

Georg Büchners *Leonce und Lena*  
und Antonin Artauds *Theater der*  
*Grausamkeit. Wege poetischer Wirklichkeit*

Von der Fakultät I Geisteswissenschaften  
der Technischen Universität Berlin  
genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

Vorgelegt von Christoph Dreyer  
aus  
Berlin

Berichter: Prof. Dr. Norbert Miller  
Berichterin: Prof. Dr. Monika Walter

Tag der Wissenschaftlichen Aussprache 03.Juli 2002

D 83

Berlin 2003

**Meinen Eltern**

## Zusammenfassung:

Auf der Suche nach einem Text, welcher Büchners *Woyzeck* in einer Inszenierung des *Théâtre de la Cruauté* hätte begleiten sollen, kommt für Artaud nicht etwa *Dantons Tod* in Frage, sondern *Leonce und Lena*. Was macht Georg Büchners *Leonce und Lena* zu einem Theaterstück des *Théâtre de la Cruauté*? Wer waren die poetischen Lehrmeister für *Leonce und Lena* und im Rückgriff auf welche poetischen Verfahrensweisen ist Büchner diese Dichtung gelungen? Ein Blick auf die Dichtung Jakob Michael Reinhold Lenz' und Clemens Brentanos, soll diese Fragen klären.

Georg Büchner schafft mit seiner Dichtung, was Antonin Artaud hundert Jahre später die *poetische Wirklichkeit* nennt. Untersucht wird daher Antonin Artauds Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* - bis in die Zeit des *Théâtre de la cruauté* - in seinen theoretischen Schriften. Für unsere Überlegungen bedeutet die Beantwortung dieser Fragen nicht nur, ausschließlich Artauds Theaterkonzeption darzulegen, sondern vielmehr seine Auffassung von Poesie, genauer gesagt einer poetischen Realität offen zu legen. Diese aber zeigt sich innerhalb seines Denkens in jenem Moment am schärfsten formuliert, wo die Kunstformen Theater und Kino zueinander in Konkurrenz geraten. Unsere Untersuchungen richten sich daher auf das Verhältnis von Theater und Kino in Artauds Texten.

Artauds theoretische Konzeptionen zur Filmkunst in der Zeit des *Théâtre Alfred Jarry* werden uns einen ganzen Schritt in unserer Untersuchung weiterführen und das Kino nicht als bloße Form der gewöhnlichen Unterhaltung darstellen, sondern es zu den übrigen Künsten zählen, nicht aber ohne es gegenüber diesen klar zu situieren. Worin liegt die Kraft der Kinobilder, wenn nicht in der Aufgabe, Geschichten im üblichen Sinne zu erzählen, eine mimetische Darstellung des Lebens zu liefern?

Der Umgang mit Sprache, welchen Artaud in dem Text *Leonce und Lena* vorfindet, könnten für Artaud 1932 einen Weg zu der von ihm immer wieder angestrebten *poetischen Wirklichkeit* bilden. Nur aus diesen Überlegungen heraus wäre Büchners *Leonce und Lena* in dem hundert Jahre später entstandenen Programm des *Théâtre de la cruauté* zu begreifen.

## Abstract:

Georg Büchner's *Woyzeck* is part of the program in Antonin Artaud's *Theatre of Cruelty*. Thinking about another of Büchner's plays to accompany *Woyzeck* he chooses *Leonce and Lena*. What makes *Leonce and Lena* fitting in the program of Artaud's *Theatre of Cruelty*? Who were the precursors and masters leading Büchner to his *chef d'oeuvre* *Leonce and Lena*. And which poetical processes is Büchner using in order to achieve this dramatic poetry? Studying the poetical processes in the works of Jakob Michael Reinhold Lenz and Clemens Brentano we will be able to answer those questions.

Georg Büchner creates in *Leonce and Lena* what Antonin Artaud should call a hundred years later: *la réalité poétique*. Therefore will be analyzed Antonin Artaud's notion of *poetic reality* in his theoretic writings – the period we are focussing starts with his first theoretic writings and ends with the last of his *Theatre of Cruelty*.

Answering these questions does not only mean studying Artaud's conception of theatre, but also his notion of poetry in his widest definition, meaning: his notion of a *poetic reality*. This latter one now happens to be most defined at one certain point of his thinking: when the two forms of art, cinema and theatre, are competing. As a consequence our analysis are focussing on the relationship of theatre and cinema in Artaud's writings.

Artaud's conceptions about cinema during the period of his *Théâtre Alfred Jarry* will accompany our study in order to show cinema not only as a common way of amusement but as one art of the fine arts – always defining it clearly in contrast to these latter ones. What could be the unique power and beauty of cinema, if it is not the task to tell stories in the traditional way, if it is not pure mimetic painting of life.

The approach to language, the way of working with language Artaud was discovering in *Leonce und Lena* could have been in 1932 one way for him to the *poetic reality* he was searching for. Only from this point of view it will be comprehensible to find a hundred years later Büchner's *Leonce und Lena* in the program of Artaud's *Théâtre de la cruauté*.

## Inhalt

Inhalt .....	5
Einleitung.....	7
I. Georg Büchners <i>Leonce und Lena</i> und Jakob Michael Reinhold Lenz'	
<i>Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandj</i> .....	15
Die geltenden Strukturgesetze in <i>Leonce und Lena</i> und Lenz'	
<i>Menoza</i> .....	18
Die aristotelische Regel der Handlungseinheit und der Begriff der Begebenheit.....	18
Funktionieren der einzelnen Szene in <i>Der neue Menoza</i> und in <i>Leonce und Lena</i> .....	29
Formen des Szenenschlusses in <i>Leonce und Lena</i> und in <i>Der neue Menoza</i> .....	35
Die liaison des scènes zur Wahrung der Handlungskontinuität und die Ankündigung neuauftretenden Personals .....	36
Die Technik der Aussparung und des Anreißens von Geschehen .....	44
Exkurs: Von der Kunst, im kleinsten Tautropfen eine Welt unterzubringen - Leonce' Vision eines elysischen Fleckchens in Italien .....	48
II. Poetische Verfahren Brentanos in Büchners <i>Leonce und Lena</i> . Die Autarkie des Bildes.....	68
Die Entstellung als poetisches Verfahren.....	71
Büchners Missbrauch des literarischen Repertoires.....	71
Die Gleichsetzung von nicht Gleichzusetzendem als Verfahren der Entstellung und der poetische Moment.....	78
Die Entwicklung zur Unauflösbarkeit des Büchnerschen Bildes .....	84
Der lyrische Moment - das autarke Bild. Das Lied in Brentanos <i>Godwi</i> und <i>Ponce de Leon</i> und sein Fortwirken in <i>Leonce und Lena</i> .....	100
Die Dialogführung in <i>Leonce und Lena</i> und <i>Ponce de Leon</i> . Die Entfesselung der dramatischen Rede.....	104
Zwei Dialogbeispiele aus <i>Ponce de Leon</i> und <i>Leonce und Lena</i> .....	108
Die Entstellung der Redensart. Leonce' Rede über den Müßiggang und die Langeweile.....	119
III. Georg Büchners <i>Leonce und Lena</i> - ein Text des <i>Théâtre de la Cruauté</i> ? Der Begriff der poetischen Wirklichkeit in Antonin Artauds theoretischen Schriften.....	144
Vor dem <i>Théâtre Alfred Jarry</i> . Die ersten Einflüsse und <i>Réponse à une enquête</i> .....	148

<i>L'évolution du décor</i> im Verhältnis zu <i>Réponse à une enquête</i> .....	160
Artauds theoretische Konzeptionen zur Filmkunst in der Zeit des <i>Théâtre Alfred Jarry</i> .....	166
Artauds Begriff einer poetischen Wirklichkeit in der Zeit des <i>Théâtre de la cruauté</i> .....	184
IV. Schluss .....	192
Litertatur .....	194

L'ART n'est pas l'imitation de la vie,  
mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel  
l'art nous remet en communication.<sup>1</sup>

## Einleitung

Am 1. Oktober 1932 wird Georg Büchners (1813-1837) Text *Woyzeck* in der *Nouvelle Revue Française* als eines jener Werke genannt, die das Programm eines neuen Theaterprojektes in Paris bilden sollen. Dieses neue Theaterprojekt, dessen Manifeste schon vor der ersten und einzigen realisierten Inszenierung hitzige Diskussionen in den Pariser Feuilletons entfachten, erhält von seinem Begründer die Betitelung *Le Théâtre de la Cruauté*. Der Begründer ist Antonin Artaud (1896-1948) und man mag aus heutiger wie aus damaliger Sicht nichts Unerwartetes darin finden, dass Büchners *Woyzeck* Artauds Aufmerksamkeit fesselte. Am 6. Januar des Jahres 1932 jedoch hatte Artaud an Jean Paulhan geschrieben:

"Ne pourriez-vous me retrouver un exemplaire de *Commerce* contenant le <Léonce & Léna> de Büchner? J'aurai besoin de le lire de toute urgence, car je dois prendre maintenant une décision au sujet de la pièce qui accompagnera <Woyzeck>."<sup>2</sup>

Auf der Suche nach einem Text, welcher Büchners *Woyzeck* in einer Inszenierung des *Théâtre de la Cruauté* hätte begleiten sollen, kommt für Artaud nicht etwa *Dantons Tod* in Frage, sondern jener Text Büchners, den man sich am allerwenigsten unter dem Etikett des *Théâtre de la Cruauté* vorstellen könnte: Artaud denkt daran, dem *Woyzeck Leonce und Lena* an die Seite zustellen. Hier nun richtet sich vor uns eine Frage vor allen anderen auf:

Was macht Georg Büchners *Leonce und Lena* zu einem Theaterstück des *Théâtre de la Cruauté*? Dieser Gedanke bildet den unmittelbaren Ausgangspunkt für die nun folgenden Untersuchungen zu *Leonce und Lena* und zieht unweigerlich die Frage nach dem poetischen Wesen dieses Büchnerschen Textes nach sich. Keine Gesamtdarstellung soll an dieser Stelle jedoch vorgelegt werden, sondern die Untersuchung einiger weniger poetischer Verfahrensweisen.

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes* (im weiteren: OC), IV, S.242, Fragment XXIV

<sup>2</sup> Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, OC III, S.248

Da werden in *Leonce und Lena* auf dichtestem Raum *Momente* geschaffen, in denen die Rede der Figuren uns an einen anderen Ort, in ein Anderes, Episodenhaftes versetzt. Immer wieder kommen wir in *Leonce und Lena* in den einzelnen Szenen, ja sogar in einzelnen Momenten innerhalb einer Szene wie aus einer Ohnmacht oder einem Traum zu uns, kommen zu Bewusstsein, um festzustellen, dass wir zum wiederholten Male von der eigentlichen Handlung, vom Geschehensweg abgekommen sind. Nur allzu oft werden wir mit den Momenten höchster Empfindung, ganz gleich ob Freude oder Schmerz, unmittelbar konfrontiert. Oft sehen wir uns in *Leonce und Lena* vor Situationen und Reden, deren Hintergründe uns fehlen, deren weiterer Verlauf nur wage angezeichnet bleibt. In *Leonce und Lena* liegt der Schwerpunkt nicht selten auf der einzelnen Szene. Uns zeigen sich in Büchners Text Phänomene, die uns für das 19. Jahrhundert eher aus dem Gedicht als aus dem Drama vertraut sind. Auf welchen poetischen Wegen gelangt Büchner dazu, seinem Stück dem klassischen Drama wesensfremde Züge zu verleihen? Wer waren die poetischen Lehrmeister für *Leonce und Lena* und im Rückgriff auf welche poetischen Verfahrensweisen ist Büchner diese Dichtung gelungen? Werden hier nicht, was Dramen-bzw. Szenenstruktur und das Wesen der Sprache betrifft, von Büchner Verfahrensweisen miteinander verbunden, die uns aus der Lenzschen und Brentanoschen Dichtung geläufig sind. Diese Fragen lassen sich nur im Zuge einer genauen Untersuchung der dramentechnischen Aspekte und der poetischen Eigenschaften der in *Leonce und Lena* verwendeten Sprache klären.

Das meint zunächst, dramentechnische Gesichtspunkte wie Akteinteilung, Szenentechnik sowie die Bewegungsmechanismen und -strukturen der Figuren im Einzelnen zu betrachten; zu klären, wie sich die Überlegungen zur Konzeption des Dramas bei Lenz gestalten und inwieweit sich diese in *Leonce und Lena* verwirklicht finden, Büchner diese also für seine Intentionen brauchbar macht. Wie Büchners Drama *Leonce und Lena* seiner Struktur nach funktioniert, welche Strukturgesetze für diesen Text Büchners aufgezeigt werden können, diese Fragen müssen den ersten Teil unserer Untersuchungen bestimmen. Folgt Büchner nicht der Lenzschen Dramentechnik, wie sie sich am deutlichsten in *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* (1774) gestaltet, und verlegt er nicht den Schwerpunkt in *Leonce und Lena* im Verhältnis zum Ganzen auf das Einzelne, wenn er in *Nebenumstände* ausschweift und diese ausweitet? Der Begriff der *Begebenheit*, wie er

sich in der Lenzschen Dramenkonzeption zeigt, kann hier nicht unbeachtet bleiben. Folgt Büchner nicht bestimmten Gesichtspunkten der Lenzschen Konzeption und geht über diese hinaus, um die von Lenz gegründete Linie nicht nur fortzuführen, indem er z.B. die neue dramentheoretische Größe der *Begebenheit* in äußerster Konsequenz verwirklicht, sondern den Begriff der *Begebenheit* Neubegreift? Klarheit schafft hier ein Vergleich zwischen jenen Strukturgesetzen, wie sie in Lenz' *Menoza* gelten, und den in Büchners *Leonce und Lena* wirkenden. Wirken nicht in *Leonce und Lena* in der einzelnen Szene die uns aus dem *Menoza* bekannten Strukturgesetze, will heißen, worin liegt z.B. die Funktion der körperlichen Geste in *Leonce und Lena*, wie gestaltet sich der Szenenschluss im *Menoza*, wie in *Leonce und Lena*. Auch die Stellung der einzelnen Szenen zu einander, die *liaison des scènes* zur Wahrung der Handlungskontinuität und die Ankündigung neuauftretenden Personals sowie die Aussparung bzw. das Anreißen eines Geschehens oder Ereignisses führen zu dem eigenartigen Wesen dieser Büchnerschen Dichtung. Es ist zu vermuten, dass die Figuren-, und Strukturenmodelle, wie Büchner sie in Lenz' *Menoza* studieren konnte, in *Leonce und Lena* fortwirken. An Hand der mittlerweile berühmt gewordenen Italienstelle aus dem ersten Akt *Leonce und Lenas* wird das Verfahren des Abschweifens aufgezeigt, durch welches Büchner die *episodischen Momente* in seinem Text schafft. Auf gewissermaßen lyrischem Raum gelingt Büchner in einem Drama, was bisher dem Roman vorbehalten war und die Figuren Tiecks im Vorwort seiner Lenz-Ausgabe von 1828 folgendermaßen beschreiben:

"(der) Roman...wirkt durch Beschreibung der Lokalitaet, malt Luft und Licht hinein, und erhoehrt den Zauber oft, indem er uralte Zeiten mit unbekanntem Wunderlaendern, und die Ferne in die Darstellung hineinwebt."<sup>3</sup>

Im zweiten Teil unserer Untersuchungen soll jene Poesie Büchners in *Leonce und Lena* den Gegenstand bilden, die vielen Stellen seiner Werke heute noch eine außerordentliche Wirkung verleiht und deren wesentliches Merkmal es ist, dass ihre Bilder vom Verstand her nicht mehr auflösbar sind und eine ganz eigene Logik aufweisen. Dieses Phänomen bezeichnen wir als die *Autarkie des Bildes*.

Wir werden fragen, inwieweit die poetischen Verfahren Brentanos *Leonce und Lena* geprägt haben. Sind nicht die Unauflösbarkeit der Bilder und die Bildbrüche, das

---

<sup>3</sup>Lenz, J. M. R., Gesammelte Schriften, Hg. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin bei Reimar 1828, S. VIII

Verfahren der Entstellung von Bildern und Sprache und die Verwendung des Liedes im Drama, wie Büchner sie in der Dichtung Brentanos vorgefunden hat, Voraussetzung für das Funktionieren dieser *Autarkie des Büchnerschen Bildes*? Mit diesen Überlegungen geht die Betrachtung der Entwicklung des Büchnerschen Bildes einher, d.h., wie sich das Bild innerhalb Büchners Dichtung von seinen frühesten Texten hin zu seinen letzten, *Woyzeck* und *Leonce und Lena* fortentwickelt. Können wir schon in seinen frühen Texten oder in seinem *Danton* von einer *Autarkie des Büchnerschen Bildes* sprechen? Wie gelangt Büchner zu jener berühmt gewordenen emotionalen Dichte seiner Bilder, mit deren merkwürdiger Schönheit er für das folgende Jahrhundert erst die Möglichkeit zu neuen dichterischen Ansätzen schafft? Wie sieht das dichterische Verfahren aus, mit dessen Hilfe es dem Autor gelingt, diese ganz eigene poetische Welt - **das autarke Bild** - als einen der dramatischen Rede wesentlichen Bestandteil zu etablieren? Es wird sich zeigen, dass das Funktionieren dieses Verfahrens nicht ohne eine spezifische Form der Dialogführung auskommt, einer Dialogführung, die wir in Anlehnung an Überlegungen Enzensbergers zur Dichtung Brentanos die *Entfesselung der dramatischen Rede* nennen wollen. Im Zuge einer am Detail des Dialoges arbeitenden Analyse wird sich der Büchnerschen Dialog aus *Leonce und Lena* als Nachfolger der Dialoge aus Brentanos *Ponce de Leon* (1804) ausweisen. Dass die spezifische Form des Dialoges in *Leonce und Lena* nicht ohne das Zusammenwirken der Lenzschen und Brentanoschen poetischen Verfahren gesehen werden kann, und sich als Synthese der Verfahren beider Autoren darstellt, zeigt eine Betrachtung des Prinzips der Auslassung und Anknüpfung im Dialog: ersterem zufolge kann auf die dialogische Rede verzichtet und der Ersatz in der körperlichen Geste gefunden werden, zweiterem zufolge, kann die dramatische Rede an eine körperliche Geste anknüpfen.

Ohne die uns aus Brentanos *Ponce de Leon* bekannte Entstellung von Redensarten jedoch ist die Entstehung der in *Leonce und Lena* manifest gewordenen sprachlichen Virtuosität nicht denkbar. Erst im Rückgriff auf traditionelles Sprachgut, auf Sprachvergangenheit im weitesten Sinne, und durch Zerstörung eben dieser zur Hand genommenen Materialien schafft der Autor von *Leonce und Lena* neue sprachliche Möglichkeiten. An Hand eines besonderen Falles der Entstellung einer Redensart, der *Rede Leonce' über den Müßiggang und die Langeweile*, soll aufgezeigt werden, wie durch die Entstellung von Sprache der Übergang zu Gesellschaftskritik gelingt. Auch an

dieser Stelle wird die Entstehungsgeschichte des einzelnen poetischen Verfahrens innerhalb des kurzen Büchnerschen Werkes zu betrachten sein.

Durch die Aufnahme und Weiterentwicklung der poetischen Verfahren, wie sie sowohl in Brentanos *Ponce de Leon* als auch in seiner Poesie zum Tragen kommen, schafft Büchner in *Leonce und Lena* eine einzigartige Sprache. Man wird hier von einer bis dahin und lange Zeit darüber hinaus in der deutschen Literatur einzigartig bleibenden poetischen Leistung sprechen müssen. Büchner schafft mit seiner Dichtung, was Antonin Artaud hundert Jahre später die *poetische Wirklichkeit* nennt. Jenes im folgenden zu untersuchende Wesen der Büchnerschen Dichtung bannte damals Artauds Aufmerksamkeit, weil die für Büchners *Leonce und Lena* aufzeigbaren poetischen Verfahren eine *poetische Wirklichkeit* schaffen, die auch für Artauds *Théâtre de la Cruauté* die wesentliche Grundlage darstellt. Dieser These wird der dritte Teil dieser Arbeit nachgehen, um die initiale Frage unserer Untersuchungen zu beantworten: Welcher Aspekt aus *Leonce und Lena* macht diesen Text zu einem Stück des *Théâtre de la Cruauté* von Antonin Artaud?

Die in diesem dritten Teil folgenden Ausführungen zeigen Antonin Artauds Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* und die Evozierung der *Wirklichkeit an sich* - bis in die Zeit des *Théâtre de la cruauté* - als die beiden Hauptaspekte in seinen theoretischen Schriften. Für Artaud bildet die in Büchners *Leonce und Lena* geschaffene *poetische Wirklichkeit* die Schwelle zu einer nur sehr schwer zugänglichen Wirklichkeit. Wo genau liegen für Artaud die Berührungspunkte mit der Büchnerschen Poesie in *Leonce und Lena*? Sind nicht die für die Büchnersche Poesie aufzeigbaren Prinzipien und Verfahrensweisen denen des 20. Jahrhunderts durchaus nahe; und bis zu welchem Grad sind diese in Artauds Konzeption von einer *poetischen Wirklichkeit* nachweisbar? Für unsere Untersuchungen bedeutet die Beantwortung dieser Fragen nicht nur, ausschließlich Artauds Theaterkonzeption darzulegen, sondern vielmehr seine Auffassung von Poesie, genauer gesagt einer *poetischen Realität* offenzulegen. Diese aber zeigt sich innerhalb seines Denkens in jenem Moment am schärfsten formuliert, wo die Kunstformen Theater und Kino zueinander in Konkurrenz geraten. Unsere Untersuchungen richten sich daher auf das Verhältnis von Theater und Kino in Artauds Texten.

