwetenschap tot in de late jaren vijftig van onze eeuw Danton hoofdzakelijk als gedeeltelijke projectie van een revolutionair diep ontgoochelde Büchner verscheen, leidde dit tot het beeld van de "heroïsche pessimist"<sup>2</sup>; op deze wijze verwierf de auteur van de andere drama's *Leonce und Lena* en *Woyzeck* evenals van de novelle *Lenz* zijn faam in de wereldliteratuur. Later verscheen Büchner als een a-politieke nihilist die zich zou wentelen in de vitale oerangst van de mens, dan weer als idealistische rechter met uitgesproken religieuze bindingen, als progressief liberale revolutionair of te laat gekomen Jacobijn. Recent onderzoek situeert hem in het spanningsveld van een te vroeg geboren pre-communist en een anarchistische eroticus<sup>3</sup>, waarbij op politiek-revolutionair vlak het beeld van de liberale democraat<sup>4</sup> afwisselt met de uitzichtsloze radicaliteit van een voor-marxistisch engagement<sup>5</sup>.

*Dantons Tod* kwam in hoge mate tot stand door een doelgerichte en creatieve omgang met historiografische bronnen. Reeds in zijn jeugd las Georg Büchner geschiedenisboeken over de Franse Revolutie, vooral over de periode 1789-1794. Hij beperkte zich oorspronkelijk tot de werken uit de huisbibliotheek van zijn vader, een eerder conservatief-liberaal ingestelde arts. Toen in 1830 de Juli-Revolutie in Frankrijk plaats vond, nam hij als scholier deel aan de debatten over de "politieke behoeften van het volk". Hoewel zijn standpunt aan duidelijkheid niets te wensen over liet, werd nochtans reeds dan een lichte theatralisering zichtbaar: de vrienden begroetten elkaar met "Bonjour citoyen".<sup>6</sup> De eerste universiteitsjaren bracht hij in Straatsburg door (1831-33): een vlucht uit de verstikkende socio-politieke sfeer van Darmstadt, dat net zoals het hele federalistisch versnipperde Duitsland sinds de Besluiten van Karlsbad (1819) gebukt ging onder politieke restauratie en "demogogen"-vervolgng. Later zal hij naar Straatsburg terugkeren, maar dan als politieke vluchteling.

Tijdens het eerste verblijf in Straatsburg heeft hij direct contact met Franse en Duitse radicale revolutionairen die zich laten inspireren door Babeufs *Le manifeste des plébéjiens*. De opvattingen over de afschaffing van de eigendom en de volledige gemeenschap van goederen bepalen de latere politieke tendens van *Dantons Tod*,

Babeufs egalitaire doctrine - hij werd in 1797 geëxecuteerd - vormt voor de neo-babeufisten een radicaal wapen bij hun afwijzing van de nieuwe constitutionele monarchie in Frankrijk. Weliswaar had de Juli-Revolutie van 1830 een monarchie afgeschafte die zich opnieuw door "le droit divin" had pogen te legitimeren. Nochtans was de macht van de vroegere landadel vervangen door een nieuwe geldadel, de bankiers, zodat het volk - net zoals in Duitsland - verder bleef verhongeren. Neo-babeufisme met inbegrip van de kritiek op de manipulerende macht van taal en opvoeding zal de radicaliteit van Büchners eerste volksscène (I, 2) rechtstreeks voeden. In overeenstemming hiermee zal hij in Robespierres eerste rede (I, 3) aan de historische bronnen een essentieel eigen argumentatie toevoegen. Waar Robespierre zijn aanklacht formuleert tegen "la guerre déclarée à la divinité", luidt het in *Dantons Tod*: "Sie erklärte der Gottheit und dem Eigenthum den Krieg...". Daarmee legt Büchner vanuit zijn politiek engagement de positie vast van de volksverleider Robespierre als manipulator, die evenmin als Danton het materiële probleem in de jaren 1793-1794 wil oplossen. De kijk op de Franse Revolutie wordt op deze wijze essentieel door Büchners eigentijds neo-babeufisme bepaald. Vanuit dit perspectief werd het hele stuk geconcipieerd: een nieuw revolutionair engagement heeft betrekking op de Duitse staten van zijn tijd, die evenmin als de "Grande Révolution" het "Magenproblem", de materiële ellende van een uitgebuide bevolking, wil oplossen.