Von den ersten Einflüssen auf sein Denken ausgehend - Craig, Appia, Dullin und Jarry - stellt Antonin Artaud in seinen Schriften zum Kino dem Theaterschauspieler

das *être cinématographique* entgegen. Zusammen hängt dies mit der poetischen Konzeption, wie sie sich aus einer Betrachtung zweier früher Texte zum Kino und zum Theater erhellen lässt: *Réponse à une enquête* und *L'évolution du décor*. Schon zu diesem Zeitpunkt erteilt Artaud einem mimetischen Theater eine Absage und verweigert im Anschluss an die Konzeption Alfred Jarrys jegliche Präsenz der Elemente, die bisher für das Theater als wesentlich galten. Denn die auf dem Theater inszenierten Stücke sind Artaud zufolge die "transsubstantiation de la vie."<sup>4</sup> Was bezeichnet hier der Begriff *Leben*, und worum geht es an dieser Stelle dem jungen Theatertheoretiker, der doch verlautbarte, das Theater sei nicht im Stande, das Leben zu *imitieren*, es noch einmal zu erschaffen. Was hat es mit dem Begriff "transsubstantiation" auf sich und wie verhalten sich innerhalb seiner Überlegungen die Größen des Reellen und der *ratio* hierzu? Auch ob und inwiefern Artauds Ausführungen sich den Ideen seiner Lehrmeister zur Erschaffung einer *poetischen Figur* entgegenstellen, und ob Artaud auf der Suche nach jenem in den Texten der *grands tragiques* enthaltenen Leben die Konzeption der *poetischen Figur* nicht aufgibt, wird eine vergleichende Untersuchung der ästhetischen Konzeptionen aus den Texten *L'évolution du décor* und *Réponse à une enquête* zeigen, denn diese enthalten die Grundpfeiler seiner späteren Konzepte. Jene Konzepte, die immer wieder den seit langer Zeit verlorengegangenen Anschluss an das *vie cosmique* intendieren.

Artauds theoretische Konzeptionen zur Filmkunst in der Zeit des *Théâtre Alfred Jarry* werden uns einen ganzen Schritt in unserer Untersuchung weiterführen und das Kino nicht als bloße Form der gewöhnlichen Unterhaltung darstellen, sondern es zu den übrigen Künsten zählen, nicht aber ohne es gegenüber diesen klar zu situieren. Worin liegt die Kraft der Kinobilder, wenn nicht in der Aufgabe, Geschichten im üblichen Sinne zu erzählen, eine mimetische Darstellung des Lebens zu liefern? Soll nicht mit Hilfe der Kinobilder durch die mimetische Wiedergabe einer Handlung das *Innere des Bewusstseins* ausgedrückt werden? Die Chance zu einer neuen Filmkunst sieht Artaud in der Möglichkeit des Kinos, Dinge und Wahrnehmungsweisen zu *entstellen*, zwischen Objekten und Personen eigentümliche, geheime Beziehungen zu konstituieren, aus denen heraus die *poetische Wirklichkeit* entsteht. Welche Rolle spielt hier das *Eigenleben der Gegenstände*? Zählt Artaud zu jenen, die eine *abstrakte*

---

<sup>4</sup>OC,II,S.10

Filmkunst begründen? Artauds Ideen zu einer Kinokonzeption lassen sich nur aus ihrem Verhältnis zu den Grundlagen der Theaterkonzeption seines *Théâtre Alfred Jarry* verstehen. Auf der Suche nach der Realität der Tiefen der menschlichen Seele, welche sein Theater sichtbar machen soll, besteht für Artaud immer die Gefahr, dem Zuschauer die Dualität zwischen der gewöhnlichen Wirklichkeit und der *poetischen* der Bühne ins Gedächtnis zu rufen. Diese zu umgehen, ist eines der Hauptanliegen seines *Théâtre Alfred Jarry* und prägt damit auch seine Kinokonzeption. Die von Artaud für das Kino gezeichnete Konzeption scheint wesensgleich mit der seines Theaters. Welches sind die konstituierenden Elemente der kinematographischen Wirklichkeit? Welche poetischen Verfahren bietet ihm das Kino und wohin entwickelt sich sein Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* auf dem Weg von seinem *Théâtre de Alfred Jarry* zu seinem *Théâtre de la cruauté* im Zuge seiner Überlegungen zur Konzeption einer neuen Filmkunst. Das auf diesem Wege entscheidende grundlegende poetische Verfahren scheint das der Entstellung, durch welches ein *Objekt* oder ein *Wort* zu einem *poetischen Wesen* wird. Um dieses Verfahren der Entstellung geht es Artaud in seinen Konzeptionen zu Theater und Kino wiederholt, gerade den *Unsinn* sowohl von Figuren und Objekten als auch von Sprache will seine Kunst begründen. Der Gedanke: 'wie erschaffe ich *poetische Wirklichkeit*' prägt Artauds theoretische Schriften unausgesetzt. Muss er da nicht zwangsläufig über jenes vielfach unbeachtete Lustspiel Büchners nachdenken, offenbart sich ihm in *Leonce und Lena* nicht eine mögliche Form, *poetische Wirklichkeit* zu schaffen? In *Leonce und Lena* führt Büchner ihm poetische Verfahren vor, *poetische Wesen* entstehen zu lassen. Präsentieren sich Artaud in *Leonce und Lena* bereits nach einer ersten Lektüre den seinigen verwandte Verfahren, welche ihm zur Schaffung *poetischer Autarkie* für Figuren, Worte, Lichter und Objekte, im Film wie auf der Bühne, verhelfen sollen? Der Umgang mit Sprache, welchen Artaud in diesem Text vorfindet, das Generieren poetisch *autarker*, von der Vernunft nicht mehr auflösbarer Bilder, könnten für Artaud 1932 einen Weg zu der von ihm immer wieder angestrebten *poetischen Wirklichkeit* bilden. Nur aus diesen Überlegungen heraus wäre Büchners *Leonce und Lena* in dem hundert Jahre später entstandenen Programm des *Théâtre de la cruauté* zu denken. Stimmen die poetischen Verfahren, die Artauds *Théâtre de la cruauté* beherrschten, mit denen in Büchners *Leonce und Lena* aufzeigbaren also überein? Kann ein Text wie *Leonce und Lena* zum Ausgangspunkt

werden, auf der Bühne *poetische Wirklichkeit* als die Wesensform einer höheren Wirklichkeit, die "transsubstantiation" der *Wirklichkeit an sich* zu erschaffen?

## **I. Georg Büchners *Leonce und Lena* und Jakob Michael Reinhold Lenz' *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi***

Bereits im Mai 1835 beabsichtigt Büchner, eine "Novelle Lenz" zu schreiben, wie ein Brief Gutzkows an Büchner zeigt: "Ihre Novelle Lenz soll jedenfalls, weil Straßburg dazu anregt, den gestrandeten Poeten zum Vorwurf haben?"<sup>5</sup>

Und im Oktober 1835 beginnt Büchner, sich mit Jakob Michael Reinhold Lenz näher zu befassen.<sup>6</sup> Pläne zu einer Lenz Novelle beschäftigen Büchner also schon bevor er sich daranmacht, ein Lustspiel mit dem Titel *Leonce und Lena* zu schreiben. Er zitiert Lenz' Gedichte in seinen Briefen.<sup>7</sup> Wenn Büchner, bevor er sein Lustspiel verfasst, sich mit Lenz auseinandersetzt, so führt der Weg unserer Betrachtungen über die Texte des jungen Sturm- und Drangautors. Für die Gestaltung von *Leonce und Lena* ist daher der Name J.M.R. Lenz (1751-1792) ausschlaggebend. 1828 legt Ludwig Tieck dem deutschen Publikum die *Gesammelten Schriften* des J.M.R. Lenz vor. Büchner findet also seinen dramentheoretischen Vorstellungen verwandte Gedanken in den Texten des jungen Lenz. Nicht zu vernachlässigen ist hier das von Tieck verfasste Vorwort zu dieser Ausgabe, welches mit Sicherheit Büchners Interesse bannte.

In diesem Vorwort findet Tieck nun einen Weg, das Wesen des Lenzschen Dramas zu besprechen. In jener von Tieck entworfenen fiktiven Gesprächsrunde finden sich mehrere Personen zusammen, um die Eigenheiten des Lenzschen Dramas aufzuzeigen. Von den Diskussionsteilnehmern wird festgehalten, dass in Lenz' Dramen "der lenkende Gedanke eben so grell isoliert" dastehe "wie die übrigen Theile des Werks", denn die *übrigen Darstellungen lebten frei auf eigene Hand*. Und dann gelangen die Überlegungen zu folgender erstaunlichen Schlussfolgerung, nach der Lenzens Dramen deshalb auch *eigentlich mehr Novellen in Dialog, als aechte Schauspiele* seien.<sup>8</sup> Im

---

<sup>5</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief Gutzkows an Büchner, 12. Mai '35, S.404

<sup>6</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief Büchners an seine Familie, Straßburg im Oktober 1835, S.418

<sup>7</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief Büchners an die Braut, Gießen, um den 19.-21. März 1834, S. 384; zu dem Gedicht siehe J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, Frankfurt a.M. 1992, Band III, S. 97ff.

<sup>8</sup> *Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz*, hrsg. v. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin 1828, S. XIX

weiteren wird festgehalten, das Lenzsche Drama nähere sich dem Roman, der sich vom *Gegenstand entferne, das Geschehene mit Ruhe und Behagen vortrage und sich ergoetze am Ausbilden von Nebenumstaenden*. Zudem wird die Idee aufgebracht, das Drama bei Lenz nähere sich anderen Dichtungsgattungen. So etwa weise es Züge der Lyrik auf, welche die *Umstaende eines Vorfalls unaufgeklaert lasse und die unmittelbare, erhoehte Empfindung des Augenblicks in Freude und Schmerz wiedergebe*. D.h., dass dem Lenzschen Drama, den Überlegungen unserer fiktiven Gesprächsteilnehmer zufolge, einerseits Wesensmerkmale des Romans eignen, sich zudem aber auch das Wesen der Lyrik nach dem oben genannten Verständnis finde.

Es wäre also zu überlegen, ob nicht jenes in dem Vorwort zur Lenz-Ausgabe beschriebene Wesen des Lenz-Dramas sich nun in weiterentwickelter Form in Büchners *Leonce und Lena* findet, indem Büchner der Lenzschen Dramentechnik, wie sie am deutlichsten im *Menoza* zum tragen kommt, folgt und eben den Schwerpunkt in *Leonce und Lena* im Verhältnis zum Ganzen auf das Einzelne verlegt und darüber hinaus in bestimmten Momenten des Dramas sich von der Handlung entferne, um in *Nebenumstände* auszuschweifen und diese auszuweiten. Kurz: dass sich in Büchners *Leonce und Lena* sowohl Wesensmerkmale der *Novelle* als auch der *Lyrik* im obigen Sinne nachweisen lassen. Ob man soweit gehen kann, *Leonce und Lena* nach dem alten Dramenbegriff wie er in der Tieckschen Gesprächsrunde vorgeführt ist, zu begreifen, ist freilich fraglich und wird sich in den folgenden Untersuchungen zeigen: "In der alten Tragoedie sind die drei Arten der Poesie musterhaft verbunden, und aus ihrer Vereinigung tritt im Sophokles eine Vollendete Form hervor. Zwar ist der lyrische Theil dem dramatischen nicht nur untergeordnet, sondern selbst noch immer dramatisch, so sehr er sich auch vom Dialog und der Rede des Trimeter erhebt. Die Klagen des Oedipus, wenn sie auch im lyrischen Maaße gedichtet sind, wuerden doch fuer sich selbst keine lyrischen Gedichte geben..."<sup>9</sup>

Während der nachfolgenden Untersuchungen zu den poetischen Verfahrensweisen in *Leonce und Lena* und in *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* soll uns also folgende These begleiten:

Einerseits ist in Büchners *Leonce und Lena* der weiter oben für Lenz' Dramen formulierte Gedanke verwirklicht, nach dem diese einerseits Aspekte der epischen

---

<sup>9</sup>Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz, hrsg. v. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin 1828, S. XIX

Dichtung vereinigen, der *Novelle* im Sinne des in der fiktiven Unterhaltung verwandten Begriffes, die *Novelle* als epische Dichtung, als Roman; und andererseits aber Wesenszüge der Lyrik aufweisen. Büchner kann nachvollziehen, was bezüglich der Lenzschen Dramen damit gemeint sei, erkennt aber auch, dass diese Idee in der Dichtung Lenzens nicht mit letzter Konsequenz zu Ende geführt ist. Büchners *Leonce und Lena* erst verwirklicht die Idee eines Dramas, das sowohl der *Novelle* wesentliche Elemente enthält als auch Wesenszüge der Lyrik. Denn in *Leonce und Lena* sind, wie zu zeigen sein wird, der Interessenschwerpunkt nicht nur auf die einzelne Szene verlegt, sondern zu dem auf Momente des Dramas, die ihrem Wesen nach der abschweifenden Episode in einer *Novelle* gleichkommen, d.h. sie entfernen sich in jeder Hinsicht von der eigentlichen Handlung, in Falle von *Leonce und Lena*, des Dramas. Büchner gelingt es in *Leonce und Lena*, einerseits auf dichtestem Raum *episodische Momente* zu schaffen, Momente, in denen die Rede der Figuren episodenhaft abschweift und uns an einen anderen Ort, in ein anderes, Episodenhaftes - Geschehen wäre schon zuviel gesagt - versetzt. Andererseits wird in *Leonce und Lena* ein *lyrischer* Wesenszug, wie er in der genannten fiktiven Unterhaltung verstanden ist, verwirklicht, indem zum einen *die Umstände eines Vorfalls unaufgeklärt* bleiben, und zum anderen *die unmittelbare, erhöhte Empfindung des Augenblicks in Freude und Schmerz* Ausdruck findet.

Gelingen kann Büchner die Verwirklichung dieser Idee der dem Drama wesensfremden Züge nur im Rückgriff auf die poetischen Verfahrensweisen Lenzens und Brentanos. Das will heißen, dass er auf die Dramen- bzw. Szenenstruktur des *Menoza* zurückgreift, um den Interessenschwerpunkt in *Leonce und Lena* auf die einzelne Szene zu verlegen. Diese Verfahrensweise der Lenzschen Dichtung verbindet Büchner mit den Verfahrensweisen der Brentanoschen Poesie, mit deren Hilfe erst die Schaffung des *lyrischen Momentes*, eines für sich selbständigen Momentes gelingt.

### Die geltenden Strukturgesetze in *Leonce und Lena* und Lenz' *Menoza*

Das folgende Kapitel hat die Untersuchung der dramentechnischen Aspekte in Büchners Drama *Leonce und Lena* zum Gegenstand. Das heißt also nicht, die inhaltliche Handlung und deren Verflechtungen auf dem Weg zu ihrem Ziel zu verfolgen; nicht um den Vorschlag einer an der inhaltlichen Entwicklung der Figuren - an dem vom "Komödienprozeß"<sup>10</sup> gezeichneten "Psychogramm"<sup>11</sup> der Figuren - orientierten Lesart für *Leonce und Lena* handelt es sich. Es sollen hier dramentechnische Gesichtspunkte wie Akteinteilung, Szenentechnik sowie die Bewegungsmechanismen und -strukturen der Figuren betrachtet werden. Wie gestalten sich die Überlegungen zur Konzeption des Dramas bei Lenz, inwieweit finden sich diese in *Leonce und Lena* verwirklicht bzw. macht Büchner sie für seine Intentionen brauchbar? Wie funktioniert Büchners Drama *Leonce und Lena* seiner Struktur nach, welche Strukturgesetze können für diesen Text Büchners aufgezeigt werden?

#### Die aristotelische Regel der Handlungseinheit und der Begriff der Begebenheit

Beginnen wir unsere Überlegungen zunächst mit dem augenfälligsten aller Merkmale. Büchner gestaltet *Leonce und Lena*, in der veröffentlichten Form, in der es uns heute vorliegt, nicht in einer Einteilung von fünf, sondern von drei Akten. Der erste und der zweite Akt in *Leonce und Lena* sind jeweils in vier Szenen unterteilt, der dritte ist in drei Szenen unterteilt. Die Szenenanzahl in *Leonce und Lena* entspricht fast genau der Häufigkeit des Ortswechsels. Über die drei Akte hinweg finden sich 11 Szenen, die zu insgesamt 10 Ortswechseln führen. Nur der Übergang vom II. zum III. Akt, als Leonce und Valerio am nächsten Morgen auf der Wiese des Wirtshausgartens erwachen, bleibt ohne Ortswechsel.

Damit setzt Büchner ganz klare formale Signale<sup>12</sup>, denn er stellt sich damit in die Tradition jener, die auf dem Felde des Dramas nicht der klassischen Regelmäßigkeit folgen und, wie z.B. J.M.R. Lenz, auf Shakespeare verweisend sich von dem

---

<sup>10</sup> Büchner, Georg, *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.166

<sup>11</sup> Büchner, Georg, *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.166

<sup>12</sup> Wiese, Benno v., (Hrsg.), *Das deutsche Drama*, S. 65 u. 78

klassischen Regelkanon der Franzosen und vor allem von Johann Christoph Gottscheds (1700-1766) *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*<sup>13</sup> (1730) abgrenzen. Büchner verweist zudem mit der Dreiaktigkeit von *Leonce und Lena* auf die Stücke der Commedia dell'arte, deren fehlerhafte Dreiaktigkeit Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* heftig kritisiert hatte.<sup>14</sup>

In J.M.R. Lenz' Drama *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandü* (1774) heißt es gleich zu Beginn "Der Schauplatz ist hie und da"<sup>15</sup>, um damit auf die Auseinandersetzung mit der aristotelischen Regel zur Handlungseinheit zu verweisen. In dramatischen Werken wie seinem *Hofmeister*, seinen *Soldaten* oder aber in *Die Freunde machen den Philosophen* koppelte Lenz eine hohe Szenenanzahl mit der entsprechenden Häufigkeit des Ortswechsels (*Der Hofmeister*: 35 Szenen, davon nur 7 ohne Ortswechsel= 28 Ortswechsel; *Die Soldaten*: 35 Szenen, davon 3 ohne Ortswechsel= 32 Ortswechsel; *Die Freunde machen den Philosophen*: 20 Szenen= 8 Ortswechsel). In *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandü* führen 32 von 36 Szenen über fünf Akte zu einem Ortswechsel.<sup>16</sup> Dabei konkurrieren eine Vielzahl von Handlungssträngen: die Handlungslinie, die die Wiedererkennung von Familie und verlorenem Sohn zum Ziel hat, die Liebesgeschichte zwischen Wilhelmine und Tandü, die Racheintrige der Donna Diana und die Liebesintrige des Grafen Camäleon. Der sehr häufige Ortswechsel in Verbindung mit dem komplexen Geschehen des Dramas hatte Kritiker dazu veranlasst, von einem heillosen Hin- und Her des Geschehens zu sprechen, das eine einheitlich und vorwärtsstrebend strukturierte Handlung unmöglich mache. Doch muss für Lenz' *Menoza* vielmehr von einem Höhepunkt des Sturm und Dranges gesprochen werden, von einem Auflehnen gegen den Regelapparat des aristotelischen Theaters der französischen Klassik und die Gottschedsche *Critische Dichtkunst*, der nirgends so sehr bis zum Exzess getrieben ist wie in diesem Drama. Nirgends ist die Nachahmung des Shakespeareschen Prinzips der Ortsveränderung so sehr bis ins Maßlose getrieben.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Dritte und vermehrte Auflage, Leipzig 1742

<sup>14</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Des II. Theils XI. Capitel, Von Comödien oder Lustspielen, §18, S.744

<sup>15</sup> J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band I, S. 125

<sup>16</sup> Für *Die Soldaten* findet sich eine ähnliche Frequenz: Von 35 Szenen führen 30 zu einem Ortswechsel.

<sup>17</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, Stuttgart 1968

Neben den *Menoza* gestellt, fällt die vergleichsweise übersichtliche Handlung in *Leonce und Lena* auf. Die im Verlauf einer Komödienhandlung durch Täuschungen, Verwechslungen und Intrigen verursachten Verwicklungen, die es zum Komödienende hin aufzulösen gälte, und welche sich im *Menoza* noch fanden, bleiben hier aus. Es geschieht im Grunde nicht viel. Der Königssohn Leonce erfährt von dem väterlichen Beschluss seiner Verheiratung mit Prinzessin Lena. Leonce, begleitet von Valerio, eine aus der Narrentradition stammende Figur nach dem Vorbild eines Probestein oder Costard, beschließt die Flucht nach Italien, ein Lazzaroni zu werden. Ohne die Flucht nach Italien jedoch zu verwirklichen, treffen sie bereits nach der Hälfte des Tages in einer Herberge auf Prinzessin Lena und ihre Gouvernante. Leonce und Lena erkennen einander nicht, verlieben sich ineinander und kehren zurück, um zu heiraten. Büchner bietet in seinem Stück neben der sehr reduzierten, geradlinigen Handlung keinerlei Nebenhandlung. Von Intrigen kann nicht die Rede sein. Die beiden einzigen Möglichkeiten zu einer Nebenhandlung hat Büchner vereitelt. Nachdem Lena von der geplanten Verheiratung erfahren hat, wir wissen nicht wie, beschließt die Gouvernante wie auch Leonce und Valerio die Flucht. Beide Figurenpaare hätten nun die Möglichkeit zu weiteren Erlebnissen. Bevor jedoch weitere Begebenheiten entstehen können, lässt der Autor sie schnurgerade auf das selbe Gasthaus zu laufen, wo sie sich begegnen und dann gemeinsam zurückkehren. Auch die zweite Möglichkeit einer an sich schon angelegten Nebenhandlung versickert gewissermaßen, wenn der König seine Verantwortlichen zwar auf die Suche nach den Königskindern schickt, das Königreich aber so winzig ist, dass die Bediensteten das Reich von einem Standort aus überblicken können, ohne sich auch nur von der Stelle zu bewegen.

Wie in seinen übrigen Dramen, *Dantons Tod* und *Woyzeck*, verstößt Büchner auch hier gegen klassische Regel der Einheit des Ortes. Büchner schließt mit seinem Verstoß gegen die klassischen Regeln an die Dramen und theoretischen Schriften des von ihm in dem Text *Lenz* porträtierten J.M.R. Lenz an.

Wie wir gesehen haben, gilt in Lenz' *Menoza* noch das Prinzip der Listen, Intrigen und Verwechslungen. In *Leonce und Lena* jedoch muss im Vergleich zu Lenz' *Menoza* eher von einer Zurücknahme der Geschehensvielfalt gesprochen werden. Hier wie dort ist die aristotelische Regel der Einheit des Ortes aufgehoben.<sup>18</sup> Büchner geht jedoch

---

<sup>18</sup> Während sich die dramatische Zeit in *Leonce und Lena* durchaus an die vorgegebenen 24 Stunden hält.

über Lenz hinaus, wenn er im Gegensatz zu letzterem fast jeden Szenenwechsel zu einem Ortswechsel führen lässt. Der Umgang mit den Forderungen des klassischen Regelkanons in *Leonce und Lena* ist nicht der gleiche wie in Lenz' *Menoza*. Wie also gestalten sich die Überlegungen zur Konzeption des Dramas bei Lenz?

In seinem *Neuen Menoza* reißen die Figuren einige Gesichtspunkte der Lenzschen Kritik in einer programmatischen Schlusszene an:

"Zierau: Ei Papa! ...Es gibt gewisse Regeln der Täuschung"<sup>19</sup>

Der Bürgermeister: ...Wart, ich will dir die drei Einheiten und die vier  
und dreissig Stunden zurückgeben, *schlägt ihn...*<sup>20</sup>

Der Bürgermeister: ...ich will dich bedreimaldreien..."<sup>21</sup>

Die Figur des Bürgermeisters formuliert Lenz' Kritik an den Forderungen des klassischen Regelkanons, dem zufolge die aristotelische Regel der Einheit im Drama durch die Einhaltung der drei Einheiten von Handlung, Zeit und Ort gewahrt werden müsse.<sup>22</sup> Lenz hatte die im *Menoza* nur angezeichneten Überlegungen zu dieser Problematik in Lenz' *Anmerkungen übers Theater* von 1774 weiter ausgeführt und dort seine Kritik an der klassischen Auffassung zur Konzeption eines Dramas erläutert. Lenz lehnt für seine Dramenkonzeption die bedingungslose Einhaltung der aristotelischen Regel der Einheit des Ortes ab, denn diese sei aus den Gegebenheiten des griechischen Theaters und nicht aus dem *unseren* entstanden: "Einheit des Orts - oder möchten lieber sagen, Einheit des Chors, denn was war es anders?"<sup>23</sup> In dem folgenden Absatz dann lehnt der Autor auch die aristotelische Regel von der Einheit der Zeit ab. Lenzens Kritik am klassischen Regelkanon bündelt sich in jenem berühmten Satz zur Unterscheidung von Komödie und Tragödie:

"Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten."<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band I, S. 188

<sup>20</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band I, S. 189-190

<sup>21</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band I, S. 190

<sup>22</sup>Johann Christoph Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst, Dritte und vermehrte Auflage, Leipzig 1742, II.Theil, X.Capitel, 14.§,S.713

<sup>23</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 656

<sup>24</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 668

Lenz schließt mit den hier zitierten Zeilen an seinen Verstoß gegen die klassischen Regeln der Handlungseinheit in seinem *Menoza* an und geht über Überlegungen Lessings hinaus, indem er dessen Aussage spiegelt. Lessing hatte in dem 51. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie die Charaktere* noch als *das Hauptwerk der Komödie* bestimmt, da *die Situationen nur die Mittel seien, die Charaktere sich äußern zu lassen, und ins Spiel zu setzen*. Daher ist es richtig von Hinck festzuhalten, Lenz folge der antilessingschen Einstellung Herders zur Charakterkomödie und reiche über dessen Überlegungen hinaus durch die konsequente Auswechslung der Lessingschen Kriterien für Komödie und Tragödie.<sup>25</sup>

Die von Lenz vorliegende Aussage ist daher auch vor allem durch die Formulierung *Begebenheit* geprägt, die ohne einen kurzen Rückgriff auf die Überlegungen Johann Gottfried Herders nicht zu verstehen ist, d.h., die zitierten Zeilen aus den *Anmerkungen* müssen im Zusammenhang mit Herders Überlegungen zur Konzeption des Dramas gesehen werden.

In seinem *Shakespeare-Aufsatz*<sup>26</sup> von 1773 stellt Herder das klassische Drama der Franzosen dem Shakespeares gegenüber. Für Herder ist Shakespeare "Dolmetscher der Natur". Die *Franzosen* würden Regeln nachahmen, die entstanden seien, weil die Griechen ihre Natur nachahmten. Die griechische Natur sei aber nicht die der *Franzosen*, weshalb für diese auch nicht die selben Regeln gelten könnten. Dieses von den *Franzosen* übernommene Regelsystem sei künstlich, "das Künstliche" der Griechen jedoch "war keine Kunst! war Natur! - Einheit der Fabel - war Einheit der Handlung, die vor *ihnen* lag..." Dies betrifft Einheit von Ort und Zeit gleichermaßen. Shakespeare hingegen "fand vor und um sich nichts weniger als Simplizität von Vaterlandssitten, Taten...", anstelle von "einfachem Vaterlandscharakter" fand er Ständevielfalt, keinen "einfachen Geist der Geschichte, der Fabel der Handlung", die mannigfaltige und schwer zu überschauende Geschichte seines Landes fügte er mit "Schöpfergeist" zu einem "Wunderganzen zusammen".

"Die Auftritte der Natur rücken vor und ab...Da ist nun Shakespeare der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist."<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup>Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S.342

<sup>26</sup>Herders Werke in fünf Bänden, Weimar 1963, S.300-320

<sup>27</sup>Herders Werke in fünf Bänden, Band I, S.312

Herder spricht sowohl bezüglich des Schaffens Shakespeares wie dem der Griechen im Gegensatz zu den Franzosen von der Nachahmung der Natur. Das heißt, er greift zurück auf Überlegungen Johann Joachim Winckelmanns, die ihre weitreichendste Wirkung durch die Veröffentlichung seiner *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst* von 1755 fanden. Er stellt sich jedoch Winckelmanns Ideen entgegen, indem er nicht mehr die Griechen als unmittelbares Vorbild betrachten kann, da jede Kultur nur nach ihrer eigenen Vorgeschichte oder besser *Vor-natur* bilden soll. Herder postuliert weder die Nachahmung der Griechen, noch die ihrer Natur oder etwa ihrer Kunstwerke. In einer Hinsicht bleibt er jedoch dem Denken Winckelmanns verpflichtet, demzufolge die Griechen, in der Natur das Göttliche erblickend, nicht einfach die Wirklichkeit nachbildeten, sondern aus der Vielfalt das Vollkommene und das Schöne schafften. "Der Weg zum allgemeinen Schönen" geht bei Winckelmann über das Sammeln der "Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen", um sie dann in *eins* zu bringen. Und genau diesen Grundsatz wendet Herder auf das Schaffen Shakespeares an, denn dieser lässt in den "disparatesten Szenen" die Seele der einen großen Begebenheit "atmen" und fügt so das Verschiedenste einer großen Begebenheiten "von *einem* Anfange zu *einem* Ende" zusammen. Wenn Shakespeare in Herders Augen eine unüberschaubare Vielfalt zu einem *Ganzen* fügt, und dies "nach der strengsten Regel" seines "Aristoteles", dann fordert Herder hier die Nachahmung des Grundsatzes der griechischen Kunst, die Übernahme ihres innersten Schaffensprinzips, der Schauung der göttlichen Schönheit. Den klassischen Regelapparat lehnt Herder in letzter Konsequenz ab. Während die Franzosen, so Herder, die Kunst der Griechen nach griechischen Regeln nachahmen, wie dies Winckelmann gefordert hatte, so bedarf der nordische Dichter dieser Schule nicht mehr. Der große Brite hat das Prinzip allen Schaffens geschaut und kann daher die Natur neu schaffen anstatt nachzuahmen. D.h., nur noch dem innersten Prinzip der griechischen Kunst, dem Prinzip der Kunst an sich verpflichtet, schaffte Shakespeare nach neuen, *seiner* Natur entsprechenden Regeln. Wie die Griechen ihrer Natur nachschafften, schaffte Shakespeare der seinen nach. Während Winckelmann mit dem Blick der Sehnsucht Griechenland als die Natur erachtet, findet Herder sich immer auf Shakespeare berufend die Natur der Schöpfung in seiner eigenen Kultur wieder. Dies aber will heißen, neben das Vorbild der *Natur* tritt

immer auch *Geschichte*. Und so setzt Herder dem Beispiel Griechennacheiferung folgendes Modell entgegen:

"Lasset uns also ein Volk setzen, das ...Lust hätte, sich statt nachzuäffen... selbst lieber, *sein Drama zu erfinden*...Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurteilen, Traditionen..., wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel ...*erfinden* - und das Erfundene wird Drama sein, wenn es bei diesem Volk dramatischen Zweck erreicht."<sup>28</sup>

Neben den Hauptaspekt *Natur*, an dem sich alles künstlerische Schaffen orientieren muss, treten nach Herder im Falle des Dramas als Vorbilder nun die *Geschichte* und die *Wesenszüge einer Kultur*. An die Stelle des griechischen Chors treten "Fastnachts- und Marionettenspiel" und nicht zuletzt zählt der "dramatische Zweck" den das Drama beim Volk hervorrufen soll. Nur unter dem Einfluss dieser Faktoren konnte Shakespeares Kunst gelingen. Daher fügte er eine Vielzahl der verschiedensten Begebenheiten zu einer großen *historischen* Begebenheit. Die Regel der einfachen Fabel war für Shakespeare daher unanwendbar, die der Einheit von Ort und Zeit fand nur Beachtung, sofern dies *Natur* und *Geschichte*, der höheren Schönheit nicht entgegenstand.

Getreue Nachahmung von *Natur* und *Geschichte* fordernd, sie zum Vorbild erhebend, gelangt Herder zu eben folgender Aussage über das französische Drama: "Und folglich... griechisches Drama ist's nicht. ... Als Puppe ihm noch so gleich; der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit - mithin alle Elemente der Rührung -..."<sup>29</sup>

Seine Kritik bündelt sich in dem Ausruf: "Das Ganze ihrer Kunst ist ohne Natur!" Was 1773 bei Herder die *Puppen* sind, denen *Geist, Leben, Natur, Wahrheit* und somit alle *Elemente der Rührung* fehlten, sind bei Büchner 1835 *Marionetten*, und *nicht Menschen von Fleisch und Blut*, die nicht *mitempfinden* machen und "deren Thun und Handeln" weder "Abscheu noch Bewunderung" *einflößten*.<sup>30</sup>

In Lenz' *Anmerkungen übers Theater*<sup>31</sup> findet sich der Herdersche Standpunkt wieder. Seinem Text stellt Lenz ein Zitat aus Horaz' "Über die Dichtkunst" voran<sup>32</sup>, in

---

<sup>28</sup>Herders Werke in fünf Bänden, Band I, S.307

<sup>29</sup>Herders Werke in fünf Bänden, Band I, S.306

<sup>30</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief an die Familie, Straßburg, 28. Juli 1835, S.409

<sup>31</sup>J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band II, S. 641-671

dem es heißt: "Auch verdienen nicht jene weniger Ehre, die es wagten, die griechischen Fußstapfen zu verlassen." Damit stellt der Verfasser seinen Überlegungen zwar die Abwendung vom griechischen Ideal voran. Mit Herders Argumentation haben die *Anmerkungen* jedoch gemein, dass sie ihre Dramentheorie gleichfalls auf die beiden Vorbilder *Natur* und *Geschichte* gründen, dass sie sich auf den *großen Briten* aus dem Norden berufen, den dramatischen Effekt auf das Volk als ausschlaggebend erachten und das klassische Theater der Franzosen als abschreckendes Beispiel hochhalten. In der Lenzschen Schrift wird das gebildete Theaterpublikum angegriffen und Kritik darangeübt, dass der dramatische Effekt auf das Volk aus den Augen verloren wurde:

"wer Ohren hat zu hören, der klatsche, das Volk ist verflucht."<sup>33</sup>

Das Genie, welches Herder in Shakespeare bewundert, wird auch bei Lenz nicht aufgegeben, auch wenn er einen sehr viel ironischeren Blick auf die Dinge wirft:

"Wir sind, m.H., ...die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbstständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, ...die Begierde ihm's nachzutun;...ihm nachzuäffen..."<sup>34</sup>

Sich von der klassischen Bühne der Franzosen in gewohnt spöttischem Ton abgrenzend liefert Lenz sein Verständnis vom "wahren Dichter", der nicht "in seiner Einbildungskraft" verbindet, "wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen beliebten, was aber ...nichts als die verfehlte Natur ist."<sup>35</sup> Aufgabe des Dichters sei es aber, *Verstand* und *Einbildungskraft* zu vereinen, d.h., dass er "alles scharf durchdacht, durchforscht, *durchschaut* - und dann in *getreuer* Nachahmung zum andernmal wieder hergebracht."<sup>36</sup> Für Lenz ist das Drama ein Gemälde der Natur, nicht das eines Ideals, welches ohnehin nur Ausdruck der Seele des einzelnen Dichters ist.<sup>37</sup> Der Autor eines Trauerspieles muss ein "Gemälde" bieten, das mit der Wirklichkeit selbst konkurrieren kann: "Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln..."<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 642

<sup>33</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 644

<sup>34</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 645

<sup>35</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 648

<sup>36</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 649

<sup>37</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 661

<sup>38</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 648

Wenn Lenz für das Trauerspiel die Forderung nach "Charakteren" stellt, die sich ihre "Begebenheiten erschaffen",<sup>39</sup> wendet er sich in seinen Überlegungen von denen Herders ab. Denn während Herder an Shakespeare die Kunst bewundert, mit der er einzelne *Begebenheiten* zu einer ganzen, historischen *Begebenheit* zusammenfügt und somit im Trauerspiel den Schwerpunkt auf der Handlung sieht, liegt für Lenz der Schwerpunkt des Trauerspiels nicht in der Handlung, sondern in den Charakteren, welche die Handlung erst entstehen lassen und vorantreiben. Die Handlung sei hier zweitrangig, denn die "Charaktere" selbst erschaffen sich die "Begebenheiten". Schwerpunkt im Trauerspiel sind den *Anmerkungen* zufolge die Charaktere; dies heißt, im Trauerspiel sollen nicht nach französischem Vorbild typisierte, stilisierte, marionettenhafte Figuren dargestellt werden. "Charaktermasken" eines Maskenballs gehören nicht in ein Trauerspiel. Sie *beleidigen nur die Natur*. Für das Trauerspiel würde die französische Bühne die "Charaktere nicht nur zu Nebensache" reduzieren, sondern sie wollen sie im Trauerspiel schlichtweg nicht "leiden". Die *Anmerkungen übers Theater* fordern für das Trauerspiel "Menschen" anstelle "von Bildern, von Marionettenpuppen".<sup>40</sup>

Im Lustspiel nun fordert Lenz lediglich den Umriss eines Charakters zu zeichnen, da hier nun die Handlung, die "Begebenheit" in den Vordergrund rückt. Dass jedoch im Lustspiel die Charaktere nicht gefragt sind, sondern nur Umrisse eines Charakters, bedeutet nicht die Darstellung auf einen einzigen Wesenszug zu reduzieren: "Geeinzelte Karikaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisse von Charakteren."<sup>41</sup> Und so kommt Lenz zu seiner berühmten Aussage, nach der in der Komödie der Hauptgegenstand die *Begebenheit*, in der Tragödie sei es die die Begebenheiten schaffende Person. So ist in der Komödie die Begebenheit nicht Produkt der Person, sondern die Handlungen der Personen werden von der Begebenheit erzwungen. Wenn wir bei Lenz nun das Wort "Begebenheit" lesen, führt uns dies zurück zum Herderschen Begriff der *historischen Begebenheit*, die das Genie aus einer Vielzahl von Begebenheiten zu einem einheitlichen Ganzen fügt. Indem Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* für die Komödie die Begebenheit als Schwerpunkt sieht, so konzentriert sich für Lenz alle Ausarbeitung auf die einzelne Handlung. Lenz

---

<sup>39</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 654

<sup>40</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 654

<sup>41</sup>J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 661

verwendet den Begriff "Begebenheit" in zweierlei Bedeutung: dies ist zum einen das Ereignis, um das die Handlung der Komödie kreist, d.h., welches die Handlung ausmacht. "Eine Mißheurat, ein Fündling, irgendeine Grille eines seltsamen Kopfs".<sup>42</sup> Dieses muss jedoch nicht als eine geradlinige Handlung, immer wieder verzögert, auf ein Ende zustreben. Im Grunde bewegt sich Lenz ganz innerhalb der Überlegungen Herders, der Shakespeare verteidigte und sich von der griechischen Einheit der Handlung mit folgenden Worten verabschiedet:

"was wir, wenn nicht *Handlung* im griechischen Verstande, so Aktion im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuen Zeiten *Begebenheit* (évènement) großes Ereignis nennen wollen - ..."

Doch spricht Herder hier von der Begebenheit als einem großen historischen Ereignis, welches durchaus eine Vielzahl von Orten und weiteren Handlungen aufweisen kann, sich also aus einer Vielzahl von Begebenheiten konstituiert. In seiner Schrift *Shakespeare aus Von deutscher Art und Kunst* heißt es, Shakespeare setzte das "verschiedenartigste Zeug" mit "Schöpfergeist" zu einem "Wunderganzen" zusammen. Zu Shakespeare heißt es da:

"...denn ich bin Shakespeare näher als dem Griechen. Wenn bei diesem das Eine einer *Handlung* herrscht: so arbeitet jener auf das Ganze eines *Eräugnisses*, einer *Begebenheit*. ... Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung der Welt! - einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle - was wir in der Hand des Weltschöpfers sind - unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, *einer* Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet."

Lenz jedoch spricht für die Komödie nicht von einem "großen Ereignis" der Historie, denn dies gehört in die Tragödie, und in dieser hat der Autor auch keinerlei Einfluss auf den Verlauf einer solchen "historischen" Begebenheit. Ein solches "großes Ereignis" ist in der Tragödie nach Lenz "um der Person willen da"<sup>43</sup>. In der Tragödie zeichnet der Held verantwortlich für das Geschehen.

---

<sup>42</sup>J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band II, S. 669

<sup>43</sup>J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band II, S. 670

Sich nun von Herder abwendend setzt Lenz gewissermaßen Herders Gedanken zur Verteidigung Shakespeares für seine Komödienhandlung ein. Denn in einer zweiten Bedeutung verwendet Lenz das Wort "Begebenheit", wenn er von kleinen, auf jeden Fall unerwarteten *Begebenheiten* spricht. Nach Lenz bedarf es eines *Kreises* von Begebenheiten, "der sich um eine Hauptidee dreht - und es ist eine Komödie."<sup>44</sup> Dabei sollen die Personen nicht weiter ausgearbeitet sein, "die Person darf uns weiter nicht bekannt sein...wir verlangen hier nicht die **ganze** Person zu kennen", denn die Personen müssen hinter dem Geschehen zurücktreten. Lenz geht in der Komödie "von den Handlungen aus" und lässt nach seiner Willkür "Personen Teil dran nehmen". Dies aber heißt für Lenz, aus vielen verschiedenen Begebenheiten eine Handlung zu konstruieren und somit eben insbesondere die einzelne Situation auszuarbeiten. Interessenschwerpunkt ist also die Ausarbeitung der einzelnen Szene. D.h., wenn kritische Stimmen zum Erscheinen des *Menoza* die Zerrissenheit der Handlung, das Uneinheitliche, eine ewiges, unruhiges Hin- und Her innerhalb des Stücks beklagen, so nur weil Lenz nicht darauf bedacht war, eine klare, durchgezogene und leicht zu verfolgende Handlung zu gestalten. Sondern, weil er das Spannen der Handlung von Anfang bis Ende zwar in seinem Sinne verwirklicht, aber eben als zweitrangig erachtet. Nicht die geradlinig gespannte, immer wieder im Verlauf verzögerte Handlung war Lenz wichtig, sondern eine Vielzahl von einzelnen Begebenheiten. Nicht die eigentliche Begebenheit, um die alles kreist (die Handlung), die *Mißheurat* verhilft der Komödie zur Wirkung, sondern ihre Ausgestaltung durch eine Vielzahl von unerwarteten sorgfältig ausgearbeiteten Begebenheiten. Das Einzelne steht vor dem Ganzen. Sich an seinem Vorbild Shakespeare orientierend fasst er zusammen:

"Die Personen sind für die Handlungen da - für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen, ein Kreis herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht - und es ist eine Komödie."<sup>45</sup> Lenz stellt sich gegen den klassischen Regelapparat, indem er den Schwerpunkt in der Komödie auf die einzelne Situation, die einzelne Szene zu legt.

Büchner folgte den Lenzschen Vorstellungen zur Konzeption der Tragödie, wenn er eben jenen Lenzschen Gedanken zu den Figuren der Tragödie vorbrachte, indem er seinen *Danton* mit der Forderung nach *Menschen von Fleisch und Blut* verteidigte und

---

<sup>44</sup>J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band II, S. 670

<sup>45</sup>J.M.R. Lenz, *Werke und Briefe*, Band II, S. 669-670

in all seinen Dramen sich gegen die aristotelische Regel der drei Einheiten stellt.<sup>46</sup> In seinem Lustspiel *Leonce und Lena* folgt Büchner bestimmten Gesichtspunkten der Lenzschen Konzeption und geht über diese hinaus, indem er die an der Commedia dell'arte geschulte Lenzsche Begebenheitskomödie, welche den Interessenschwerpunkt auf die einzelne Szene, auf die einzelne Situation verlegt, aufnimmt und sie seinen Intentionen entsprechend fortentwickelt. Für ihn gilt es, die von Lenz gegründete Linie nun fortzuführen und die neue dramentheoretische Größe der *Begebenheit* nicht nur in äußerster Konsequenz zu verwirklichen, sondern gleichzeitig auch neu zu begreifen. Um dies genauer zu prüfen, müssen die Strukturgesetze, wie sie von Hinck für Lenz' *Menoza* nachgewiesen werden konnten, mit denen in Büchners *Leonce und Lena* verglichen werden. Nur eine sehr genaue Analyse von *Leonce und Lena* wird zeigen, inwiefern die Figuren-, und Strukturenmodelle des *Menoza* in *Leonce und Lena* fortwirken.