Deze tendens uit zich in het onthullend esthetisch procédé van de theatralisering, van waaruit ook de beide antagonistische Danton en Robespierre geconcipieerd zijn. Revolutionairen als rollenspelers: Büchner had het zelf in Straatsburg beleefd. In een brief aan zijn ouders (december 1831) beschrijft hij hoe een Poolse vrijheidsheld, Ramorino, bij zijn doorreis triomfantelijk wordt gehuldigd. Nauwgezet en met distantie wordt de artificialiteit van de gebeurtenissen weergegeven. Reeds hier verschijnt de held als marionet van een revolutie die voor het volk niets oplost. Dankbaar neemt het publiek deel aan de theatraliteit van het gebeuren: "Daarop verschijnt Ramorino op het balkon - dankt, men roept Vivat - en de komedie is afgewerkt" (vertaling: L.L.) - zo eindigt de brief.

Terug in het groothertogdom Hessen, nu aan de universiteit te Giessen, zal Büchner de intellectuele kern worden van een samenzwering die het "maag-probleem" van de plattelandsbevolking door een revolutie wil oplossen. Rechtstreeks geïnspireerd door de derde versie van de "Déclaration des Droits de l'Homme", de meest sociale verklaring van de mensenrechten uit de tijd van de Franse Revolutie<sup>7</sup>, schrijft hij voor deze clandestiene "Maatschappij voor de Rechten van de Mens" het polemische pamflet *Der Hessische Landbote*. Het revolutionair avontuur wordt meteen in de kiem gesmoord: infiltranten brengen de



*Dantons dood door K.V.S.-Brussel en De Trust (Foto's Leo Van Velzen)*

politieestaat op de hoogte, de verpauperde plattelandsbevolking levert de exemplaren in bij de overheid, de burgerij vreesst in elk provinciestadje een heruitgave van de Parijse guillotine te beleven.

Toevlucht vindt Büchner in het ouderlijk huis, waar hij zijn lectuur over de Franse Revolutie uitdiept. Hier ontstaat dan ook de definitieve versie van *Dantons Tod* tijdens de eerste maanden van 1835. Voor het historisch gedeelte van de tekst worden minstens een zestal omvangrijke historiografische werken gebruikt<sup>8</sup>, niet alleen uit de huisbibliotheek maar ook ontleend in de hofbibliotheek te Darmstadt<sup>9</sup>. Gecombineerd wordt het onthullende gebruik van deze bronnen met filosofische citaten, vooral uit werken van Fichte en Feuerbach, en met zelfcitaten uit Büchners brieven, hoofdzakelijk gericht aan zijn verloofde, die hij in Straatsburg had achtergelaten.

Opvallend is de techniek van de citaat-verbindingen: geenszins een (post)moderne beklemtoning van een tekstuele kunstmatigheid, wel een enscenering van de artificiële theatraliteit die de "Grande Révolution" zelf vanuit Büchners visie kenschetste. De organische, soms ook wel additieve tekstverbindingen van isoleerbare citaatelementen verkrijgen op deze wijze een uitgesproken tendentieuze valentie. Tergelijkertijd wordt in de afwisseling van de politieke openbaarheid en het private leven - vaak binnen eenzelfde scène-eenheid - het ongrijpbare van een moordend mechanisme zichtbaar. Bovendien wordt de historische tegenstelling tussen Dantonisten en Jacobijnen niet alleen in al haar theatraliteit doorprikt, maar bovenal geconfronteerd met de uitzichtloze situatie van het volk.