#### Funktionieren der einzelnen Szene in *Der neue Menoza* und in *Leonce und Lena*

Die der Commedia dell'arte verwandten Strukturgesetze in Lenz' *Menoza* faszinieren Büchner und so entwickelt er in *Leonce und Lena* die in Lenz' *Menoza* vorliegenden Techniken fort zu einer entsprechenden Technik der Handlungsführung. Die aus der traditionellen Dramenkonzeption stammende das gesamte Lustspiel umklammernde Intrige tritt dadurch in *Leonce und Lena* stark in den Hintergrund. Wesensbestimmend ist in *Leonce und Lena* die einzelne Situation. Das Drama geht in manchen Momenten sowohl mit seinen immer wieder auftauchenden überzogenen Bewegungsformen der einzelnen Figuren als auch durch das hohe Bewegungsmaß in der einzelnen Szene, über das der Commedia dell'arte verwandte Drama Lenzens hinaus. Walter Hinck hat die Zusammenhänge zwischen der Dynamik in Lenz' *Menoza* und der Commedia dell'arte aufgezeigt.<sup>47</sup> Mit Blick auf den Begriff des Grotesken hat W. Kayser auf die Entsprechungen zwischen Lenz' *Menoza* und der Commedia dell'arte hingewiesen, auf den exzentrischen Bewegungsstil und das Karikatur- und Marionettenhafte der Figuren.<sup>48</sup> Für Lenz' *Menoza* ist Hinck der Nachweis gelungen, dass die erste Szene des ersten Aktes als Modell für den wesentlichen Aufbau aller Szenen verstanden werden

---

<sup>46</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band II, Brief an die Familie, Straßburg, 28. Juli 1835, S.409

<sup>47</sup>Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie

<sup>48</sup>W. Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, S.44f.

muss.<sup>49</sup> Viele der Szenenwechsel hängen im klassischen Sinne durchaus nicht von der Handlung ab. Das Geschehen, das sich zwar von Anfang bis Ende des Stückes spannt, tritt gegenüber der einzelnen Szene, auf welcher der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit liegt, in den Hintergrund. Die Handlung strebt zwar vorwärts, jedoch nicht aus sich selbst heraus motiviert oder etwa durch die jeweiligen Nebenhandlungen hindurch zu seinem alles auflösenden Ende, sondern sie stürzt vielmehr von Szene zu Szene, die verglichen am klassischen Dramenkonzept eher für sich selbst stehen, also den eigentlichen Interessenschwerpunkt bilden.<sup>50</sup> Der von Hinck an Hand der ersten Szene des *Menoza* für alle weiteren Szenen nachgewiesene *kanonisierte Bauplan* gestaltet sich folgendermaßen: eine *tiefe Empfindung intensiviert* die Begegnungen zwischen den Personen zu einem schreckerfüllten Erlebnis, so dass die jeweiligen Reaktionen ein plötzliches Szenenende auslösen.<sup>51</sup> Diese Art des Szenenabbruchs lässt sich durch die gesamte Komödie hindurch verfolgen. Lenz verlegt die Dynamik von der das Stück umspannenden Handlung in die einzelne Szene. *Der Neue Menoza* wird in seiner Struktur nicht von der ihn durchziehenden Handlung bestimmt, sondern von der einzelnen Situation. Von Szene zu Szene sehen wir uns jedes Mal einer neuen Situation gegenüber. Die Handlung bildet gewissermaßen nur den nur schwer zuerkennenden Rahmen für eine Vielzahl dieser Art von Szenen, die das eigentliche Interesse des *Menoza* ausmachen. Als Situations-Komödie nähert sich der *Menoza* der Commedia dell'arte an, die mit ihren grotesken Bewegungsausbrüchen, durch Überraschungs- und Überraumpungssituationen erst zu ihrer Wirkung gelangt.<sup>52</sup> Personen in extremen Gefühlszuständen werden überrumpelt und finden sich aus dem bisherigen Gefühlszustand herausgerissen in einem gänzlich entgegengesetzten. Solche Handlungsabläufe innerhalb einer Szene, bei der nicht nur die einzelne Szene selbst, sondern die einzelnen Situationen in einer Szene an Eigengewicht gewinnen und Energien freigesetzt werden, so dass eine Reihung von Situationen geschaffen wird, sind Wesensmerkmal der Commedia dell'arte.<sup>53</sup> Die dramatischen Personen im *Menoza* werden fast immer im Augenblick innerer Abwehrschwäche, äußerster

---

<sup>49</sup>Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.336

<sup>50</sup> Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.335

<sup>51</sup>Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.335

<sup>52</sup> Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.324-354

<sup>53</sup> Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.339

Ahnungslosigkeit überfallen, sie werden also aus dem Zustand relativer Sicherheit gerissen. In I,1 wird Wilhelmine mit den abenteuerlichen Gefahren der Fremde am Ort friedlicher Geborgenheit konfrontiert. Gleiches gilt für den Prinzen Tandi, der, schwärmerisch verliebt und unglücklich, mit den Leidenschaftsbeteuerungen des Nebenbuhlers in einem von Mondlicht verzauberten Garten konfrontiert wird.<sup>54</sup> Radikaler konnte Lenz seinen in den *Anmerkungen* geführten Angriff auf die klassischen Vertreter der aristotelischen Dramenregel der französischen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts also nicht verwirklichen. Die szenische Situation ist im *Menoza* genauestens ausgearbeitet, bis in das kleinste Detail, bis in die einzelnen Bühnenanweisungen für Gestik und körperliches Verhalten der Figuren. Das Hauptgewicht liegt auf der einzelnen Szene. Wir verfolgen nicht mehr die große Handlung, wir werden von einer Szene in die andere getrieben, so dass wir - ja fast unversehens - vor dem Ende des Stückes stehen.

Beispielhaft für jene bewegten Szenen des *Menoza* ist die Nachtszene II,1 mit dem schnellen Wechsel ihrer Auftritte, den leidenschaftlichen bzw. melancholischen Monologen des Liebespaares, mit dem Überfall und der Verjagung des Grafen Camäleon angeführt werden. Es liegt uns hier eine Szene vor, die sich auch durch leidenschaftliche Monologe auszeichnet. Der Held Tandi wird aus seinem schwärmerischen Entrücktsein gerissen - und zwar durch eine andere Figur (den Nebenbuhler "Chamäleon") - Die am Schluss von II,1 nicht herausgelassene Handlungsenergie Tandis schafft sich eine - ganz - neue Szene: II,2, um sich in Prinz Tandis Angriff auf den Grafen Camäleon zu entladen.<sup>55</sup> An diesem Szenenbeispiel zeigt sich das für den *Menoza* typische Übermaß an Bewegung.

In *Leonce und Lena* nun wirken in der dritten Szene des ersten Aktes jene Strukturgesetze, wie sie für die einzelne Szene im *Menoza* nachgewiesen werden können. Hier zeigt sich ein ähnliches Übermaß an Bewegung wie in der besprochenen Nachtszene II,1 aus dem *Menoza*. Die Szene besteht im Grunde aus drei Unterszenen. Sie beginnt mit jener berühmten Liebesszene zwischen Leonce und Rosetta, an welche sich die ebenso berühmte, weil wortspielreiche Szene zwischen Leonce und Valerio anschließt. Jene Szene wird von einer Art Zwischenszene unterbrochen, in welcher

---

<sup>54</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S.342

<sup>55</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S.336

Leonce vom Staatsrat über seine bevorstehende Heirat informiert wird. Leonce und Valerio werden darauf hin wieder alleingelassen und schmieden ihre Fluchtpläne. Dem Vorbild *Menoza* folgend reihen sich die Ereignisse aneinander. Die emotionale Intensität der Rosetta-Figur wird zweimal solange gesteigert bis ihr keine andere Ausdrucksmöglichkeit als die Liedform bleibt, bzw. der mehrmalige körperliche Bewegungsausbruch bis die Figur nicht anders kann, als die Bühne zu verlassen. Gleich dem Prinzen Tandi wird Leonce, nun allein auf der Bühne, aus seiner sinnierenden Selbstversunkenheit gerissen, indem Valerio unter dem Tisch hervorkommt. Das nun folgende Shakespearesche Wortgefecht zwischen Leonce und Valerio steigert sich so sehr, dass die entstandene Energie in körperliche Bewegung umgewandelt werden muss, d.h., die Figuren über die Bühne laufen und Prinz Leonce schließlich stürzt. Die so zu Boden gegangene Bewegungsenergie kann nur durch den nun folgenden Auftritt des Staatsrates wiederaufgenommen werden, wobei Leonce auf dem *auf dem Boden sitzen bleibt*. Nach der Ankündigung des Staatsrates und dessen und Valerios Abgang klärt uns Leonce über das jetzt entstandene Problem auf: "Hm! Heirathen! Das heißt einen Ziehbrunnen leer trinken." Den zurückkehrenden Valerio um Rat bittend löst Leonce einen Dialog aus, in dem die emotionale Spannung solange durch Ablehnung der Lösungsvorschläge gesteigert wird, dass Leonce wieder nur zunächst körperlich reagieren kann, indem er *aufspringt*, um dann seine berühmte Italienvision zu verkünden. *Leonce und Lena* ist so im grunde *der Form nach* oft zu einer Schnelligkeit angelegt, die der Reihung dramatischer Situationen im *Menoza* gleichkommt. Dieses Tempo ist allerdings nur angelegt, nicht aber verwirklicht, denn jenes Tempo, welches in Lenz' *Menoza* durch die spezifische Hintereinanderschaltung dramatischer Situationen erreicht wird, wird in *Leonce und Lena* in den entscheidenden Momenten zurückgenommen. Beispielhaft für dieses Verfahren ist die Nachtszene II,4 in *Leonce und Lena*.

Die Nachtszene II,4 in *Leonce und Lena* ist in vielen ihrer Wesensmerkmale der Nachtszene II,1 aus dem *Menoza* vergleichbar. Beide Szenen sind Nachtszenen, die sich bei Mondschein in einem Garten zutragen. In beiden Szenen findet sich der gleiche Situationstypus: die schwärmerisch ins Selbstgespräch versunkene Figur. Zudem werden in beiden Szenen Gegenstand des einsamen Selbstgesprächs der Mond, die Sterne und der Nachthimmel. Finden wir in Lenz' Komödie *Wilhelmine*, wie sie ihren Namen in die Rinde eines Baumes geschnitten betrachtet, und den Prinzen

Tandi, wie er den Nachthimmel und die Gestirne betrachtet, so bieten sich uns in *Leonce und Lena* die beiden Figuren in gleicher Einsamkeit, wobei es hier nicht der Prinz, sondern Lena ist, welche den Nachthimmel zum Gegenstand ihres Selbstgespräches macht. Hier wie dort wird die selbstversunkene Figur durch eine andere aus ihrem Zustand gerissen. Im *Menoza* werden sowohl Wilhelmine als auch der Prinz Tandì durch das Auftreten einer weiteren Figur aus ihrem schwärmerischen Selbstgespräch gerissen. Und in beiden Dramen ist die Situation so angelegt, dass der Gegenpart der selbstversunkenen Figur in leidenschaftliche Rede ausbricht. Bei Lenz bricht Graf Camäleon in seine Beteuerungen gleicher Qualität aus und bedrängt so Wilhelmine, bei Büchner verfällt Prinz Leonce in seine leidenschaftliche Rede und bedrängt auf diese Weise Prinzessin Lena so sehr, dass diese im Gegensatz zu Wilhelmine nur noch mit einer körperlichen Geste reagieren kann und aufspringt, um davonzustürzen. Nun zieht bei Lenz eine solche körperliche Geste als Auflösung höchster emotionaler Energie eine weitere Bewegung nach sich, indem die nachfolgend auftretende Figur sich in gleicher Weise emotional steigert und die Spannung in eine körperliche Geste loslässt.<sup>56</sup> So läuft Wilhelmine in besagter Szene auf dem Höhepunkt ihrer emotionalen Spannung davon, während der nun auftretende Prinz Tandì sich gleichfalls in so hohe emotionale Anspannung steigert, dass ihm nichts bleibt als die körperliche Geste: "*Wirft sich nieder ins Gesträuch.*" Der in der Folge auftretende Graf Camäleon wird nachdem er Wilhelmine bedrängt und diese um Hilfe ruft, von Prinz Tandì mit *bloßem Degen* bedroht, so dass der Graf in höchster Angst davonstürzt. Wie bereits aufgezeigt wurde, sind dies im *Menoza* in der Regel Momente, in denen der emotionale Höhepunkt die Szene durch körperliche Geste abbricht. Während in der Commedia dell'arte die Körperdynamik bloßes handlungstreibendes Moment ist, kommt sowohl im *Menoza* als auch in *Leonce und Lena* dazu, dass die Körperdynamik aus den emotionalen Zuständen der Figuren hervorgeht. Dennoch unterscheidet sich hier Büchner von Lenz.

In jenen für den *Menoza* als typisch beschriebenen Momenten des Dramas, wenn also eine der dramatischen Personen sich in einem extremen Gefühlszustand befindet und die daraus entstehende Energie die Szene abbricht, in diesen Momenten kommt es in *Leonce und Lena* zu einer gänzlich anderen Auflösung der Szene. Hier schreitet eine

---

<sup>56</sup>Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.339

der anderen Dramenfiguren ein, lenkt die entstandene Energie um und verhindert so jenen aus dem *Menoza* bekannten überstürzten Szenenabbruch. So befindet sich Leonce mit Lena im Zwiegespräch, und die emotionale Energie nimmt nicht nur von Replik zu Replik zu, sondern von Zeile zu Zeile. Auf dem Höhepunkt der Szene, dem emotionalen Höhepunkt der beiden Gesprächspartner, reagieren beide Figuren ihren *Lenzschen* Vorbildern entsprechend mit körperlicher Geste: Lena verlässt den Prinzen Leonce überstürzt, indem sie aufspringt; die Figur des Leonce' reagiert entsprechend und *will sich in den Fluß stürzen*. In einem solchen Moment aber, in dem es im *Menoza* zum Szenenabbruch käme, schreitet in *Leonce und Lena* eine andere Figur, Valerio, ein. Die an sich sehr tragisch-dramatische Energie, umgewandelt in die Bewegungsenergie der körperlichen Geste Leonce', wird von Valerio seinerseits aufgefangen und in eine körperliche Geste umgewandelt - "*springt auf und umfasst ihn*. - , um dann in komische Energie zu münden: "Halt Serenissime!" Und die zunächst noch sehr ernste Antwort Leonce': "Laß mich!" wird genutzt um der Energie des Komischen ihren Fluß zu ermöglichen: "Ich werde sie lassen, sobald Sie gelassen sind und das Wasser zu lassen versprechen." Damit nun ist ein überstürzter Szenenabbruch verhindert und die Szene kann gewissermaßen im amüsant ironischen Gespräch ausfließen. Die körperliche Geste begleitet dabei noch einmal die emotionale Energie der Figur des Leonce': "*Er legt sich ins Grass*." und unterstützt so die nun eingekehrte Ruhe zum Szenenschluss hin. Doch auch diese Lösung für den Schluss einer Szene mit hohem emotionalen Spannungsgehalt ist bereits in Lenz' *Menoza* angelegt. Hinck hat aufgezeigt: untypisch für den *Menoza* ist in II,1, dass die sehr hohe emotionale Anspannung des Grafen Tandi - "...sonst würd ich diesem Buben nach und ihm sein zündbares Blut abzapfen." - sich nicht in körperliche Geste wandeln und so eine eigene, neue Szene nach sich zieht. Stattdessen wird Wilhelmine als schlüssige Motivation für Tandis Verhalten geboten: "Fräulein! ich darf Sie nicht verlassen..." und funktioniert auf diese Weise als Hindernis für den körperlichen Ausbruch der emotionalen Spannung des Prinzen Tandi. D.h., die Figur der Wilhelmine dient nicht wie später die Figuren in Büchners *Leonce und Lena* dazu, die so entstandene Spannung umzuwandeln, und so muss sich in Lenz' *Menoza* die Spannung des Prinzen Tandi noch eine ganze, unmittelbar folgende Szene schaffen.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.336

### Formen des Szenenschlusses in *Leonce und Lena* und in *Der neue Menoza*

In der Ausführung der Szenenschlüsse zeigt sich in *Leonce und Lena* oft die Intention, den Schluss plausibel zu gestalten, bzw. der Schluss der Szene tatsächlich als den Abschluss eines Vorgangs vorzuführen, statt als bloßes Übergangsmoment. So wenn Leonce und Valerio sich zusammengefunden haben und singend, arm in arm, die Szene verlassen. Auch die folgende Szene endet, weil die Sitzung des Staatsrates *aufgehoben* ist. Die dritte Szene endet mit dem Aufruf zum Aufbruch nach Italien, wobei der direkte Aufbruch ausgespart bleibt. Das gleiche gilt für die letzte Szene des ersten Aktes, in dem die Gouvernante die Flucht beschließt. Für den zweiten und dritten Akt lässt sich ein solch plausibler Szenenschluss nicht immer finden. Im zweiten Akt fallen darunter der Schluss der dritten und vierten Szene. Im dritten Akt nur der Aktschluss.

In ganz ähnlicher Weise werden die Szenenschlüsse in *Dantons Tod* gestaltet. Büchner hat zwar keine Szenenbezeichnung vorgesehen, aber gerade dadurch müssen die Einschnitte nur allzu plausibel und damit allzu deutlich ausfallen. Dies geschieht erstens durch Orts- und Personalwechsel und zweitens durch abschließende Pointen in der Rede. Überflüssiger könnte nach Büchners Ansicht die Angabe eines Szenenbeginnes gar nicht sein. So ist *Dantons Tod* in seinen Szenenschlüssen, nicht in ihrer Anbindung, im Grunde sehr klassisch.

Was Lenz betrifft, scheint es in seinem *Menoza*, als Autor der Tradition doch noch verhaftet, da er die Szenen nicht grundlos, aus heiterem Himmel abbrechen bzw. schließen lassen kann. Er ist gezwungen, den Szenenschluss etwa durch die Ohnmacht einer Person oder etwa durch das in-Wut-davonstürzen zu motivieren, will heißen, für uns schlüssig zu machen. Es ist dies jedoch nur eine Konsequenz aus seiner Haltung heraus gegenüber der Tradition. Denn, indem er die Szenen im *Menoza* in dieser Weise beschließt, besser gesagt abbricht, erfüllt er das von ihm als am wichtigsten erachtete Kriterium: die Wahrscheinlichkeit. "...wo um aller Götter willen bleibt da Wahrscheinlichkeit..."<sup>58</sup> hatte er gegen die klassische Dramenschule ausgerufen. Mit eben diesen heftigen Szenenabbrüchen überspielt er das "Abgehen" der Personen, fesselt uns, die wir uns dann unversehens vor dem Szenenschluss

---

<sup>58</sup> Lenz, Werke und Briefe, Band II, *Von Shakespeares Hamlet*, S.741.

finden. Diese Art des Szenenabbruchs ersetzt die Szenenanbindung. Es finden sich kaum Szenen, die einen Abgang der Personen, motiviert oder nicht, aufweisen, die schlicht und einfach enden. So z.B. der Schluss der ersten Szene des dritten Aktes, auf die fast kontrastierend eine Donna Diana-Handlungsszene folgt. Ungefugter kann ein Szenenwechsel kaum gestaltet werden. In diesem Punkt setzt Büchner mit seinem Text *Leonce und Lena* Lenz' Vorstellung zur Konzeption eines Dramas fort.

#### Die *liaison des scènes* zur Wahrung der Handlungskontinuität und die Ankündigung neuauftretenden Personals

Ein weiterer Aspekt führt in Büchners *Leonce und Lena* zur Konzentration des Interesses auf die einzelne Szene: die Stellung der einzelnen Szenen zu einander. Dem klassischen Regelkanon zufolge ist bei der Wahrung der Handlungseinheit das Vor- und zurückdeuten im Drama zur Bindung der Handlung von Bedeutung. D.h., der Anschluss an die dramatische, also unmittelbare Vergangenheit und Zukunft muss nach klassischer Dramenvorstellung gewährleistet sein. Wie dies geschehen sollte, findet sich an zahlreichen Orten in der Literatur seit Aristoteles behandelt. Für unsere Überlegungen soll es genügen, auf das neben Horaz *Poetik* bekannteste Werk, auf Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst* verweisen.

Einem Standpunkt wie dem Gottscheds steht nun eine sehr massive Kritik gegenüber. In Frankreich hatte Corneille diese Problematik bereits in den zu seinem *Cid* (1637) von ihm verfassten *Examens* (1660) mit aller Deutlichkeit angesprochen, um sich zu verteidigen. Dieser Problematik findet sich in den Texten von J.M.R. Lenz zur Verteidigung der Dramen Shakespeares. In diesen Texten steht für unsere Überlegungen vor allem die Loslösung von der Regel der Szenenanbindung, der *liaison des scènes* im Vordergrund.<sup>59</sup>

Wenn Corneille sich 1648 *An den Leser* seiner Werke wendet<sup>60</sup>, um bezüglich des Kriteriums der *liaison des scènes* daraufhinzuweisen, er fände zwar weder bei Aristoteles noch in Horaz' *Ars poetica* die ausdrückliche Forderung nach Szenenanbindung und nicht einmal in der Antike sei sie immer beachtet worden, sie sei aber doch für das Drama ein gestalterisches Mittel von größter Wirkung<sup>61</sup>, so

---

<sup>59</sup> Pierre Corneilles, *Oeuvres Complètes*, 2 Bände, Paris 1857, das Vorwort zu *Le Cid. Au Lecteur* S.144

<sup>60</sup> Pierre Corneilles, *Oeuvres Complètes*, 2 Bände, Paris 1857, S.144

<sup>61</sup> Pierre Corneilles, *Oeuvres Complètes*, 2 Bände, Paris 1857, S.144

wendet sich J.M.R. Lenz im Jahre 1775 insbesondere in der Schrift *Von Shakespeares Hamlet*, die Lenz im Januar 1776 unter dem Titel *Veränderung des Theaters im Shakespeare* in Straßburg las<sup>62</sup>, vehement gegen eben dieses dramaturgische Hilfsmittel:

"Wer kann es aushalten bei Szenen die nun einmal aneinanderhängen sollen und müssen, eine Liebhaberin hereintreten, wimmern und jammern zu sehen, ihrer Freundin zu sagen, *le voici*, um deswillen ich hier aufgetreten bin...wer kann es aushalten die jämmerlich gezwungene Marionettenszene da der Vater in eben dem Augenblick kommen und sich mit langsamen Schritten nähern muss um das Wort aus seinem Munde aufzuhaschen, *mon père - le voici* - wo um aller Götter willen bleibt da Wahrscheinlichkeit..."<sup>63</sup>

Die Kritik an der *liason des scènes* ist wie so oft bei Lenz eine Stellungnahme gegen Gottsched, der in seiner *Critischen Dichtkunst*<sup>64</sup> auf Boileau verweist und mit diesem die Aneinanderbindung der Szenen eines Dramas fordert:

"Das merke ich hier abermal an, dass die Schaubühne niemals ganz leer werden muss, als bis der Aufzug aus ist. Es lässt sich hässlich, wenn hier ein Paar Personen davon laufen, und dort ein Paar frische hervor treten, die mit einander kein Wort zu wechseln haben: und da kann es leichtlich kommen, daß die Zwischenfabeln nicht recht mit der Hauptfabel zusammen hängen. Wenn also jemand auftritt, so muss er allezeit jemanden finden, mit dem er redet: und wenn jemand weggeht, so muss er einen da lassen, der die Bühne füllet, es wäre denn, daß er mit Fleiß dem Neuankommenden ausweichen wollte. Das heißt beim Boileau:

Et les Scènes toujours l'une à l'autre liées. "

In Dramen Kotzebues beispielsweise ist der Szenenanschluss natürlich nach wie vor gewährleistet durch das bekannte *da kommt der ...*, oder aber durch einen Interessengegenstand, wie z.B. ein Brief, der noch vorzulesen ist.<sup>65</sup> Noch in Brentanos *Ponce de Leon* kommt es zur ausdrücklichen Szenenanbindung, wenn es da am

---

<sup>62</sup> J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band III, S. 933

<sup>63</sup> Lenz, Werke und Briefe, Band II, *Von Shakespeares Hamlet*, S. 741. In überarbeiteter Fassung: *Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare*, S. 744ff; Büchner lag in der Tieckschen Ausgabe der Lenz-Schriften nur die Schrift *Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare* vor, in welcher sich aber sinngemäß der gleiche Gedanke zur *liaison de scènes* findet.