Danton en zijn aanhangers verschijnen in het masker van politiek uitgebluste en epicuristisch georiënteerde Grieken, beheerst door verveling, spleen en een sexueel genieten voor de ondergang: "De staatsvorm moet een doorzichtig gewaad zijn... De goddelijke Epikuros en Venus met haar mooie achterwerk moeten ... de deurenwachters van de Republiek worden" (I, 1). Het verlies van een historische rollenidentiteit uit zich nochtans evenzeer bij de Jacobijnen die zich in een holle Romeinse theaterpathetiek hullen. De afwisseling van de cultuurhistorische fazes (Grieks-Romeins) toont een theater dat de essentiële binding met de realiteit van de ellende onder het volk verloren heeft. Bij Büchner vormt de beklemtoning van zulke theatraliteit een toespitsing van wat hij in de historische bronnen vond, maar wel met heel andere accenten. Vooral Thiers' geschiedenis van de Franse Revolutie<sup>10</sup> was ook een waarschuwing aan het adres van de regerende Bourbon-koning en de legitimatie door "le droit divin": er ontstaat een beeld hoe een tweede Franse Revolutie zou kunnen verlopen. Impliciet werd gepleit voor de compromissen van een constitutionele monarchie op de achtergrond van de bedreigingen en verschrik-

kingen die een directe democratie zou betekenen. Büchners theatralisering van de revolutieleiders vertoont daarentegen pre-marxistische perspectieven die de latere karakteristiek bij Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* aankondigen: "De revolutie van 1789-1814 drapeerde zich afwisselend als Romeinse Republiek en als Romeins keizerrijk."

Eenzelfde politiek relevante theatralisering kenmerkt de confrontatie tussen Danton en Robespierre (I, 6). Geenszins vormt deze scène het duellistische centrum in het midden van een symmetrisch gestructureerde klassiek-idealistische tragedie. Wel brengt ze naar het einde van de eerste akte toe slechts een versnelling teweeg in het raderwerk van een revolutie die zich boven hun hoofden afspeelt. Wat getoond wordt is de tegenstelling tussen een haast afgestorven sensualisme en een masochistische ascese, tussen het niet-langer-handelen en de zinloosheid van het handelen. Noch de vrijheid als maximale verwezenlijking van lust, noch een moreel despotisme kunnen de sociale problemen oplossen. Bovendien onthult de geënceneerde theatralisering de enge verwantschap: Dantons gedrag lijkt de losbandigheid en politieke onmacht van een onthoofde aristocratie te herhalen, terwijl Robespierre verschijnt als uitgeholde heruitgave van de vroegere despotie en tyrannie onder koninklijk gezag. Pragmatisch leidt de confrontatie tevens tot niets: in zijn terreur wou Robespierre de Dantonisten slechts laten schrikken, eerst St. Just zal hem tot werkelijk handelen overhalen. Tevergeefs: enkele maanden later zullen ook beide kopstukken van de Jacobijnen hun hoofd inboeten. Immers: "Die Revolution... frisst ihre eignen Kinder".

Revolutionaire theatraliteit als uitgeholde heroïsche rol van het klassieke drama wordt van bij het begin geconfronteerd met erotiek en materiële behoeften. De beide beginscènes zijn volkomen contrastief, haast dichotomisch op elkaar betrokken. Eerst een elegant salon waar burgerlijke revolutionairen aan een speeltafel met dubieuze dames hun tijd verdrijven (I, 1). Onoverbrugbaar lijkt de breuk met het volk in een steeg waar moeders en dochters zich prostitueren om in leven te kunnen blijven (I, 2). De sociale spanning tussen beide bevolkingslagen heeft in Büchners theateresthetica de plaats ingenomen van de ideële en vaak nobele betrokkenheid van protagonist en antagonist uit het idealistische drama.

Uiterst pregnant toont Büchner hoe de Dantonisten een vroeger aristocratisch tijdverdrijf hebben overgenomen: het modieus kaartspel wemelt van erotische toespelingen. Maar Danton lijkt ook hier wel uitgespeeld, waar hij als niet-deelnemende toeschouwer tot zijn vrouw spreekt: "Kijk die knappe dame, hoe galant ze de kaarten omdraait! Ja echt waar, ze kan er wat van; men zegt dat ze haar man altijd haar hart voorhoudt en de anderen haar ruit..." Consequent verbindt de

eerste scène revolutie en erotiek als “fête galante” die Danton in de twee-eenzaamheid met zijn vrouw drijft.