<sup>64</sup> Johann Christoph Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst, Dritte und vermehrte Auflage, Leipzig 1742, II.Theil, XI.Capitel,§18, S. 744

<sup>65</sup> A.v. Kotzebue, , Die deutschen Kleinstädter, IV.Akt,7. Szene; I.Akt,1.Szene

Schluss einer Szene heißt: "Da kömmt wohl Proporino!"<sup>66</sup> Selbst Brentano, der mit diesem Lustspiel eigentlich der Forderung Goethes und Schillers nach Erneuerung des deutschen Lustspiels gerecht werden wollte, ist dem Grundsatz der *liaison des scènes* noch verpflichtet. In Brentanos *Ponce de Leon* ist die *liaison des scènes* mit aller Kunstfertigkeit ausgeführt. Lenz ignoriert diesen für seine Zeit gültigen Grundsatz radikal.

Dass Lenz zur Wahrung von Zusammenhalt und Ganzheit sich mit der Szenenanbindung schon praktisch auseinandergesetzt hat und dies beherrscht, lässt eine seiner frühen Arbeit erkennen, *Der verwundete Bräutigam*. Hier findet sich am Szenenschluss noch die Szenenanbindung durch ausdrückliche Hinweise des Personals auf Veränderung des Personals.(I,1;I,3), indem das Personal der gegenwärtigen Szene auf eine auftretende Person verweist<sup>67</sup> oder aber, indem wenigstens in einem Gespräch die Rede ist von einer Person, welche in der folgenden Szene auftritt und damit den Anschluss der Szene garantiert.<sup>68</sup> Sogar im *Hofmeister* (I,1) findet sich die Form des ausdrücklichen Hinweisens auf auftretendes Personal der folgenden Szene, wobei die hinweisgebende Figur entgegen den Gottschedschen Forderungen<sup>69</sup> wortlos das auftretende Personal empfängt und daraufhin die Bühne verlässt. Lenz wendet sich in seinem *Hofmeister* damit natürlich gegen Gottsched, bietet aber noch eine gemäßigte Form des Szenenwechsels. Eine in die folgende Szene mithinüberführende Figur aber gibt es bei Lenz auf keinen Fall.

Weder die sehr viel unscheinbarere Form der *liaison des scènes*, und schon gar nicht die ausdrückliche Form des Szenenanschlusses finden sich im *Menoza*, dem radikalsten Stück Lenzens. Dennoch verzichtet Lenz auch in diesem Stück nicht auf die *liaison des scènes*. In seinem *Menoza* unternimmt Lenz den Versuch, das Mittel der *liaison des scènes* zu kaschieren. In der letzten Szene des zweiten Aktes des *Menoza* stellt Lenz die Szenenanbindung aus dem Streit zwischen Herrn v. Biederling und seiner Frau her.<sup>70</sup> So stellt auch im ersten Akt der Anfang der dritten Szene die

---

<sup>66</sup> Clemens Brentano, *Ponce de Leon*, I,12,Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band IV, S.151

<sup>67</sup> *Der verwundete Bräutigam* I,1; *Der Hofmeister*, I,1

<sup>68</sup> *Der Hofmeister*, I,2

<sup>69</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Des II.Theils XI. Capitel, Von Comödien oder Lustspielen, §18, S.744

<sup>70</sup> Lenz, *Werke und Briefe* I, S.153

Anbindung an die beiden vorangegangenen Szenen her, indem Frau v. Biederling wegen des Fremden, Prinz Tandi, einen Streit vom Zaun bricht und auf die Pachtgutangelegenheit mit Graf Chamäleon (I,2) verweist.<sup>71</sup> Niemals allerdings wird jenes von ihm angeprangerte *le voici* verwendet.

Büchner nun scheint fast gänzlich auf die Anbindung der einzelnen Szenen zu verzichten. Im Grunde genommen nimmt Büchner Lenz beim Wort, indem er die von ihm ein halbes Jahrhundert zuvor formulierten Forderungen radikal umsetzt. Auch die subtilste Form der Szenenanbindung, wie sie für Lenz noch im *Menoza* möglich war, ist Büchner noch zu behäbig. Und auf keinen Fall begleitet eine Person die Handlung hinüber in die nächste Szene. Auch verweist das Personal einer Szene nie auf das Personal der folgenden Szene.<sup>72</sup>

Im ersten Akt wechselt Personal wie Ort von Szene zu Szene. Die Szenen des zweiten Aktes werden zwar, bedingt durch die geringe Anzahl des Personals, kontinuierlich von gleichbleibendem Personal bewältigt, doch selbst hier konstruiert Büchner immer so, dass die Paare Leonce/Valerio und Lena/Gouvernante sich in der Szene gegenseitig ablösen und nie das die vorherige Szene beschließende Figurenpaar etwa die folgende beginnt. Und eben gerade bei dem Übergang vom zweiten zum dritten Akt, an einer Stelle also, an der es aus klassischer Sicht nicht unbedingt notwendig ist, eine Anbindung zu gewähren, da es zu einem Neuansatz kommen sollte, gerade hier beginnt die Szene am gleichen Ort mit den Figuren Leonce und Valerio, die zuvor, fast klassisch, die Szene mit ihrer Nachtruhe beschlossen hatten. Alle Szenen in *Leonce und Lena* scheinen durch abrupte Schnitte voneinander getrennt. Hier fehlt das Mittel der *liaison de scènes*, die blockhaften, sich formal voneinander abgrenzenden Szenen beherrschen das Drama. So scheint es zunächst, dass Büchner in *Leonce und Lena* von einer Anbindung der Geschehnisse ablässt. Ganz so eindeutig stehen die Dinge in *Leonce und Lena* jedoch nicht, denn wenn es auch nicht zur *liaison de scènes* kommt, so findet doch die Ankündigung von auftretendem Personal innerhalb einer Szene statt. Nun hat Büchner das Phänomen der Szenenaneinanderfügung sehr genau nachvollziehen können, als er die beiden Dramen Victor Hugos *Maria Tudor* und *Lucretia Borgia* übersetzte.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup>Lenz, Werke und Briefe I, S.129

<sup>72</sup>Klotz, S. 27

<sup>73</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.253-413

In *Maria Tudor* verwirklicht Victor Hugo das Kriterium der *liaison des scènes* auf seine Art, indem er z.B. in der *ersten Handlung*, Ende der ersten Szene die in der folgenden Szene zur Sprache kommenden Personen bereits am Ende der vorhergehenden Szene auftreten lässt. Hier nun, im Übergang von der ersten zur zweiten Szene, wechselt das Personal zunächst komplett, daher muss wenigstens eine Person, hier drei, bereits in der ausklingenden Szene auftreten, um den Übergang zu gewährleisten. Hugo stellt so die Szenenanbindung her, die eigentlich geschaffen wird, indem wenigstens eine der anwesenden Personen in die folgende Szene mithinübergeführt wird. Ein Beispiel hierfür zeigt sich wiederum in der *ersten Handlung*, im Übergang von der zweiten zur dritten Szene.

In seinen Dramen verzichtet Büchner bewusst auf das Mittel der Szenenanbindung. In seinem ersten Drama *Dantons Tod* hat Büchner die klassischen Grenzen längst durchbrochen, indem er zwar noch eine Akt- jedoch keine Szenenbezeichnung mehr liefert und stattdessen lediglich die Szenenanweisung zu Ort und Personen bestehen lässt. Dadurch jedoch war er in *Dantons Tod* gezwungen, die Ankündigung neuauftretender Personen von den Figuren übernehmen zu lassen. Dieses *Ankündigen* bleibt sehr unauffällig. Das Auftreten von Desmoulins und Philipeau im ersten Akt z.B. wird nicht von Hérault nach alter Manier vorausweisend wie z.B. "Seht, da kommt er schon." angekündigt. Die Figuren treten zunächst auf und ihr Auftritt wird, während u.a. Hérault-Séchelles, Danton und Julie ihren Auftritt bestreiten, von der bereits anwesenden Figur Hérault aufgefangen, bevor die Auftretenden zu Wort kommen: "Philipeau, welch trübe Augen!"<sup>74</sup> Der Aufbruch gegen die ausdrückliche Akt- und Szenenbezeichnungen, welche im *Danton* stattgefunden hatte, wird nun in *Leonce und Lena* zurückgenommen, es liegt eine klare und ausdrückliche Akt- und Szenenbezeichnung vor.

In *Leonce und Lena* nun findet sich genau diese uns aus *Dantons Tod* bekannte Form der Ankündigung ankommenden Personals, nicht als Mittel der Szenen- oder Aktfugung, aber doch in der Intention, für die Geschehnisse einen Zusammenhalt zu gewähren. D.h., in *Leonce und Lena* lässt sich die Form der Ankündigung auftretenden Personals nachweisen. Ein Beispiel findet sich gleich zu Beginn des Lustspiels, wobei dieses eines der interessantesten ist, da wir in diesem Fall mit Hilfe der verbliebenen

---

<sup>74</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, *Dantons Tod*, I,1, S.14

handschriftlichen Manuskriptbruchstücke die Vorgehensweise Büchners nachvollziehen können. In der ersten Szene des ersten Aktes kündigen die Worte Leonce' den Auftritt Valerios, bevor dieser auftritt, an: "Wie der Mensch läuft! Wenn ich nur etwas unter der Sonne wüsste, was mich noch könnte laufen machen." In der noch unfertigen Fassung in dem Bruchstück H,1 heißt es noch vor Leonce' Worten: "*Valerio, halb trunken, kommt gelaufen.*"<sup>75</sup> Wobei in der Manuskriptfassung Leonce den auftretenden Valerio direkt anspricht und dies noch durch eine körperliche Geste unterstützt: "Prinz (*fasst ihn am Arm*). Kerl, Du kannst laufen?..." Diese Fassung der Textstelle befindet sich insofern noch in der für *Dantons Tod* aufgezeigten Stufe, als der Auftritt vor der Ankündigung geschieht. Andererseits ist die Anbindung an das auftretende Personal in dieser Fassung nicht so subtil, wie dies für die Textstelle aus *Dantons Tod* gezeigt werden konnte. Dieser kurze Vergleich zeigt, dass Büchner die Fassung von *Leonce und Lena* dahingehend korrigiert, dass dem Auftritt Valerios zwar vorgegriffen wird, der bereits erfolgte Auftritt also nicht wie in dem Beispiel aus *Dantons Tod* noch aufgefangen werden muss. Dass aber die Ankündigung des Auftritts der Figur sehr viel subtiler bleibt, denn wir wissen eigentlich nicht so recht, ob Leonce denn noch von seinem abtretenden Hofmeister oder schon von dem betrunken auftretenden Valerio spricht. Folglich liegt Büchner an dieser Stelle in *Leonce und Lena* an der Ankündigung des auftretenden Personals. Büchner geht hier in der bereits für das Textbeispiel aus *Dantons Tod* aufgezeigten Weise vor: da es hier nicht zu einem Szenenschluss kommt, entscheidet sich Büchner für dieses Verfahren, um innerhalb der Szene ein Mindestmaß an Zusammenhalt und Schlüssigkeit zu gewährleisten. In einem anderen Fall bleibt *Leonce und Lena* ganz bei der in der Manuskriptfassung schon verwandten Technik, als Valerio Lena und ihre Gouvernante mit folgenden Worten ankündigt: "...(*die Gouvernante und die Prinzessin treten auf*) und - bei Gott da ist sie!". In der dritten Szene des ersten Aktes allerdings bleibt *Leonce und Lena* sehr traditionell, wenn Leonce vor Rosettas Auftritt auf sie zu sprechen kommt: "Wo ist Rosetta?" In den in dieser Szene nun folgenden Fällen des Personalauftritts allerdings verzichtet Büchner ganz auf jede Form der Ankündigung. So kommt Valerio in der dritten Szene des ersten Aktes unangekündigt *unter einem Tisch hervor* oder aber der Staatsrat tritt in der gleichen Szene ohne jede Überleitung auf. Der Grund hierfür liegt

---

<sup>75</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 136

in der bereits besprochenen Intention Büchners, in dieser Szene dem Vorbild des *Menzas* entsprechend ein besonders hohes Maß an Bewegung zu schaffen.

Zwischen den einzelnen Szenen und Akten jedoch fehlen diese Fugungen. Die verschiedenen Begebenheiten tragen sich aus der Sicht einer klassischen Konzeption des Dramas isoliert voneinander zu. Indem die Leonce/Valerio und Lena/Gouvernante Begebenheiten aufeinander treffen, vereinigen sich diese Gruppen und führen so die Begebenheiten nach Lustspieltradition im letzten Akt zusammen, um nach italienischer Manier das Lustspiel mit der Hochzeit des Paares zu beenden - ein Wesenszug, den Gottsched in der italienischen Komödie beanstandet hatte.<sup>76</sup> Der Schwerpunkt aber liegt in *Leonce und Lena* auf der einzelnen Szene.

In seinem Vorwort zur Ausgabe der Lenz-Schriften<sup>77</sup> findet Tieck einen Weg, das Lenzsche Drama zu besprechen. In jener von Tieck entworfenen fiktiven Gesprächsrunde finden sich mehrere Personen zusammen, um die Eigenheiten des Lenzschen Dramas aufzuzeigen. Darin wird zum Phänomen der *Begebenheit* bemerkt, dass "im Lenz der lenkende Gedanke eben so grell isoliert dasteht, wie die übrigen Theile des Werks", denn die *übrigen Darstellungen lebten frei auf eigene Hand*. Und dann gelangen die Teilnehmer zu folgender Erkenntnis, nach der Lenzens Dramen deshalb auch *eigentlich mehr Novellen in Dialog, als aechte Schauspiele* seien.<sup>78</sup> Dies würde bedeuteten, dass Lenz in seinen Dramen den gleichen Komplexitäts- bzw. Ganzheitsanspruch erhebt, wie dies schon für den Roman, in den Worten unserer fiktiven Unterhaltung *Novelle* der Fall ist. Und in der Tat stellt Lenz den Bezug zum Roman her, wenn gegen die Regeln der drei Einheiten anschreibt: "...Soll ich mir diese itzt denken - und warum denken - weil ich mir keine Verwandlung der Szenen denken kann - weil ich mich nicht in Gedanken von einem Ort zum andern versetzen kann - wie versetz ich mich denn in einem Roman dahin? -..." Und in seiner *Rezension des Neuen Menoza* hatte Lenz diesen Anspruch auf Komplexität für sein Drama erneut erhoben als er schrieb: "Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft."<sup>79</sup> Jenen Anspruch auf Ganzheit aber, der im Roman in der ausgedehnten, ausführlichen

---

<sup>76</sup> Johann Christoph Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst, Dritte und vermehrte Auflage, Leipzig 1742, S.742

<sup>77</sup> Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz, hrsg. v. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin 1828, S. I - CXXXIX

<sup>78</sup> Gesammelte Schriften von J.M.R. Lenz, hrsg. v. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin 1828, S. XIX

<sup>79</sup> J.M.R. Lenz, Werke und Briefe, Band II, S.703

Beschreibung der Umstände verwirklicht ist, kann im Drama nicht in gleicher Weise geschehen, da dem Dramenautor nicht die Möglichkeit gegeben ist, Umstände, Einzelheiten und Hintergründe in epischer Breite wiederzugeben. Auf der im Gegensatz zum Roman vergleichsweise kurzen Distanz des Dramas bleibt dem Dramenautor nur eine Möglichkeit, den von Lenz erhobenen dem Drama an sich fremden Anspruch auf Ganzheit und Komplexität zu verwirklichen: Das *Anreißen und Auslagern von Geschehen, von Handlungen und Ereignissen*. Das führt Lenz zu der im *Menoza* auf die Spitze getriebenen konzisen Form der Darstellung von Ereignissen und damit zur Konzeption der *Begebenheit*. Auf diesem Weg gelangt Lenz in seinem *Menoza* zu jener Herrschaft der Darstellung von Begebenheiten in extrem kurzen Szenen. Jene Eigenart der *Novelle* aber, vom Hauptgegenstand abzuschweifen, ist im Drama eben nur in einer Form möglich.

### Die Technik der Aussparung und des Anreißens von Geschehen

Die vielgerügte Zerrissenheit des *Menoza* hat eine weitere konkrete Ursache. Im *Menoza* finden sich Nebenhandlungen, Vergangenheiten von Figuren, nur noch angerissen, aber eben nicht ausgeführt. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes ausgelagert - die Vergangenheiten Dianas und Wilhelmines, des Prinzen, die Pachtangelegenheiten des Grafen und v. Biederlings, die Liebesepisode zwischen Diana und dem Grafen und sein damit verbundener Versuch, sie los zu werden - all dies wird ja doch elyptisch verkürzt in Andeutungen auf die Vergangenheit nur angerissen und aus dem Drama hinausverlagert, beinahe verbannt. Hinck hat aufgezeigt, dass alles, was wir über die Vorgeschichte der Figur Tandi erfahren, widerspruchsvoll und unvollständig bleibt. In Lenz *Menoza* bleibt vieles verschwiegen und unausgeführt. So vollzieht sich mit Beginn des Stückes der Bruch mit der Vorgeschichte, *die Daten der Vergangenheit sind ungültig, unkenntlich geworden*.<sup>80</sup>

Auch im Hinblick auf diesen Aspekt macht sich das Lenz-Erbe in *Leonce und Lena* bemerkbar. Mehrere Bereiche zur Handlung des Dramas werden ausgelagert oder gar unterschlagen.<sup>81</sup> Im Anschluss an Lenz, verzichtet Büchner auf die Darstellung von Hintergrundgeschehen bzw. die Handlung weiterführenden Nebenereignissen. Weder hält er es für notwendig, die Vergangenheit der Figuren darzustellen, noch die Entwicklung ihrer Gefühle. Dies nimmt seinen Anfang mit Valerios Auftritt, von dem niemand so recht weiss, wo die Figur eigentlich herkommt. Über Valerios Vergangenheit erfahren wir nur aus hinterbliebenen handschriftlichen Bruchstücken, die nicht in die endgültige Version übernommen wurden.<sup>82</sup> Nur im Rückgriff auf diese Textstücke ist es möglich, zu erschließen, dass Valerio eigentlich ein Wandersgesell ist, genauer gesagt ein sich herumtreibender ehemaliger Soldat: "Valerio. Ich habe eigentlich einen läufigen Lebenslauf. Denn nur mein Laufen hat im Lauf dieses Krieges mein Leben vor einem Lauf gerettet, der ein Loch in dasselbe machen wollte. ..." Um welchen Krieg es sich handelt, lässt sich nur vermuten. All diese

---

<sup>80</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S.342

<sup>81</sup> In anderem Zusammenhang hat sich H.H. Giebel mit dem Phänomen der Aussparung beschäftigt: H.H.Giebel, *Allusion und Elision in Georg Büchners *Leonce und Lena**, in: *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*, S.353-378;

H.H.Giebel, *Das Lächeln der Sphinx*, in: *Georg Büchner Jahrbuch 7*, (1988/89), S.126-143

<sup>82</sup> siehe Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, Bruchstück H 1, S.139

Hintergrundinformationen, die im weiteren Verlauf dieser Passage folgen, dass Valerio Soldat war, verwundet wurde, ins Lazarett kam usw. fehlen in der späteren Fassung des Textes. Valerio taucht aus dem Nichts auf, nur sein Wesen, wie es aus der früheren Fassung bekannt ist, wird beibehalten: "Herr, ich habe die große Beschäftigung müßig zu gehen,..." Der gesamte biographische Kontext dieser Figur wird ausgeblendet.

Im weiteren Verlauf des Lustspiels tritt uns immer wieder das Phänomen der Auslassung vor Augen. So ist nichts über Valerios Vergangenheit bekannt, über Leonce' Mutter, die Königin, erfahren wir nichts. Das Königshaus Lenas bleibt ganz und gar unbeleuchtet. Nur ihr Dasein in einem von Mauern abgeschirmten Garten wird angedeutet, aber nicht erläutert. Gleichfalls nur angerissen bleiben die Entwicklung des Fluchtplans der Gouvernante, die Entwicklung der Gefühle Lenas zu Leonce als Ergebnis der Begegnung der beiden in der zweiten Szene des zweiten Aktes. Eines der hervorstechendsten Beispiele ist hier der Schluss der vierten Szene, ein Moment, in welchem Lena ob ihrer bevorstehenden Heirat keinen Ausweg mehr weiß und ihr die Gouvernante eine Lösung lediglich andeutet: "Gouvernante. ...Es kann nicht so gehen, es tötet dich! Vielleicht, wer weiß! Ich habe so etwas im Kopf. Wir wollen sehen. Komm!" Mehr als diese nicht einmal zwei Zeilen werden wir über die Pläne der Gouvernante nie erfahren. Der Autor lässt aus, was denn die Gouvernante im weiteren vorhat.

Auch Valerios Plan zur Verwirklichung der vermeintlich ungewollten Heirat der beiden Königskinder in der ersten Szene des dritten Aktes werden ausgelagert. Nur die Konditionen, zu denen Valerio bereit ist, dem Prinzen zu helfen, werden genannt: "Valerio. ...Prinz, bin ich Minister, wenn Sie heute vor Ihrem Vater mit der Unaussprechlichen... zusammengeschiedet werden?..." Wie sich die Pläne hierzu gestalten, unter wessen Beteiligung, Valerio in Zusammenarbeit mit der Gouvernante? - wird uns verschwiegen. Auch der darauf folgende Aufbruch der Königskinder und ihrer Begleiter zu ihrer Rückkehr nach der ersten Szene des dritten Aktes bleiben ungezeichnet, nur angedeutet. Lediglich die vollendete Idee wird uns am Schluss des Lustspiels vorgeführt, wenn die beiden Figuren als Automaten verkleidet vor den Vater treten. Die rettende, alles zum Guten wendende Intrige jedoch wird im einzelnen ausgelassen.