Nochtans blijft ook het volk door de pathetiek van de revolutie geconditioneerd. In de taal van de theatersouffleur Simon wisselen de grofstes termen af met het hollands Romeins pathos van de Jacobijnen: het contrast onthult de indoctrinatie door taal als gevolg van manipulatie door macht. Waar een plebejer in deze eerste volksscène Büchners neo-babeufistische programma in al zijn radicaliteit verwoordt, blijft inhoudelijk de stringentie van de eisen als moordende kritiek op de burgerlijke revolutionairen centraal staan. Tegelijkertijd onthult de overname van een opgelegd formeel verwoordingsspatroon, manifest beklemtoond door de staccato-herhalingen van het Latijnse “ergo”, de materiële onmondigheid van dit volk. Zo realiseert Büchner hier in de taalverwoording de tendens die het hele drama in de vormgeving en structurering beheerst: de noodzakelijkheid van een nieuwe revolutie door het volk, tegelijkertijd haar (voorlopige) onmogelijkheid die op dezelfde alomvattende onvrijheid terug te voeren is.

Verder uitgediept wordt deze thematiek van het paradoxale door een groteske lanternisering (“An die Laterne”), slechts verhinderd door een bonmot van het slachtoffer. Deze kleine deelscène werd door Büchner aan de hand van twee historische bronnen zorgvuldig gemonteerd<sup>11</sup>: reeds van bij het begin blijkt hoe de omvattende theatraalizing van de revolutie het volk in zijn aanspraken neutraliseert. Juist deze theatraalizing zal in haar mechanisme ook het doodvonnis bezegelen, dat het volk in een plotse ommezwaai, door de Jacobijnen geënceneerd, over Danton uitsprekt (III, 10).

Inhoudelijk zetten de plebejers van de eerste volksscène (I, 2) de dictatuur van de Jacobijnen voorlopig buiten spel. De eisen voor een democratie vanuit een radicale basis worden nochtans door de taal- en volksmanipulator Robespierre geneutraliseerd. Keurig gekleed weet de “onkreukbare” Robespierre de wil van een volk naar zich toe te trekken dat nog even tevoren in blinde woede de eis formuleerde: “doodslaan, wie geen gat in zijn jas heeft.” Zo leidt de theatraalizing op dubbele wijze naar een ontmondigende bevoogding.

Veel is er te doen geweest rond Büchners beroemde brief aan zijn verloofde (maart 1834) over het “fatalisme” van de geschiedenis: “Ik bestudeerde de geschiedenis van de revolutie. Ik voelde me als het ware vernietigd onder het vreselijk fatalisme van de geschiedenis. Ik tref in de menselijke natuur een ontstellende onverschilligheid aan, in de menselijke verhoudingen een onafwendbare gewelddadigheid... Ik denk er niet aan me nog langer voor de paradepaarden en de steunpilaren

van de geschiedenis te bukken. Ik heb mijn oog aan het bloed gewend. Maar ik ben niet het mes van de guillotine.”<sup>12</sup> Meestal werd dit fatalisme-begrip ofwel filosofisch geneutraliseerd, ofwel binnen de theatertraditie van het fatum gesitueerd. Nochtans lijkt juist de esthetisering van de Franse Revolutie vanuit Büchners concept een heel ander perspectief te belichten: een eminent politieke opvatting van het fatalisme<sup>13</sup>. Net zoals in zijn brief verwoordt Büchner in *Dantons Tod* het fataal mechanisme van de beide revoluties, 1789 en 1830, waar het engagement van het volk slechts de posities van een burgerlijke geldaristocratie had gediend. Op programmatische wijze wordt aan dit mechanisme in de beginscènes een vorm gegeven die de inhoudelijke en structurele essentie van het drama vastlegt.

Maar ook erotiek en sexualiteit, zo essentieel voor Büchners anti-idealistisch realisme, staan in het teken van het revolutionaire<sup>14</sup>. We wezen er reeds op hoe in de beginscène de sfeer van *décadence* door het spanningsveld van beide polen gecreëerd wordt. Contrasterend brengt de eerste volksscène een evocatie van het Virginia- en Lucretia-motief, dat nochtans revolutionair geïntensiveerd wordt. Als mogelijke lont aan het kruisvat van een omvattende revolutie toont Büchner het jonge meisje dat uit materiële noodzaak tot prostitutie gedwongen wordt, hierin het voorbeeld van de moeder volgt en zo de vader (Simon) onderhoudt: “En mijn dochter was daar naar beneden gegaan om de hoek - het is een lief meisje en onderhoudt haar ouders” (I, 2). Weinig twijfel bestaat erover wie hier van de vrouwelijke “gunsten” van het volk geniet. Niet alleen de Dantonisten verschijnen geregeld in gezelschap van prostituées (“Grisetten”) die “dag en nacht bezig zijn” (I, 5). De aanhangers van Robespierre, die de rol van deugdzaamheid zo vlijtig weet op te houden, vieren hun orgieën in hun buitenverblijven die eerder op “maisons closes” lijken (III, 6: gesprek Collot-Barère-Billaud). Daarentegen staat de verhouding van de beide buiten spel gezette revolutionairen, Danton en Camille, tot hun vrouw in het teken van een erotiek van de wanhoop. Reeds van bij het begin beleeft Danton in zijn psychische liefde voor Julie het verlies van revolutionaire en mannelijke identiteit, naar het einde toe zal Camille de waanzin van zijn vrouw Lucile willen delen. Beide vrouwenfiguren worden als kwetsbare “schöne reine Seelen” binnen de bedreigde geborgenheid van de familie gesitueerd: een onthullend contrast met het gedwongen hoerenlot van volkswomen en courtesanes. Hoezeer Büchner Julie en Lucile als tendentieuze-onthullende encensering van de bekende deugdzame en a-sexuele vrouwenpersonages uit de Duitse Verlichting en Klassiek (Lessings *Miß Sara Sampson*, Goethes *Iphigenie auf Tauris* en de prinses uit *Torquato Tasso*) encenseert, blijkt opnieuw uit een veelbetekenende afwijking van de historiografie. In *Dantons Tod* neemt Julie gif (IV, 6) en zal zo haar man in de dood vergezellen. Maar in werkelijkheid heette ze Louise, sinds 1793 Dantons tweede vrouw, en huwde ze enkele jaren na de guillotineren van haar man een baron



Dupin (1797). Ze stierf in 1856. Julie en Lucile: hun leven speelt zich volledig af in de privé-sfeer, volkomen los van het politieke en openbare leven, vaak in de pregnante eenzaamheid van een monologische existentie. Slechts op het einde waagt zich een waanzinnige Lucile in de openbaarheid, gebruikt ze de revolutie als middel voor een ingeklede zelfmoord: "Leve de koning".

Op volkomen andere wijze plaatst zich de hetaere Marion buiten het verloop van de geschiedenis (I, 5): ze bevindt zich volledig in de publieke sfeer. Als concretisering van een erotische utopie in volledige vrijheid wordt ze gekenmerkt door een alomvattende seksualiteit en een volledige afwezigheid van schuldgevoelens. Van Babeuf terug naar Rousseau, op wie deze radicale revolutionair zich trouwens uitdrukkelijk beriep: onschuld en vleesgeworden lustprincipe culminereren in een alomvattende sexuele vrijheid. De liefdesutopie verenigt hart en ruit, "coeur" en "carreau" zonder enige obsceniteit. Büchner encsceneert in zijn Marion-personage een natuurdrift, los van elke morele binding, die niet kan bezoedeld worden: "Er bestond voor mij maar één ding tegenover mij, alle mannen samengesmolten in één lichaam. Mijn natuur was nu eenmaal zo, wie kan daaraan ontsnappen." (I, 5). Zo verschijnt "la femme liberée" niet langer als eigendom, koopwaar of manipulatie-



*Dantons dood door K.V.S.-Brussel en De Trust (Foto: Leo Van Velzen)*

object. Haar relatie tot Danton staat geenszins in het teken van een sociaal of mannelijk onderdrukingsprincipe. Maar een interpretatie in de zin van Freuds "Triebnatur" lijkt weinig aangewezen voor Büchners Marion-personage, dat verwezenlijkt waar Danton wanhopig naar streeft: "Hij zoekt net de onderdelen van de Venus van Medici bij alle grisettes van het Palais-Royal bij elkaar; hij maakt een mozaïek, zoals hij zegt" (I, 4).