Zudem werden ganze Redeanteile ausgelassen, denn dass Leonce von Heiratsplänen gesprochen hat, erfahren wir nur durch Valerios Worte: "Valerio. Heiraten? Seit wann hat es Eure Hoheit zum ewigen Kalender gebracht?" Das Phänomen des Unvollendeten oder auch Unausgesprochenen prägt auch die Rede Lenas, wenn sie von ihrer bevorstehenden Heirat spricht: "Lena. Ja, jetzt. Da ist es. Ich dachte die Zeit an nichts. Es ging so hin, und auf einmal richtet sich der Tag vor mir auf. Ich habe den Kranz im Haar - und die Glocken, die Glocken!..." Ein- bis zweizeilige Andeutungen treten an die Stelle ausführlicher Beschreibungen einer bevorstehenden Heirat. Durch abgebrochene und unterbrochene Rede zerstückelte Dialoge verkürzen die klassisch traditionell in einen Monolog gehörende Auseinandersetzung mit der bevorstehenden Heirat auf nur wenige Zeilen und nur wenige Worte, denn wenig später im Text ist zu lesen:

"Gouvernante. Aber - er soll ja ein wahrer Don Carlos sein.  
Lena. Aber - ein Mann -  
Gouvernante. Nun?  
Lena. Den man nicht liebt. (Sie erhebt sich.) Pfui! Siehst du, ich schäme mich.<sup>83</sup>"

Mit dem Anreißen von Geschehen und Hintergründen und der Schwerpunktverlegung auf die einzelne Situation offenbart sich ein weiteres Wesensmerkmal von Büchners *Leonce und Lena*. Die in Tiecks Vorwort zu den Lenz-Schriften aufgebrachte Idee, das Drama bei Lenz näherte sich anderen Dichtungsgattungen, findet sich nun in weiterentwickelter Form in Büchners *Leonce und Lena*. Büchner folgt zwar der Lenzschen Technik des Andeutens von Nebenhandlung bzw. Begebenheiten, wie sie am deutlichsten im *Menoza* zum tragen kommt, doch reduziert er die Handlung auf ihr Minimum, ihr Skelett. Nur auf diesem Wege kann in Büchners *Leonce und Lena* funktionieren, was in Lenzens *Menoza* noch nicht möglich war: einzelne Begebenheits-Blöcke hintereinander zu setzen ohne jegliche Szenenanbindung, ohne jede Fugung. In diesem Zusammenhang scheint uns ein weiterer Umstand wichtig.

In *Leonce und Lena* nun führt die Erprobung dieses Verfahrens sogar soweit, dass das Verfahren sich gewissermaßen verselbständigt und die dramatische Dichtung einerseits in jenes dem Roman eignende *Abschweifen* abgleitet und andererseits durch die Techniken des Anreißen und Andeutens der Form des Lyrischen, im oben beschriebenen Sinne, sehr nahe kommt. Seinen Paroxysmus findet dieses Verfahren in

---

<sup>83</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.109

jener berühmten Textstelle der Italien-Vision gegen Ende des ersten Aktes. Auf lyrischer Distanz gelingt Büchner, was bisher, will man den Figuren des Tieckschen Vorwortes folgen, Wesensmerkmal des Romans war:

"Roman...wirkt durch Beschreibung der Lokalitaet, malt Luft und Licht hinein, und erhoehrt den Zauber oft, indem es uralte Zeiten mit unbekanntem Wunderlaendern, und die Ferne in die Darstellung hineinwebt."

Wie dies im einzelnen funktioniert, zeigt ein kurzer Exkurs.

Exkurs: Von der Kunst, im kleinsten Tautropfen eine Welt unterzubringen -  
Leonce' Vision eines elysischen Fleckchens in Italien

"Ah Valerio, Valerio, jetzt hab' ich's! Fühlst du nicht das Wehen aus Süden? Fühlst du nicht wie der tiefblaue glühende Aether auf und ab wogt, wie das Licht blitzt von dem goldnen, sonnigen Boden, von der heiligen Salzfluth und von den Marmor-Säulen und Leibern? Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zauberer Virgil, von Tarantella und Tambourin und tiefen tollen Nächten, voll Masken, Fackeln und Gitarren. Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien."<sup>84</sup>

Das Dasein eines Lazzaroni strebt Leonce also an. D.h., er strebt es ja gar nicht an, denn es schwebt ihm ja vielmehr vor, er *fühlt* es: "Fühlst du nicht das Wehen aus Süden?" Nun was genau schwebt dem jungen Prinzen da vor? Jenes, wir wollen es Paradies nennen, dieses Paradies also muss ein Fleckchen himmlischen Bodens bei Neapel sein, wie in der Forschung schon aufgezeigt wurde<sup>85</sup>.

Mit Bezug auf die genannte Textstelle wird die Figur des Leonce meist gedeutet als eine Parodie entweder auf die Antikenverehrung des 18. Jahrhunderts und die daraufhin unternommenen Italienreisen, oder aber auf die "Kavaliersreisen junger Adelige".<sup>86</sup> Halt suchen sich diese Ansichten an drei Textstellen. Das ist erstens das Italienbild, welches Leonce in seiner Vision des *Südens* bietet, I. Akt, 3. Szene. Bestätigend für diese Italienvision wird oft der Schluss des Stückes, der nach wie vor unterschiedlich gedeutet wird, hinzugezogen. In der Absicht die Klassizismuskritik nachzuweisen, wird dann immer wieder Leonce' vierte Replik des II. Aktes herangezogen.

Nun ist zur bisherigen Deutung dieser Textstellen zunächst einmal folgendes festzuhalten. Leonce' mittlerweile in der Bühnenforschung berühmt gewordene Worte zu seiner Italienvision müssen sehr viel genauer und über den Text hinaus gelesen werden, wenn sie richtig verstanden werden sollen. Leonce träumt hier sicher von

---

<sup>84</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.108

<sup>85</sup> E. Theodor Voss, Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.285ff.

<sup>86</sup> Georg Büchner, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Pömbacher, Schaub, Simm und Ziegler, Anmerkung S. 577

italienischer Landschaft, sogar von einer noch sehr viel genauerer bestimmbar, als bisher geschehen.

Zunächst einmal träumt nicht Prinz Leonce vom italienischen Volksleben, sondern es sind jene rätselhaften *ehernen Gestalten*, die hier vom Volkstümlichen träumen. Das über-den-Text-weithinausgreifen gilt auch für seine Worte über jenes "Ideal eines Frauenzimmers", das ihm vorschwebt. Und schließlich muss für die immer wieder herangezogene Schlußszene des Stückes gelten: dies sind nicht die Schlußworte des Stückes, es sind die vorletzten Worte des Lustspiels, die von Leonce gesprochen werden, bevor dann Valerio das Stück beschließt. Diese aber stellen Alternativen für die Zukunft. Soll das lächerliche Geschäft der Politik betrieben werden oder soll geschehen, was Lena *will*: "Aber ich weiß besser was Du willst..."<sup>87</sup> Die Worte aber, welche ein "Schlaraffenland" beschwören, werden doch nicht von Leonce gesprochen, sondern von seinem Begleiter Valerio, für den gemäß der Narrentradition bereits nachgewiesen wurde, dass seine Intentionen immer auf sinnliches Wohlbefinden gerichtet sind.

Betrachten wir die jeweilige Stelle also im einzelnen. An der Gewissheit, mit der für diese Textstelle der Italienbezug aufgezeigt wurde<sup>88</sup>, ist nicht zu zweifeln. Doch muss genau an dieser Stelle gerade im Hinblick auf die bis heute recherchierten Erkenntnisse weiter als bisher gegangen werden, soll das poetische Verfahren verständlich werden. Zunächst also zu jener Textstelle des Lustspiels, in der Leonce' Worte eine italienische Landschaft beschreiben.

Mit dieser Vision beschließt Leonce seinen Auftritt im I. Akt des Lustspiels und lässt uns auf ersten Blick vermuten, es handele sich hier um die Parodie jener Denker des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die als Folge einer unmöglichen Griechenrezeption aus erster Hand, wie sie Winckelmann in seinen *Gedanken* von 1755 vorgeschlagen hatte, einer nach dem anderen nach Italien reisten. Und wenn von dem *tiefblauen glühenden Äther*, von *goldnem, sonnigen Boden*, *heiliger Salzfluth* und von *Marmor-Säulen und Leibern* die Rede ist, lässt dies gewiss als nächstes an Goethes *Italienische Reise* denken, die 1829 in der *Ausgabe letzter Hand* erschienen ist. Denken lässt sich aber auch an Volkmanns Italienbuch, Heinses *Ardinghello*, Jean Pauls *Titan*, Karl

---

<sup>87</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, *Leonce und Lena*, III. Akt, 3. Szene, 128

<sup>88</sup> E. Theodor Voss, *Arkadien* in Büchners *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.285ff.

Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 in Briefen*, Seumes *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1810* und viele weitere Reiseberichte. Und der letzte Satz dieses Zitates kann die Annahme, es handele sich hier um eben eine solche Parodie, nur bestätigen, denn wie kann ein Thronnachfolger ausrufen: "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien."

Ganz in der Sprache des Sturm und Dranges ruft Leonce aus und fährt in ihr fort, wenn er seine Rede an Valerio mit den Worten "Fühlst du nicht das Wehen aus Süden?" beginnt. Die Sprache des Gefühls, nicht der Vernunft wird hier herangezogen. Zunächst scheint dies völlig legitim und gar nicht so den Bezug zur Sprache des Sturm und Drangs herzustellen, da Valerio ja den warmen Wind des Südens fühlen soll. Leonce bleibt in diesem Ton und wiederholt den Ausdruck des *Fühlens*, allerdings fühlt er nun, was eigentlich nur zu sehen oder aber wenigstens vor dem inneren Auge vorstellbar ist: den *tiefblauen glühenden Äther*. Damit eignet der Sprache Leonce' jener Ton, der seinem Wesen nach den Figuren des Sturm und Drang vorbehalten war. Die Formulierung *tiefblaue glühende Äther* lässt Leonce in die Jean Paulsche Sprache ableiten, die uns aus dem Titan und dem Siebenkäs bekannt ist, wo sich immer wieder Formulierungen finden wie: *tiefblauer Himmel Italiens, der blaue Äther; hinter der Stadt rauchte im Äther der Vulkan*<sup>89</sup> oder gar *die tiefe Goldgrube einer Abendwolke tropfte unter dem nahen Sonneneuer aus dem Äther*<sup>90</sup>.

Bei Büchner wird der *tiefblaue Äther* zu einem *glühenden, der "auf und ab wogt"*. Büchner greift hier ein Bild aus seinem *Lenz* auf, wo der Figur *Lenz alles in eine Linie verschmilzt "wie eine steigende und sinkende Welle, zwischen Himmel und Erde"*, so dass ihm der Eindruck eines *auf- und abwogenden, unendlichen Meeres* entsteht. Während *Lenz* von der Landschaft als wogendes Meer spricht, lässt Büchner in der Vision seines Prinzen nicht das Meer, sondern den Äther, also den Horizont auf und ab wogen. Während Leonce in seinem Ton nun weiterhin in der Sprache des Sturm und Dranges und eines Jean Pauls bleibt, wenn das *Licht blitzt* und zwar von dem *goldenen, sonnigen Boden*, so kommt im nun folgenden Satzteil ein weiterer Aspekt hinzu: der für das 18. Jahrhundert gängige Bezug auf Homer. Dieser kommt hier aber besonders

---

<sup>89</sup>Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Titan, Abt. I, Bd. 3, S. 614

<sup>90</sup>Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Siebenkäs, Abt. I, Bd. 2, S. 385

dadurch zustande, dass Büchner eine Formulierung aus der damals wie heute maßgebenden Voßschen Übersetzung von 1781 anbringt: *die heilige Salzflut*.

Soweit aber ist noch kein Bezug zu den damaligen Italienbegeisterten hergestellt, denn jene, deren Sprache hier ins Leben gerufen wird, J.M.R. Lenz und Jean Paul sind bis nach Italien nie gelangt. Ein Bezug zudem wirklichen Italien stellt sich erst im Folgenden der Textstelle her und aus dem Gesamtbild heraus. Wenn Leonce diese Vision zunächst nur fühlt, dann tut er dies natürlich aus der einschlägigen Literatur des 18. Jahrhunderts heraus, so z.B. aus Jean Pauls *Titan*. Zudem kommen hier neben Goethes *Italienische Reise*, auch Seumes *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1810*, Karl Philipp Moritz' *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 in Briefen in Frage*.<sup>91</sup> All diesen Texten ist gemein, dass, wenn sie in höchsten Tönen von einem paradiesischen Italien schwärmen, sie immer die Gegend um Neapel meinen. In seinem *Titan* verleiht Jean Paul der Erde menschliche Züge, da sie die paradiesische Gegend um Neapel, wie mit schützenden Armen umfäßt.<sup>92</sup> Wenn Leonce von den Lichtverhältnissen spricht, beschreibt er uns inhaltlich doch genau das Phänomen, welches Goethe in seiner *Italienischen Reise* beschäftigt. Dort versucht Goethe zu erläutern, warum denn *im Süden* "die Liebhaberei zu bunten Farben" nicht "barbarisch und geschmacklos" empfunden wird<sup>93</sup>:

"allein unter einem recht heitern und blauen Himmel ist eigentlich nichts bunt, denn nichts vermag den Glanz der Sonne und ihren Widerschein im Meer zu überstrahlen. Die lebhafteste Farbe wird durch das gewaltige Licht gedämpft..."<sup>94</sup>

Diese Lichtflut beeindruckt Goethe in solchem Maße, dass er sogar seine sonst immer geltenden Geschmackskriterien relativiert und ein wenig zurücknimmt. Und eben diese Lichtflut versucht Büchner in eine Zeile zu fassen, indem er die wesentlichen Bestandteile, blauer Himmel, gleißendes Sonnenlicht, Meeresflut und die antiken Bau- und Bildwerke anführt. Büchner gelingt es die Schönheit dieser Gegend äußerst gerafft auszudrücken, einer Gegend immerhin, von der nach Goethe die

---

<sup>91</sup>Der Volkmann war für das 18. Jahrhundert die Grundlage aller Grundlagen, was eine Reiseführung durch Italien betrifft, und auch für Büchner ist davon auszugehen. Ob dies allerdings sprachlich nachgewiesen werden kann, ist noch zu prüfen.

<sup>92</sup>Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Titan, Abteilung I, Band 3, S. 614

<sup>93</sup>Goethe, *Italienische Reise*, "Neapel, den 29. Mai 1787...", S. 339

<sup>94</sup>Goethe, *Italienische Reise*, "Neapel, den 29. Mai 1787...", S. 339-340

Griechen selbst so sehr beeindruckt waren, dass "sie einen Teil davon Großgriechenland nannten."<sup>95</sup>

In der Forschungsliteratur wurde darauf hingewiesen, dass es sich hier um die Gegend bei Neapel handeln muss.<sup>96</sup> Werden die einschlägigen Reiseberichte betrachtet, wird klar: nur unter der Voraussetzung des entsprechenden Hintergrundwissens über welches der damalige Leser verfügte, gelang es Büchner, ein solches Bild zu schaffen. Nur vor diesem Hintergrund konkretisiert sich Leonce' Italienvision, und zwar soweit, dass man von dieser Textstelle des Lustspiels als ein poetisches Bild des Posilipos sprechen kann. Wie nun aber sah das Wissen des damaligen Lesers aus? Betrachten wir die folgenden Zeilen:

"Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zauberer Virgil, ..."<sup>97</sup>

Schauplatz der Vision ist der Süden, wo "der tiefblaue glühende Aether auf und ab wogt".<sup>98</sup> Dies ist ein Blick, bei dem das Meer so fixiert wird, dass der Eindruck entsteht der Aether bzw. Horizont und nicht mehr das Meer wogen auf und ab. D.h., der imaginäre Betrachter steht an einem Aussichtspunkt auf das Meer, bei dem ein Großteil des Blickfeldes (wie in einem Gemälde) von den Wassermassen eingenommen wird, ohne dass etwa die Klippen, auf denen man steht, in das Blickfeld hineinreichen und so einen Anhaltspunkt für die Perspektive bieten. Nur so kann der Eindruck entstehen, der Horizont würde sich bewegen. Und diesen Eindruck gewinnt der Betrachter, wenn er eben *über tiefrauschenden Wellen*, etwa an einem Abgrund steht. Vom großen Pan ist nun hier die Rede, von dem es in der griechischen Mythologie heißt, er schlafe um die Mittagsstunden im Schatten kühler Grotten. Wer den arkadischen Hirtengott aus seinem Schlaf in der Mittagshitze weckt, erfährt durch sein entsetzliches Geschrei einen panischen Schrecken. Damit lässt sich zunächst ganz einfach festhalten, dass die Atmosphäre der hier gebotenen Vision die der Mittagsstunde ist. Es ist denkbar, dass Leonce den *großen Pan* in der Kühle der Grotte von Posilipo schlafen sieht. Dass es sich bei der hier evozierten hochobenliegenden

---

<sup>95</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, den 28. Mai 1787...", S. 339

<sup>96</sup>E. Theodor Voss, Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner. Leonce und Lena. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.285ff.

<sup>97</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.108

<sup>98</sup>Es wäre zu überlegen, welche Darstellungen sich hierzu, zum Posilipo in der Malerei finden.

Gegend, um den Posilipo handelt, bestätigt sich, greift man auf die Beschreibungen in den Reiseberichten zurück. Demnach würde Leonce hier von jenem Ort sprechen, von denen schon Karl Philip Moritz erfahren hatte, sie seien eigentlich keine irdischen Flecken, sondern eben *ein Stück vom Himmel, das zur Erde fiel*.<sup>99</sup> Moritz spricht von eben jener Stelle bei Neapel: dem Posilipo. Ganz *den Alten* gewidmet, spricht er dann auch vom "*Pausilypo, Ort, wo Sorg' und Schmerz aufhört: das französische Sanssouci...*", denn der Name Posilipo entstammt dem griechischen "*Pausilipon* (gramstillend, Sans souci)".<sup>100</sup> Moritz schreibt am 16. April 1787:

"Schöner kann kein Name erfunden sein, als der von *Pausilypo, dem Orte, wo Sorg' und Schmerz aufhört: das französische Sanssouci* scheint diesem schönen griechischem Namen nachgebildet zu sein.

Der Hügel von Pausilypo, welcher sich auf der westlichen Seite von Neapel, längst dem Meere hin erstreckt, ist vielleicht eine der reizendsten Anhöhen, die diesen Erdkreis schmücken; ein italienischer Dichter nennt daher auch in dem Übermaß seiner Begeisterung diese Gegend *ein Stück vom Himmel, das zur Erde fiel*."<sup>101</sup>

Indem Leonce den *großen Pan* ins Spiel bringt, ruft er die Vision eines arkadischen Paradieses wach, und durch die Beschreibung Moritz' offenbart sich der in *Leonce und Lena* beschriebene Ort als jener hochoben über dem Meer liegende Hügel bei Neapel, jener Hügel wo sich Vergils sagenumwobenes Grab befindet, von wo aus auch jener Felsen zu sehen ist, der im 19. Jahrhundert noch *scoglio di Virgilio* hieß.<sup>102</sup> Wie sehr beeindruckt Italienreisende wie Moritz von jenem paradiesischen Arkadien in Italien waren, zeigt sich, wenn Moritz sein Urteil mehr als einmal wiederholt:

"Und hier in der Nähe sind wieder die reizenden Anhöhen von Pausilypo, wo sich alles vereinigt, womit eine gütige Gottheit nur irgend einen Fleck des Erdbodens zu Elysium verschönen konnte."<sup>103</sup>

Der Name *Elysium* steht der bisherigen Textdeutung entgegen, da er jenes Paradies in der griechischen Unterwelt bezeichnet, in die Herkules u.a. der Sage nach durch einen Eingang am Averner See bei Neapel gelangten. Später wird unter *Elysium* aber

---

<sup>99</sup>Karl Philipp Moritz, Werke, hrsg. v. Horst Günther, S.247

<sup>100</sup>Brockhaus' Conversations-Lexikon, dreizehnter Band. 1886, S. 210

<sup>101</sup>Karl Philipp Moritz, Werke, hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, S.247

<sup>102</sup> Siehe die geographische Karte in: BROCKHAUS CONVERSATIONSLERIKON, XII, 113, Leipzig 1885, INSBESONDERE DIE "scoglio di Virgilio"= Virgils klippe

<sup>103</sup>Karl Philipp Moritz, Werke, S.254, auch S.248

ein eigenes, hermetisches Paradies verstanden, und in diesem Sinne verwendet auch Moritz diesen Namen.