Marion contrasteert niet alleen met de a-sexuele vrouwen Julie en Lucile, maar evenzeer met de obsceniteit van de prostituées waarmee Dantons vrienden komen aanzetten (I, 5). Als incarnatie van een vrijheid die niet in het sociale maar wel in de sexualiteit kan gerealiseerd worden, werpt ze tevens een specifiek licht op de morele principes van Robespierre. Deugdzaamheid als instrument voor onderdrukking en politieke manipulatie: "De terreur is een uitvloeisel van de deugd, zij is niets anders dan de snelle, strenge en onverzettelijke rechtvaardigheid" (Robespierre; I, 3). In die zin verschijnt het lustprincipe van Marion als enige realisering van de vrijheid, zoals Büchner die in *Dantons Tod* opeist. Tenslotte wordt in de a-historische en a-politieke utopie datgene voorgespiegeld wat in de realiteit van de Franse Revolutie en de Duitse restauratie door het materiële "fatalisme van de geschiedenis" te niet werd gedaan.

Hoe Büchners radicaal engagement op de scène te realiseren in post-revolutionaire tijden? Hoe de onthullende theatralisering van de Franse Revolutie te tonen in een getheatraliseerde maatschappij van de postmodernisten die nu wel enkele jaren geleden in een groots opgezette encensering de "bi-centenaire" van de "Grande Révolution" herdacht? Hoe aan de bindingen tussen revolutie en erotiek een scenische vorm te geven in een tijd waar feministisch engagement contrasteert met cynische vrouwenhandel? Theu Boermans vond een eerste aanknopingspunt bij David: de schilder als gevoelloze chroniqueur die de lijken van Dantons vermoorde slachtoffers in de straten van Parijs "naar de natuur" tekende.

Het voorbeeld, dat zichtbaar was terwijl het publiek de zaal binnenkomt, was in de encensering van De Trust/KVS uitgevoerd als de opzet van een groots schilderij in sublieme stijl. Het beeldt de leiders van de revolutie uit als naakte heroën in de stijl van Michelangelo. In I,6 zal Saint-Just hierop de hoofden aanwijzen die moeten rollen. De schilder van het doek zit aan de rand van de scène voor een schildersezel waarop Davids beroemde schilderij "A Marat" (de vermoorde Marat in zijn bad) staat. Achter een tafeltje met schildersgereedschap staan nog enkele schetsen en schilderijen, ondermeer Davids "Mort du jeune Barra", dat een naakte knaap voorstelt die bij de verdediging van de revolutie gesneuveld is.

De schilder blijft gedurende het hele stuk op scène, en speelt tevens de rollen van Simon, een figuur uit het volk, en van rechter tijdens Dantons proces. De andere personages zijn zich van de aanwezigheid van een schilder-chroniqueur bewust, en poseren voor hem terwijl ze hun teksten declameren. Het lijkt dus alsof de revolutie wordt opgevoerd met het oog op haar artistieke representatie. Naast de expliciete verwijzing naar de theatraisering van de revolutie in Büchners tekst werd zo in de encensering een tweede artistieke verdubbeling doorgevoerd. Dit compenseerde ten dele de schrapping van zowat elke verwijzing naar het Romeinse pathos, die in Büchners tekst de Franse revolutie uitgesproken theatraal onthulde.