Werden nun die Äußerungen aus Goethes *Italienische Reise* hinzugezogen, zeigt sich ein weiterer Aspekt dieser Textstelle. Zunächst einmal bestätigt Goethe den Glückseligkeit verheißenden Eindruck dieser Gegend um Neapel, wenn er am 27. Februar 1787 schreibt, er *verzeihe* "es allen, die in Neapel von Sinne kommen."<sup>104</sup> Es sei den Neapolitanern nicht zu verdenken, dass sie von ihrer Stadt nicht lassen wollten, und dass "ihre Dichter von der Glückseligkeit der hiesigen Lage in gewaltigen Hyperbeln singen"<sup>105</sup> Dann aber heißt es weiter: "Wenn man in Rom gern studieren mag, so will man hier nur leben..."<sup>106</sup> Dieser Satz kündigt in Goethes Urteil über die Neapolitanische Gegend jenen Aspekt an, der von Leonce von Anbeginn des Lustspieles thematisiert wird. Ein Dasein in Müßiggang. Einige Tage später spricht sich Goethe deutlicher aus, als er festhält einzig seine "deutsche Sinnesart" und sein "Verlangen, mehr zu lernen und zu tun als zu genießen" hielten ihn davon ab, in der "Schule des leichten und lustigen Lebens" noch länger zu bleiben. Mit *Zeit, Geschick und Vermögen* könne man sich, wie dies Sir Hamilton getan habe, auf dem Posilipo auf Dauer niederlassen und seinen Lebensabend genießen.<sup>107</sup> Selbst ein Mann wie Goethe wird hier von der Lust des Müßigganges befallen und muss sich dagegen wehren. Im Gegensatz zu Goethe hat Sir Hamilton den Weg des Müßiggängertums eingeschlagen, wovon auch der Maler Tischbein zu berichten weiß.<sup>108</sup> D.h., für die Landschaft, die Leonce in seiner Italien-Vision erweckt, zeigt sich ein Wesenszug, der ihm also aus der Seele spricht, denn eng verbunden mit der Landschaft des Posilipo, ist das Müßiggängertum. Um es genau zu sagen, mit dieser Gegend bei Neapel verbindet sich eine sehr alte Tradition des Müßiggängertums, die Schule des Epikurismus. Zu Zeiten des Dichters Vergil war es Neapel gelungen, rein hellenistisch zu bleiben, Neapel war eine griechische Kolonie in mitten des römischen Reich. Der Dichter Vergil nun, so heißt es, ist nach Neapel aufgebrochen, um dort mit dem epikureischen Philosophen Siron zu leben und zu lernen. Jener Philosoph Siron lebte und lehrte die Philosophie

---

<sup>104</sup>Goethe, *Italienische Reise*, S. 186

<sup>105</sup>Goethe, *Italienische Reise*, 3. März 1787, S. 189

<sup>106</sup>Goethe, *Italienische Reise*, 16. März 1787, S.208

<sup>107</sup>Goethe, *Italienische Reise*, 21. März 1787, S. 216-217

<sup>108</sup>Goethe, *Italienische Reise*, Zweiter Römischer Aufenthalt, Tischbein an Goethe, S. 359

Epikurs in einem Besitztum außerhalb der Stadt Neapels. Und eben jenes Besitztum heißt heute "Posilipo", "Ende des Kummers".<sup>109</sup>

Berücksichtigt man diesen soweit skizzierten Sachverhalt zur Italien-Vision Leonce', so offenbart sich an dieser Stelle der Bezug zu Leonce' Monolog über den *krassierenden Müßiggang* und jener Textstelle, in der Leonce Valerio für einen der *Göttlichen* hält, denen es vorbehalten ist, in den Olymp zu gelangen. Damit würde sich die Thematik des Müßigganges als einzig verbleibendes Attribut der olympischen Götterwelt ein weiteres Mal bestätigen. Nun scheint aber eben jener abschließende Ausruf des Prinzen Leonce die Thematik des Müßiggängerdaseins vielmehr in Valerios Verständnis des Faulenzertums wieder aufzugreifen: "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien. " Das ist es, was Leonce anstrebt, ein Dasein als Lazzaroni. Damit zeichnet sich eine ganz andere, entgegengesetzte Deutungsrichtung für die bisher besprochene Textstelle ab, ein Dasein als Bettler.

Das Wort "Lazzaroni" mag bei heutigen deutschen Leser und sogar bei heutigen Italienern Ratlosigkeit auslösen. So ist es nicht verwunderlich, wenn der deutsche Leser heute mit dieser Textstelle auf Anhieb nur wenig anzufangen weiß. Befragt man Italiener nach der Bedeutung des Wortes, wird einem entgegnet, ein Lazzarone (!) sage man schon mal zu einem kleinen Bub auf der Straße, wenn dieser zu frech geworden sei. Den Anfang nimmt die Bedeutung des Wortes bei dem biblischen Lazarus, der durch den Sohn Gottes von seiner Lepra geheilt wurde. So kam es im Italienischen zur Bezeichnung "Lazaretto", als das Krankenhaus für die Leprakranken. Auf diesen Zusammenhang führt auch die alte italienische Bezeichnung des Bettlervolkes zurück, denen auch nachgesagt wurde, sie würden zwar nicht die Lepra aber doch die Pest verbreiten, (was in Anbetracht der hygienischen Verhältnisse eines Bettlers so abwegig nicht scheinen mag). Der Begriff "Lazzarone" erfährt dann sprichwörtliche Anwendung für die Bezeichnung eines Faulenzers. Zum anderen aber wird hier auch die Bedeutung "lazzarone" evoziert, mit der im 17. Jahrhundert die Anhänger der Revolte des Masaniello (Tommaso Aniello d'Amalfi, Neapel 6.1620 - 16.7.1647)<sup>110</sup> bezeichnet wurden. Will Leonce also entgegen seiner Vorstellung vom göttlichen Müßiggängertum

---

<sup>109</sup>Pierre Grimal, Vergil. Biographie, Zürich und München 1987, S.39-41

<sup>110</sup>Enciclopedia Zanichelli - Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia; a curadi Edigeo; Bologna, 1995 ; siehe auch E. Theodor Voss, Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner. Leonce und Lena. Hrsg. v. Burghard Dedner, Frankfurt a. M. 1987, S.329

ein elender Bettler oder gar Aufständischer werden? Der zeitgenössische Leser kannte sowohl Christian Weises *Masaniello* (1682 aufgeführt) als auch Aubers Oper, Die Stumme von Portici (*La muette de Portici*), die das Schicksal jenes Masaniello behandelt, und die von E.Scribes, Die Stumme von Portici (1828). Will er anspielen auf eine Oper, die nicht nur aus künstlerischer Sicht Aufsehen erregte, sondern, was weitaus aufsehenderregender war, bei ihrer Uraufführung in Brüssel 1830 eine ganze Revolution auslöste. Ruft Leonce nicht nur sich selbst zum revolutionären Lazzarone aus, sondern ruft er nicht gleich das ganze Lustspiel, dessen er Bestandteil ist, als ein revolutionsauslösendes Lustspiel aus? *Leonce und Lena* als die *muette de Portici* Deutschlands?

Die Reiseberichte Goethes und Moritz betrachtet, bestätigt sich ein solches Textverständnis nicht ungebrochen. Es stellt sich eine thematische Überschneidung dar, in der Bettlerdasein, göttlicher Müßiggang, Epikureismus und Revolutionärsdasein zusammenkommen. In seinen *Reisen eines Deutschen in Italien* widmet Moritz dem Phänomen des *Lazzaroni* einen eigen Abschnitt, wo er jene metaphorisch als "eine Art philosophischer Sekte" versteht, die sogar "noch einen Schritt weiter gehen, als die alten Cyniker", da sie nicht nur zu faul zum Handeln, sondern auch zum Denken seien.<sup>111</sup> Goethe stellt mit Bezug auf v. Pauws *Recherches sur les Grecs*(1787) das Paradoxon auf, dass in den nördlicheren Gefilden, ein "zynischer Philosoph" nicht lange aushalten würde.<sup>112</sup> Ein Neapolitanischer Bettler würde die Position eines "Vizekönigs in Norwegen" immer ablehnen in Anbetracht seines Daseins in Neapel, wo ein "elend scheinender Mensch...die Welt aufs schönste genießen" könne.<sup>113</sup> Dann aber erläutert Goethe an Hand von mehreren Beispielen aus dem Neapolitanischen Stadtleben, "dass der so genannte *Lazzarone* nicht um ein Haar untätiger ist als alle übrigen Klassen, ...dass alle in ihrer Art nicht arbeiten, um bloß zu *leben*, sondern um zu *genießen*...".<sup>114</sup> Damit aber tritt die Deutung der Worte Leonce' als der Entschluss zu einem Bettlerdasein (oder Revolutionärdaseins à la Masaniello) in den Hintergrund. Den Zusammenhang betrachtend, der für den *Posilipo* skizziert wurde, bestätigt sich das bisher Dargestellte zu Leonce' Monolog über das

---

<sup>111</sup>Karl Philipp Moritz, Werke, hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, S. 244

<sup>112</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, Mittwoch, den 7. März 1787...", S. 336-337

<sup>113</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, Mittwoch, den 7. März 1787...", S. 337

<sup>114</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, Mittwoch, den 7. März 1787...", S. 338

Müßiggängertum. Zwar wird dem Müßiggang in *Leonce und Lena* der Charakter einer umgehenden Pest verliehen. Anstoß gibt Prinz Tandri im *Neuen Menoza*, der die Wesensmerkmale der europäischen Gesellschaft Tugend, Empfindung und Verstand als Heuchelei bezeichnet, die nur Lässigkeit und Wollust verschleierte, weshalb er seine Untertanen vor diesen Pestbeulen durch Quarantäne schützen wolle. Diesen Gedanken nimmt Büchner auf, dreht ihn aber für sich noch einmal herum. D.h., der Müßiggang geht als umsichgreifende Krankheit um. Doch werden die *nützlichen Mitglieder* der Gesellschaft, welche ja in die Stücke Kotzebues laufen, vor den Kopf gestoßen, wenn sie nun annehmen, die Müßiggänger, Tagediebe und Nichtsnutze der Gesellschaft würden hier verurteilt. Denn Leonce weitet den Begriff der umsichgreifenden Krankheit *Müßiggang* aus auf jede erdenkliche gesellschaftliche Tätigkeit. Büchners Figur hat hier also keinen moralischen Anspruch, wie dies für den Prinz Tandri zutrifft. Denn Leonce hält diesen Monolog immer mit Rückblick auf seine Frage: "Bin ich ein Müßiggänger?" Büchner argumentiert zwar, dass jede gesellschaftliche Tätigkeit doch nur aus der Langeweile herausgeschehe. Doch will er weder die Langeweile als *gesellschaftliche Bewusstseinsform*, noch als *ontologisches Problem* in den Mittelpunkt des Lustspiels stellen. Es geht ihm darum, die gesellschaftlich anerkannten Tätigkeiten in ihrer Daseinsberechtigung zu relativieren, um daraus den Schluss zu ziehen, dass Müßiggang eine ebenso legitimierte gesellschaftliche Tätigkeit sei. Müßiggang aber heißt, wie sich gezeigt hat, für Büchner das Dasein eines Schriftstellers und Denkers, der freilich in den Augen der übrigen Gesellschaft eigentlich die kostbare Zeit der Gesellschaft stiehlt, also nichts anderes als ein Tagedieb ist. Leonce' Ausruf scheint dann auch ein notwendiger Schluss. Da ein Müßiggängertum, wie er es sich an Hand seiner Italien-Vision ausmalt, im Königreiche seines Vaters nicht möglich scheint, träumt er von einem solchen Dasein in Italien. Allerdings ist das Land, von dem er träumt eines von literarischer Herkunft. D.h., es ist durch und durch synthetisch, besser gesagt poetisch, denn sowohl die beim Leser zunächst wachgerufene Arkadienvorstellung, als auch das Bild vom elysischen Posilipo sind reine Poesie. Leonce' Traum handelt vom göttlichen Dasein eines Müßiggängers in jener elysischen Landschaft, in der Sinos den Virgil die Philosophie Epikurs lehrte. Im Folgenden wird sich dann auch herausstellen, dass der Text eine Deutung, nach der Prinz Leonce von *tiefen tollen Nächten* träumt, nicht zulässt. Es scheint zudem sehr schwierig, den Standpunkt zu vertreten, für Leonce stünden Landschaft und

Volksleben im Vordergrund, und, indem man sich auf die Schilderung des Schlaraffenlandes Valerios beruft, zu schließen, die hier beschriebene Landschaft gleiche einem Schlaraffenland.

Der Leser gelangt nun an eine Zeile dieser Leonceschen Vision, die ihn irritiert. Das Bild göttlich seligen Daseins eines Müßiggängers im arkadisch anmutenden Italien, auf das sich der Leser so schnell eingelassen, oder in einem anderen Verständnis, die Parodie auf die großen Italienreisenden des 18. Jahrhunderts, dieses Bild zerplatzt, wenn es fast aus heiterem Himmel heißt:

"Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zauberer Virgil, ..." <sup>115</sup>

Weshalb spricht Leonce nun vom "alten Zauberer Virgil"? Im Volkmann ist der Zauberer Virgil wohl erwähnt, Goethe erwähnt weder den Dichter Virgil und schon gar nicht die Legende um den Zauberer. <sup>116</sup> Moritz besucht sowohl die *Grotte Virgils* als auch das Grabmal, und er stellt fest, dass die Zeit zwar ihren Lauf genommen hat und im wahrsten Sinne des Wortes schon viel Grass über den Namen Virgil gewachsen ist, dass durch den Fremdenverkehr der Name Virgils unter den Bewohnern des Dorfes wieder auflebt. Von dem Zauberer Virgil ist jedoch auch bei Moritz kein Hinweis zu finden. Während sich der Leser in *Leonce und Lena* mit dem *großen, schlafenden Pan* zunächst in Griechenlandbild glaubt, welches die großen Denker Europas im Italien des ausklingenden 18. Jahrhunderts gesucht hatten, steht er nun aber unvermittelt vor jenen rätselhaften *ehernen Gestalten*. Und diese träumen nicht etwa von dem großen römischen Dichter Publius Vergilius Maro, der den Römern einen Epos nach griechischem Vorbild geschaffen hatte. Bestehen bliebe der Eindruck dieser Arkadischen Welt nur, wenn sich die Deutung des Textes auf den berühmten römischen Dichter, den Verfasser der *Bucolica*, *Georgica* und *Aeneis*, beschränkte. Dies aber führt die Deutung der Textstelle nicht weit genug. Weder von dem großen Homer, der ja den Italienreisenden im 18. Jahrhundert begleitet, noch von dem großen Dichter Virgil ist die Rede. Die *ehernen Gestalten* träumen von dem *alten Zauberer Virgil*. Der Italienkundige mit klassischem Interesse bringt diese *ehernen Gestalten* mit der Diskussion um das klassische Griechenland in Verbindung, wenn er denken mag an

---

<sup>115</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.108

<sup>116</sup>Goethe, Italienische Reise, S.186/Anmerkung zu 186,1

Fragmente wie jenen bronzenen Pferdekopf<sup>117</sup> oder aber an die bronzenen Bildnisse, welche Goethe in dem Palazzo Biscari in Catania gezeigt wurden.<sup>118</sup> "In dem Hofe des Museums liegen noch einige bronzene Pferdeköpfe aus dem Theater von Herkulanum, die Statuen selbst sind in der Lava zusammengeschmolzen."<sup>119</sup>

Auch ist nicht auszuschließen, dass der entsprechend gebildete Leser bei der Lektüre von *Leonce und Lena* an dieser Stelle wohl auch an jene in der Walpurgisnacht des Goetheschen *Faust* erwähnten *Stympaliden* gedacht hätte. Jene grässlichen Vögel, die der Überlieferung nach über eherne Klauen und Schnäbeln verfügten, und denen man in vergangener Zeit an dem Stymphalidischen See in Arkadien begegnen konnte.

Nun befinden sich die in Rede stehenden *ehernen Gestalten* aber nicht in einem Museum, einer Villa oder in der Sammlung eines Sir Hamilton.<sup>120</sup> Sie stehen im *Schatten über den tiefrauschenden Wellen*. Blicke die Textdeutung bei einem Bezug zu Homer oder in diesem Falle zu Virgil dem Dichter, böte sich jener Bezug zu den griechischen Altertümern. Der Bezug zur arkadischen Landschaft bricht aber auf und es bricht eine andere Vergangenheit herein. Diese Vergangenheit ist eine spezifisch süditalienische, sogar Neapolitanische, denn der Mythos vom *alten Zauberer Virgil* findet sich schon früh, in einer im Neapolitanischen Dialekt geschriebenen Stadtchronik aus dem 12. Jahrhundert, *Cronica di Partenope*.<sup>121</sup> Ob Büchner diese Stadtchronik zur Verfügung stand, ist nicht zu klären, aber unwahrscheinlich. Denkbar ist aber, dass er den Zauberer Virgil bei Petrarca, Wolfram von Eschenbach, in Twinger von Königshofens *Straßburger Chronik* (1386), in *Les Faictz Merveilleux de Virgille* (17. Jh.)<sup>122</sup> oder in anderen Quellen angetroffen hat.<sup>123</sup> Feststeht, hier bricht eine Vergangenheit herein, die mit der Griechenland - bzw. Italien - Vorstellung des 18. Jahrhunderts wenig gemein hat. Die in Rede stehenden *ehernen Gestalten* sind jene, die von ihrem Schöpfer träumen, dem der volkstümlichen Sage entstammenden alten

---

<sup>117</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, Mittwoch, den 7. März 1787...", S.195

<sup>118</sup>Goethe, Italienische Reise, "Catania, Donnerstag, den 3. Mai 1787...", S.291

<sup>119</sup>Seume, Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, S. 417.

<sup>120</sup>Goethe, Italienische Reise, "Neapel, den 27. Mai 1787...", S. 330f.

<sup>121</sup>Roth, K.L., Über den Zauberer Virgilius. Gelesen in der historischen Gesellschaft zu Basel, 2.Dezember 1858. Wien 1859, S.9

<sup>122</sup>*Les Faictz Merveilleux de Virgille*, ohne Erscheinungsjahr, stattdessen Notiz: 1832 in Paris gekauft, 1850 innerhalb der Sammlung Meusebach an Friedrich Wilhelm IV gegangen.

<sup>123</sup>Dies wäre im einzelnen noch nachzuprüfen. siehe auch Roth, S.25ff.

Zauberer Virgil. Der Zauberer Virgil stellte in dem vom Volke verbreiteten Mythos immer wieder steinerne, marmorne und eiserne bzw. bronzene Statuen, Figuren gegen allerlei Katastrophen und Plagen auf. Der Sage nach hatte er ehernen Bildnisse aufstellen lassen, in dem heidnischen Glauben an ihre durch ihn vermittelten magischen Kräfte, etwaige Katastrophen zu verhindern. Neben dem Tunnel, der durch den Berg nach Pozzuoli führt, der *Grotte von Pausilipo*, neben einer *ehernen Fliege* gegen die Fliegenplage, errichtete der Zauberer Virgil in der Nähe von Neapel einen ehernen Mann zu folgendem Zweck: Wenn der Vesuv ausbrach, wehte der Föhn Glut und Asche bis in die Stadt hinüber. Um diesem mehr als lästigen Umstand entgegen zu wirken, stellte der Zauberer Virgil auf einem dem Vesuv gegenüberliegenden Berg, "Summa genannt", einen "ehernen Mann, der dem Glutwind wehrte und ihm eine andere Richtung gab." Zudem stellte er ein ehernes Pferd gegen die Ermüdung eines jeden Reiters Pferd auf.<sup>124</sup> Dies also sind die *ehernen Gestalten*, die uns in der vorliegenden Textstelle begegnen. Wer sonst sollte von dem alten Magier Vergil träumen, die bronzenen Geschöpfe träumen von ihrem Schöpfer. Es sind die Werke des *alten Zauberers Virgil* und nicht der griechischen Antike.

So stehen wir nun unverrichteter Dinge, obgleich wir gerade noch mit beiden Beinen auf dem klassischen Boden der Antike standen, mit beiden Füßen in einer anderen Vergangenheit, jener des mittelalterlichen Volksglaubens. Während nun Leonce die elysische Gegend um Neapel fühlt, träumen die hier beschriebenen Bronzefiguren nicht nur "von dem alten Zauberer Virgil", sondern eben auch von der im Volk mit dem Tambourin getanzten Tarantella "und tiefen tollen Nächten, voll Masken, Fackel und Gitarren."

Nun ließen jene letzten drei Attribute auf den, allgemein formuliert, italienischen Karneval verweisen, wenn nicht die *ehernen Gestalten* zudem noch von jenem Tanz träumten, von dem zunächst einmal bekannt ist, dass seine Wurzeln bis zu den dionysischen Festen der griechischen Antike und der griechischen Kolonien Unteritaliens (Magna Graecia, 4.Jh.v.Chr.) zurückreicht.<sup>125</sup> (Zwanzig Jahre später

---

<sup>124</sup> Roth, K. L., Über den Zauberer Virgilius. Gelesen in der historischen Gesellschaft zu Basel, 2. Dezember 1858. Wien 1859, S. 7. Es fragt sich, ob jenes Pferd mit dem bronzenen Pferd kopf, welchen Goethe bewunderte, übereinstimmt. Dieser wurde lange Zeit für den Kopf des sagenhaften Zauberpferdes Vergils gehalten. siehe Goethe, Italienische Reise, S.640, Anmerkung 195,21

<sup>125</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 411

erkannte immerhin Giovanni Emmanuele Bideri in einem pompejanischen Mosaik (das Mosaik von Dioskurides von Samos, so genanntes Mosaik der *musicisti ambulanti*<sup>126</sup>) die Tanzschritte der Tarantella, wie sie heute, wenn auch sehr selten, noch getanzt wird.<sup>127</sup> Eine Darstellung der Tarantella von Capri, es gibt unzählig verschiedene Formen der Tarantella, findet sich auf einer griechischen Vase.<sup>128</sup> Wir kennen die Tarantella auch aus den Stichen Jacques Callots, in denen die Maske der *Francisschina* mit Tamburin und Tarantella-Tanzschritt abgebildet ist. [*Balli di Sfessania, Toutes les oeuvres de J. Callot, P. 1770*] Die eingehendere Betrachtung dieses italienischen Kulturphänomens führt den Blick des Lesers an dieser Stelle des Textes weit hinaus über die gemeine Deutung der *Masken, Fackeln und Gitarren* als bloße Attribute des allgemein bekannten italienischen Karnevals. Die Textstelle ist nicht ohne Brisanz, denn der heidnisch-dionysische Ursprung dieses Tanzes, die um ihn geschaffenen Legenden, nach denen die Tarantella u.a. ein erotischer Tanz war, mit dessen Hilfe die Mädchen aus Sorrent schon Odysseus verführt haben sollen<sup>129</sup> und der aus dem 15. Jahrhundert bekannte *carnevaletto delle donne* lassen genannten Zeilen in ganz anderem Licht erscheinen. Bei dem *carnevaletto delle donne* beteiligten sich Frauen, um dem vom Tarantismus befallenen Tanzbesessenen zu helfen. Sie gaben vor, von der Tarantel gebissen zu sein, und legten unter diesem Vorwand jedwede Scham ab.<sup>130</sup> Im Neapel des 19. Jahrhunderts wurde in einschlägigen Vierteln wurde die *tarantella dell'imbrecciata* von unbekleideten Freudenmädchen mit Tamburin und Kastagnetten getanzt. Vor ihrer Clientel mimten diese Frauen tänzerisch einen Liebesakt.