Toch lijkt Danton, *a sadder and a wiser man*, zich bewust van de eerste verdubbeling, de theatraisering van de revolutie. Zo neemt hij tijdens zijn dialoog met Robespierre diens portret al pratend in de hand en symboliseert zo hoe historiografisch-iconografisch ideaal en realiteit hier naast elkaar leven. In diezelfde korte dialoog, die typerend is voor de hele tegenstelling tussen beide protagonisten, staat Danton met verwarde haren en losse kleren in het licht van een gekleurde spot. Recht tegenover hem, in een zuil van wit licht, die de existentiële kilheid van zijn persoonlijkheid belicht, staat Robespierre overwegend in het zwart gekleed, keurige redingote, keurige pruik, wit gelaat; een uitgesproken puriteins uiterlijk, letterlijk onkreukbaar. Danton trekt tijdens het gesprek zijn pruik af, een ontwapenend gebaar dat de ontmaskering van de theatraisering benadrukt. Voor Danton staat de terreur prangend centraal en hij kan in tegenstelling tot Robespierre de guillotine niet meer minimaliseren met de blik op de geschiedenis. De letterlijke minimalisering van het geweld gebeurt door de schilder-chroniqueur, die uit een van zijn verfpotten een plas bloed in het midden van de scène giet en daarin een mini-guillotine zet. Rond deze veraanschouwelijking speelt zich de scène af waarin het cynisme van de esthetiserende functie van de kunst tegenover de brutaliteit van het leven wordt ontmaskerd.

De politieke verschillen tussen Danton en Robespierre werden in deze encensering ook verbonden met verschillen in libidinale economie. Danton is een vermoeide libertijn die zijn energie verbruikt in het zoeken naar genot, wat concreet neerkomt niet zozeer op een passionele verhouding met Julie maar op een ongedwongen omgang met de Parijse prostituées. Kleding en acteergedrag van Julie verwijzen naar een burgerlijke opvatting van vrouwelijke trouw, buiten het bereik van de ware zinnelijkheid en van de (mannelijke) geschiedenis. Dantons morele openhartigheid is bij Robespierre onderdrukt en neemt symptomatisch de vorm aan van een gekwelde zelfbekentenis wanneer hij alleen is. Terwijl Danton zijn libidinale energie laat spreken bij de hoertjes, is Robespierre erotisch op zichzelf aangewezen en, zoals bleek uit de encensering, ook gekweld door een pijnlijk castratiecomplex. Het doordrijven van zijn revolutie gaat gepaard met een verminkte mannelijkheid

en meteen valt ook de affiche voor deze Trust-KVS-enscenering op zijn plaats: een mannelijk lid, gehuld in de traditionele zwarte kap van de terdoodveroordeelden, dat onder de guillotine ligt.

Dantons omgang met prostituées bewijst niet alleen zijn libertijnse houding en de morele tolerantie van de gelouterde revolutionair, het toont even sterk de staat waarin het volk zich in deze fase van de revolutie nog steeds bevindt: op het niveau van de pure overleving. De vrouwen verdienen hun maaltijd door zich te prostitueren, zowel de moeders als de dochters. De erotiek die hier aan bod komt is groezelig en werkt door de sociale dimensie die geïmpliceerd wordt, niet bepaald prikkelend. Maar de potentiële revolutionaire dynamiek van deze volksscènes wordt meteen gesmoord door het gemak waarmee iemand als Saint-Just het volk met zijn retoriek en beloften van brood kan manipuleren.

De erotische en revolutionaire dimensie waren in de encenering van De Trust het nauwst verweven in de figuur van Marion. Aanvankelijk (I,5) ligt zij aan de zijde van Danton als incarnatie van een natuurlijk hedonisme zoals dat tot uiting komt in het onbevungen verhaal over haar jeugd. Ze is hier ook stil maar expliciet aanwezig bij de grote dialoog tussen Danton en Robespierre (I,6), letterlijk op de achtergrond van de geschiedenis. Terwijl de revolutionairen in de Nationale Conventie keurig in het gelid de Marseillaise aanheffen, loopt Marion tussen hun rangen door om zichzelf aan te bieden; patriotisme en revolutie raken haar wereld niet.

Na de terechtstelling van Danton, in de allerlaatste scène, biedt ze zich op dezelfde uitdagende wijze, haast volledig naakt, aan Robespierre aan. Als antwoord stopt deze haar echter een geweer toe en doet haar als een halfnaakte Marianne-figuur uit, zodat zij (zoals Davids naakte "jeune Barra") tot een revolutionaire pin-up getransformeerd wordt. Zo wordt haar erotische aantrekkingskracht gebanaliseerd en volledig in dienst van de revolutie gesteld, een geïnstitutionaliseerde revolutie waar het uiteindelijk niet meer draait om het welzijn of de vrijheid van het volk maar om de overtuigingskracht van retoriek (Saint-Just) en beelden (David, Marianne).

## NOTEN

<sup>1</sup> In deze bijdrage werd de benadering van Büchner en de dramaturgische analyse van *Dantons Tod* in socio-culturele context geschreven door Luc Lamberechts, de benadering van de opvoering werd geleverd door Erik Derycke (aspirant NFWO) en Anke Gilleir. De Duitse citaten zijn ontleend aan de tekstuitgave door Werner Lehmann: *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe*, Hamburg, 1967 (Bd. 1) en 1971 (Bd. 2).

Nederlandstalige citaten zijn ontleend aan de vertaling van Tom Kleijn: *Georg Büchner: Dantons Dood*, Amsterdam, 1996. Deze vertaling, iets minder heroïsch en poëtisch dan de vroegere vertaling van Hugo Claus (Amsterdam, 1958), werd speciaal gemaakt voor Boermans' encensering die als eerste in een Büchner-trilogie door dezelfde coproductenten werd aangekondigd.

<sup>2</sup> Teruggaand op: Karl Viëtor: "Die Tragödie des heldischen Pessimismus". In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 12, 1934, pp.173-209.

<sup>3</sup> Baanbrekend waren hier de publicaties van Thomas Michael Mayer: "Büchner und Weidig - Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie" en Reinhold Grimm: "'Coeur und Carreau'. Über die Liebe bei Georg Büchner". Beide in: *Georg Büchner I/II. Text + Kritik. Sonderband* (ed. H. L. Arnold), München, 1979, pp. 19-158 en pp. 299-326.

<sup>4</sup> Jan-Christoph Hausschild: *Georg Büchner. Biographie*, Stuttgart, 1993.

<sup>5</sup> T.M.Holmes: *The Rehearsal of Revolution. Georg Büchner's Politics and his Drama Dantons Tod*, Bern, 1995.

<sup>6</sup> Vgl. Walter Hinderer: *Büchner - Kommentar zum dichterischen Werk*, München, 1977, p. 15.

<sup>7</sup> Vgl. Karl Viëtor: *Georg Büchner*, Bern, 1949.

<sup>8</sup> Bijzonder belangrijk waren: M.A.Thiers: *Histoire de la Révolution Française*, Parijs, 1823-1827 en Karl Strahlheim: *Unsere Zeit oder geschichtliche Übersicht der merkwürdigsten Ereignisse von 1789 bis 1830*, Stuttgart, 1826-1830.

<sup>9</sup> Vgl. o.a. Burghard Dedner: "Georg Büchner: "Dantons Tod"". Zur Rekonstruktion der Entstehung anhand der Quellenverarbeitung". In: *Georg Büchner Jahrbuch* 6, 1986-87, pp. 106-131.

<sup>10</sup> Vgl. noot 8.

<sup>11</sup> Vgl. Thomas Michael Mayer: "'An die Laterne!' Eine unbekannte "Quellenmontage" in Dantons Tod (I, 2)". In: *Georg Büchner Jahrbuch* 6, 1986/87, pp. 132-158.

<sup>12</sup> Vertaling van Tom Kleijn (cfr. noot 1)

<sup>13</sup> Vgl. Vgl. Thomas Michael Mayer: *Georg Büchner I/II* (noot 3), pp. 87-98, vooral p.91.

<sup>14</sup> Vgl. Burghard Dedner (noot 9), p. 113. Vooral Reinhold Grimm (noot 3) behandelt systematisch de erotiek in *Dantons Tod*, verwaarloost nochtans Büchners encensering van de sexualiteit en heeft weinig oog voor het verband revolutie-erotiek. Vgl. verder ook o.a. Michael Voges: "Dantons Tod". In: *Georg Büchner. Interpretationen*, Stuttgart, 1990, pp. 50-56 en Theo Buck: *Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Georg Büchners Marion-Figur*, Aachen, 1986.