Die Neapolitanische Tarantella schließlich führt uns zurück an den Fuße des Posillipos: Piedigrotta. In diesem Vorort Neapels wird seit dem 16. Jahrhundert alljährlich am 8. September jene *Festa di Piedigrotta* gefeiert, bei der die Neapolitanische Form der Tarantella, die *canzone napoletana*, nicht fehlen darf.<sup>131</sup> Zahlreich taucht die Tarantella im Musiktheater des 19. Jahrhunderts als solistische

---

<sup>126</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 411

<sup>127</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 411

<sup>128</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 411

<sup>129</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 412

<sup>130</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 412

<sup>131</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 421

oder chorische Tanznummer auf, wo sie in erster Linie der Erzeugung des süditalienischen Lokalkolorits dienen soll. Bekanntestes Beispiel: D.-Fr.E. Aubers *La Muette de Portici* von 1828, Text von E.Scribe.<sup>132</sup>

Bevor also Leonce ausruft "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien." ist für den zeitgenössischen gebildeten Leser gewiss, dass es sich hier nicht mehr um die *übliche* Vision eines sich nach *Arkadien* sehnenen Italienreisenden handelt, sondern eben um einen träumerischen Ausflug in das von heidnischer Sinnlichkeit erfüllte mittelalterliche Italien des volkstümlichen Wissens um den alten Zauberer Virgil. Um ein Italien, in dem noch so vieles auf eben jene Vergangenheit verweist. Deshalb auch ist der *Äther* nicht mehr nur *tiefblau*, sondern eben vor allem auch *glühend*. Deshalb auch leuchtet das Licht des Südens nicht mehr nur, sondern es *blitzt*. Eben deshalb sind diese Zeilen Leonce' mit dieser zunächst unverständlichen Sinnlichkeit aufgeladen und nur deshalb kann Leonce davon sprechen, das Wehen aus dem Süden zu *fühlen*.

Für diese wenigen Zeilen, die Leonce hier spricht, kommen einer Erscheinung gleich. Letztlich ist kein Umhinkommen mehr um den Begriff der *Phantasmagorie*. Jener Begriff, der seinen Ursprung in den griechischen Bedeutungen *Traumgestalt* und *Erscheinung* nimmt, der aber im frühen 19. Jahrhundert auch schnell an jenes im Französischen gebrauchte Fremdwort "fantasmagorie" denken lässt. Die Franzosen bezeichneten mit diesem Wort bereits im 18. Jahrhundert die künstliche Darstellung einer Erscheinung auf der Bühne, von Gespenstern etwa. Hervorgerufen wurde eine solche Erscheinung mittels des von Etienne-Gaspard Robertson auf der Grundlage der "Laterna magica" entwickelten optischen Gerätes.

Allerdings kann nach eingehender Betrachtung dieser Textstelle sehr genau auseinander gehalten werden, dass nur ein bestimmter Teil dieser Textstelle eine Vision des Leonce' ist. Eine Deutung, nach der es der junge Prinz Leonce ist, welcher von diesen *tollen Nächten* träumt, lässt der Text nicht zu. Noch einmal: nicht Leonce, sondern jene *ehernen Gestalten* träumen von der oben beschriebenen Vergangenheit. Auch ist demnach nicht zu vertreten, für Leonce stünden Landschaft und Volksleben im Vordergrund, und, indem man sich auf die Schilderung des Schlaraffenlandes Valerios beruft, zu schließen, die hier beschriebene Landschaft gleiche einem

---

<sup>132</sup> Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 423

Schlaraffenland. Nur der der Narrentradition verpflichtete Valerio sehnt sich aufgrund seiner rein körperlichen Bedürfnisse nach einem Schlaraffenland. Der entsprechend gebildete zeitgenössische Leser aber verfällt nicht dem gleichen Missverständnis, wie dies anfangs Leonce geschieht. Leonce und Valerio sind nicht gleichgesinnt. Und daher beschreiben Leonce' Worte auch nicht das gleiche Reich wie die Worte Valerios.

Leonce spricht von Italien als einem Land, das aus den Reisebeschreibungen und der Literatur eines Jean Pauls bekannt ist. Kein Schlaraffenland also, sondern ein elysisches Stück Land, der *Pausilipo*. Ein Stück Land jedoch, von dem auch feststeht, dass es auch mit einer ganz anderen als der arkadischen Vergangenheit verbunden ist.

Im Grunde setzt Büchner hier zwei grundverschiedene Vergangenheitskomplexe und damit zwei sehr verschiedene mit Neapel verbundene Aspekte nebeneinander. Wenn auch hier wieder, wie bereits im Zusammenhang der Zitatverwendungen, der Begriff Montage, eher schwierig ist, könnte man ihn hier aber im weitesten Sinne anbringen. Büchner montiert diese beiden *Visionen* ja nicht aneinander, denn das würde eine Übergangsstelle voraussetzen. Ganz im Gegenteil geschieht ja die Überführung des Lesers so klammheimlich wie nur möglich. Landschaft, Bau- und Kunstwerke bemühen die Vision des gelobten antiken Italiens. Während sich der Leser mit Erwähnung einer Figur der griechischen Sagenwelt, des *großen Pans*, noch in der klassischen Vision befindet, und auch bei den *ehernen Gestalten* noch nicht aufhorcht, überliest er den *Zauberer Virgil* ersteinmal und assoziiert den römischen Dichter der Hirtendichtungen. Erst bei nochmaligem, und wie sich gezeigt hat, nur bei bewusstem Hinschauen, stellt sich das eigentliche Wesen dieser Textstelle dar. Und von der Vision des *klassischen Bodens* in Italien gelangt der Leser in die Vergangenheit der mittelalterlichen Sagengestalt, des *Zauberers Virgil*. Deshalb auch steht der Leser am Ende dieser Textstelle vor dem *Lazzarone*, denn dieser weiß mit den Bau- und Kunstwerken, den "Marmorsäulen- und Leibern" nichts anzufangen. Dem *alten Magir Virgil* gegenüber verhält sich dies schon ganz anders, denn während in Rom keine Menschseele eigentlich weiß, von wem hier nun die Rede sein soll, da dort "jede Erinnerung an den Zauberer Virgilius abhanden gekommen ist", kennt jeder "Volkssänger" in Neapel den alten Zauberer und "selbst der geringste Lazzarone"

bewahrt neben dem "heiligen Januarius auch dem Zauberer Virgilius ein Plätzchen in seinem Herzen."<sup>133</sup>

Damit aber bricht Büchner die Fiktion mehrere Male auf. Erstens führt er die Vorstellungskraft aus der eigentlich zu schaffenden Vision eines antiken Italiens, in dem die verwandten Bilder, der Sprachton und wörtliche Zitate aus der Fiktion hinausführen, indem sie den Leser auf die einschlägige Literatur lenken.<sup>134</sup> Zudem bricht er diese Vorstellung ein zweites Mal, indem er den Leser in besagte zweite Vision der mittelalterlichen Sagenwelt und des Volksaberglaubens führt. Um Büchners Dichtung hier mit Worten einer fiktiven Figur zu beschreiben, soll hier jener fiktiven Personen zu Wort kommen, die sich im Vorwort von Tiecks Lenz-Ausgabe zu Lenz' Dichtung äußern. Lenz treibe mit dem Spiel ein verhöhnendes Spiel, das "ganz außer der Poesie" liege und "welches diese und jede Poesie vernichtet."<sup>135</sup> Nur die Poesie im klassischen Verständnis wird bei Büchner vernichtet, die besprochene Textstelle, sowie das übrige Lustspiel bleiben gewiss Poesie. Nur dass die Vision Leonce' ja die Poesie in der Poesie ist, insofern er dieses Bild ja nur träumt.

Büchner weckt hier das Elysium zweierlei Hinsicht: indem er die bekannten Attribute des Elysiums anführt, lässt er jenes ursprüngliche Bild auferstehen, in welchem sich das Land zeigt, in welchem der griechischen Sage nach die Seligen der Unterwelt leben.

Es wird aber eben auch jenes Bild heraufbeschworen, in welchem wir das Italien des 18. und 19. Jahrhunderts sehen, nachdem sich so viele Künstler und Intellektuelle zu dieser Zeit sehnten: Goethe, Schiller, ...ja sogar ein Jakob Michael Reinhold Lenz hatte Pläne für ein Italienvorhaben.

Beide jedoch werden wie eine Seifenblase zerstoßen durch Leonce' letzte Worte: "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien." In diesen Worten parodiert Leonce zum einen jenen Ausruf aus Schillers Gedicht "An die Freunde"(1802): "Prächtiger als wir in unserem Norden - wohnt der Bettler an der Engelsporten - denn er sieht das ewige einzige Rom".

---

<sup>133</sup>Roth,K.L., Über den Zauberer Virgilius. Gelesen in der historischen Gesellschaft zu Basel, 2. Dezember 1858. Wien 1859. S.24

<sup>134</sup>E. Theodor Voss, Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*, in: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Hrsg. v. Burghard Dedner, S.285ff.

<sup>135</sup> Lenz, J. M. R., *Gesammelte Schriften*, Hg. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin bei Reimar 1828, S. VIII

Natürlich werfen diese Ausführungen die Frage auf, ob *Leonce und Lena* eine Dichtung nach der in Tiecks Vorwort gegebenen Auffassung ist:

"In der alten Tragoedie sind die drei Arten der Poesie musterhaft verbunden, und aus ihrer Vereinigung tritt im Sophokles eine vollendete Form hervor. Zwar ist der lyrische Theil dem dramatischen nicht nur untergeordnet, sondern selbst noch immer dramatisch, so sehr er sich auch vom Dialog und der Rede des Trimeter erhebt. Die Klagen des Oedipus, wenn sie auch im lyrischen Maaße gedichtet sind, wuerden doch fuer sich selbst keine lyrischen Gedichte geben...."

Dieser Frage nachzugehen jedoch, würde den Rahmen unserer Untersuchung sprengen.

Nun wurde sehr oft schon und mit Recht festgehalten, dass "*Leonce und Lena*" "als Rückfall missverstanden"<sup>136</sup> wurde. Zu vertreten, in *Leonce und Lena* liege ein parodistisches Kostüm der konventionellen Dramenstruktur vor, heißt entscheidende dramenstrukturelle und kompositorische Eigenarten dieses Dramas zu vernachlässigen. Im Anschluss an unsere bisherigen Untersuchungen können wir einer solchen Position nicht zu zustimmen. Er fülle die konventionelle Dramenform mit ihr untypischem Inhalt<sup>137</sup>, hieße ja, Büchners Lustspiel als *konventionell in der Struktur*<sup>138</sup> zu begreifen und es somit dem Drama klassischer Form, entsprechend den Gottschedschen Forderungen an die Seite zu stellen. Dann jedoch müssten sich die kompositorischen Eigenschaften dieses dramatischen Textes unter die klassische Definition des Dramas subsumieren lassen, was nicht möglich ist. Vielmehr ist folgendes zu überlegen: jene Begebenheiten und jenes Handlungsgeschehen, das für den Gegenstand des Lustspieles nicht wesentlich ist, belässt Büchner im Anskizzierten, und wenn man so will, im Fragmentarischen. Seine Intention ist es jedoch nicht, das Fragmentarische zu gestalten, sich damit Auseinandersetzen wie im Falle des Romantikers Friedrich Schlegel.<sup>139</sup> Die Eigenschaft des Anskizzierens von Geschehen in *Leonce und Lena* ist eine Folge des an Lenz orientierten Standpunktes von Georg Büchner.

---

<sup>136</sup> Jürgen Schröder, Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie, S. 124

<sup>137</sup> Jürgen Schröder, Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie, S. 124

<sup>138</sup> Jürgen Schröder, Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie, S. 124

<sup>139</sup> Peter Szondi, Schriften II, S.20

Mit seinem formalen Anschluss an den *Menoza* verwirklicht Büchner in *Leonce und Lena* einen wichtigen Aspekt des Lenzschen Dramas: die Verlagerung des Schwerpunktes von der Handlung als ein Ganzes auf die Szene als Einzelnes. Hinck hat aufgezeigt, dass Lenz hier das der Commedia dell'arte eigene Strukturprinzip des 'Hier und Jetzt' durch die Forderung nach szenischer Lokalität allen Geschehens modifiziert,<sup>140</sup> was zunächst meint, den Schwerpunkt im Lustspiel von der Charakterzeichnung auf die Handlung zu verschieben. Es ist diese Schwerpunktverlagerung im Lustspiel, die Büchner wieder aufgreift. Büchner legt zwar im Gegensatz zu Lenz eine geradlinige Handlung an, doch verlegt auch er den Interessenschwerpunkt auf die einzelne szenische Situation. Formal springt die Handlung nach schönster *Menoza-Manier* von Personenkonstellation zu Personenkonstellation. Gewissermaßen von oben auf den ausgebreiteten Text Büchners draufgeschaut, stellen sich die einzelnen Szenen als Blöcke, als Figuren bzw. Begebenheitsblöcke dar. Sie stehen, formal betrachtet, isoliert hintereinander, ohne jede Art der Aneinanderfügung.

Wenn Büchner dem klassischen Regelkanon mit *Leonce und Lena* eine neue Dramenkonzeption vorschlägt, so geschieht dies also im Anschluss an Lenz' *Menoza*. Das meint, dass Büchner die Kritik am Regelkanon der drei Einheiten aus Lenz' *Menoza* übernimmt. In der Folge aber orientiert sich Büchners *Leonce und Lena* an nicht der Idee einer vielfältigen Gesamthandlung für das Drama, wie Lenz sie etwa in seinem *Menoza* verwirklicht hat. Büchner übernimmt allerdings von Lenz die hierzu verwandte Konzeption der *Begebenheit* und die Verfahrensweise des *Anreißens von Ereignissen und Geschehenshintergründen*. Während also beispielsweise in Frankreich Musset zur gleichen Zeit mit seinem *Fantasio* ein neue Dramenkonzeption vorlegt, tut Büchner dies im Anschluss an Lenz. Obgleich nun aber *Leonce und Lena* ob seiner übersichtlichen Handlung nicht von jenem Auseinanderfallen bedroht ist, wie es dem *Menoza* vorgeworfen wurde, muss Büchner daran gelegen gewesen sein, die Akte und Szenen auf andere Weise zu verbinden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Einerseits ist in Büchners *Leonce und Lena* der weiter oben für Lenz' Dramen formulierte Gedanke verwirklicht, nach dem diese einerseits Aspekte der epischen Dichtung vereinigen, der *Novelle* im Sinne des in

---

<sup>140</sup> Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S.341

der fiktiven Unterhaltung verwandten Begriffes, die *Novelle* als epische Dichtung, als Roman; und andererseits aber Wesenszüge der Lyrik aufweisen. Denn in *Leonce und Lena* sind, wie die bisherigen Ausführungen zeigen konnten, der Interessenschwerpunkt nicht nur auf die einzelne Szene verlegt, sondern zu dem auf einzelne Momente des Dramas, die ihrem Wesen nach der abschweifenden Episode in einer *Novelle* gleichkommen, d.h. sich in jeder Hinsicht von der eigentlichen Handlung entfernen. Büchner gelingt es in *Leonce und Lena* einerseits auf dichtestem Raum *episodische Momente* zu schaffen, Momente in denen die Rede der Figuren episodenhaft abschweift und Figur wie Leser an einen anderen Ort, in ein anderes, Episodenhaftes - Geschehen wäre schon zuviel gesagt - versetzt. Andererseits wird in *Leonce und Lena* ein *lyrischer* Wesenszug, wie er in der genannten fiktiven Unterhaltung verstanden ist, verwirklicht, indem einerseits *die Umstände eines Vorfalles unaufgeklärt* bleiben.

Damit aber zum anderen *die unmittelbare, erhöhte Empfindung des Augenblicks in Freude und Schmerz* Ausdruck finden konnte, bedurfte es eines anderen Schrittes, über Lenz hinaus und von ihm weg. Büchner ist auf der Suche nach diesem *Augenblick* und er schafft unter Verwendung sehr genau bestimmbarer dichterischer Verfahren den *Moment einer poetischen Wirklichkeit*. Sein Lehrmeister in Sachen Poesie sollte aber nicht Lenz sein. Zur Schaffung des *Momentes einer poetischen Wirklichkeit* bedurfte es einer besonderen Poesie, jener sich zwischen Lieblichkeit und hitziger Intensität bewegendes Poesie eines Clemens Brentanos.

## II. Poetische Verfahren Brentanos in Büchners *Leonce und Lena*. Die Autarkie des Bildes

Im Folgenden soll nicht die Rede von den zahlreichen Anspielungen auf Brentanos *Ponce de Leon* in *Leonce und Lena* sein, nicht von der Übernahme der zahlreichen Motive aus Brentanos *Ponce de Leon* oder so vielen anderen Quellen. Wir wollen an dieser Stelle versuchen, den Grund der Büchnerschen Poesie aufzuspüren. Es soll aufgezeigt werden, dass Büchner von Brentano die poetischen Verfahrensweisen übernimmt und sie seiner Intention entsprechend weiterentwickelt und brauchbar macht. Es gilt, jene poetischen Verfahren Büchners in *Leonce und Lena* aufzuzeigen, die zu den berühmten Büchnerschen Bildern führten. Die folgenden Textstellen aus Büchners *Leonce und Lena* sollen den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen bilden:

"LEONCE. Gib Acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigelegt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein. Siehst du, wie schön tot das arme Ding ist? Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei roten auf seiner Brust? Stoß mich nicht, daß ihm kein Ärmchen abbricht, es wäre Schade. Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Totenfrau einen Kindersarg. (I,3)<sup>141</sup>"

"LENA. Ja wohl - und der Priester hebt schon das Messer. - Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden? (I,4)<sup>142</sup>"

An Hand der Worte Karl Gutzkows, der Büchner bei der Veröffentlichung seines *Danton* hilfreich zu Seite stand, lässt sich das zeitgenössische Textverständnis von *Leonce und Lena* sehr rasch nachvollziehen:

"Valerio spricht mit den Blumen - man sieht, wie lyrisch dies Alles ist und wie Recht Herr von Alvensleben hat, der neuen Literatur ihre totale Unfähigkeit für das Drama vorzuwerfen..."<sup>143</sup> Nicht die eigentlich lyrischen Stellen des Lustspiels werden als lyrisch erkannt, sondern die ironisch zu verstehenden. Valerio jedoch spricht zu

---

<sup>141</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.102

<sup>142</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.110

<sup>143</sup>Gutzkows Zusammenfassung des Lustspielgeschehens aus dem Teildruck durch K.Gutzkow. In: Telegraph für Deutschland, Mai 1838.

keinem Zeitpunkt in Büchners Text lyrisch, lyrisch reden zu bestimmten Momenten nur Leonce und Lena.

In einem späten Brief Büchners an seine Braut vom 13. Januar 1837 finden sich nun die folgenden Worte:

"Ich sehe dich immer so halb durch zwischen Fischschwänzen, Froschzehen etc. Ist das nicht rührender, als die Geschichte von Abälard, wie sich ihm Heloise immer zwischen die Lippen und das Gebet drängt?"<sup>144</sup>

Diese Zeilen können uns bei unseren Überlegungen durchaus weiterführen: um seiner *Braut* einen Eindruck seines Zustandes während seiner Forschungsarbeiten zu liefern, schreibt Büchner nicht etwa, *er müsse unausgesetzt an sie denken*, sondern er bedient sich eines Bildes. Gleich einer Vision oder vielmehr einer Erscheinung sieht er seine Braut zwischen all seinen Tierpräparaten, eine Erscheinung seiner schönen Geliebten zwischen tierischen Muskel- und Nervenfasern. Es findet sich in dieser Briefstelle ein poetisches Bild, welches seiner Qualität nach durchaus vergleichbar ist mit Bildern, wie wir sie etwa in *Leonce und Lena* finden.

Es wäre nun verfehlt soweit zu gehen, auf diesen wenigen Briefzeilen eine ganze Poetik zu gründen, ihnen die Ästhetik der Büchnerschen Poesie zu entnehmen. Dennoch ist diese Äußerung Büchners im Gegensatz zu jenen seiner literarischen Figuren, eine persönliche Aussage, in welcher er seine Vorstellung von Schönheit zum Ausdruck bringt. Wir wollen daher jene Zeilen zum Anlass nehmen, nach dem Wesen eines trotz allem sehr genau bestimmbar Typs des poetischen Bildes in Büchners *Leonce und Lena* zu forschen. Gemeint seien damit jene Bilder der Büchnerschen Poesie, die Karl Gutzkow schon zu Büchners Lebzeiten als "Quecksilberblüten" betitelte. Es ist jene Poesie Büchners, die vielen Stellen seiner Werke heute noch eine außerordentliche Wirkung verleiht und deren wesentliches Merkmal es ist, dass ihre Bilder vom Verstand her nicht mehr auflösbar sind, sie widerstreben dem gemeinen Verständnis und weisen eine ganz eigene Logik auf. Will heißen, sie können nicht paraphrasiert werden, es ist nicht genau zu sagen, was wir in einem dieser Bilder eigentlich sehen oder was in einem Bild geschieht. Einzig und allein die Empfindung, der emotionale Gehalt ist auszumachen. Und es ist eben erst jene Art der Poesie, die

---

<sup>144</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, S.464

Hundert Jahre später Antonin Artaud zu begeistern in der Lage ist. Wie also gelangt Büchner in *Leonce und Lena* zu jenen Bildern?

Verschiedene Aspekte führen zu einem Phänomen der Büchnerschen Poesie, welches wir als die *Autarkie der Büchnerschen Bilder* in *Leonce und Lena* bezeichnen wollen. Neben den Dramentechniken, wie er sie in Lenz Drama, *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* studieren konnte, sind die Unauflösbarkeit der Bilder und Bildbrüche, das Verfahren der Entstellung von Bildern und Sprache und die Verwendung des Liedes im Drama, wie er beides in der Dichtung Brentanos vorgefunden hat, Voraussetzung für das Funktionieren dieser *Autarkie des Büchnerschen Bildes*. Im Folgenden wird daher aufzuzeigen sein, dass Büchner sich an den beeindruckendsten Stellen seiner Dichtung poetischer Verfahren bedient, welche bereits für die Lyrik Brentanos als wesentlich nachgewiesen werden konnten.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik

### Die Entstellung als poetisches Verfahren

Für Brentanos Poesie gilt die nach wie vor Enzensbergers Erkenntnis : ihr Hauptgegenstand ist der Gegensatz von 'innerer' und 'äußerer' Sprache. Jener Gegensatz ermöglicht erst die Zeugungskraft der Sprache selbst, ihre "magischen Möglichkeiten, die im Wort liegen".<sup>146</sup>

Jene Poesie Brentanos, in welcher die 'innere' Sprache Wirklichkeit geworden ist, findet ihr Fortleben in neuer Gestalt in der Büchnerschen Poesie. Büchners Bildern ist immer die Zusammenkunft von an sich Unvereinbarem eigen, was die Unauflösbarkeit der Bilder unterstützt. Da werden Motive der Empfindsamkeit, wie die Tränen der Trauer aufgegriffen und mit ihnen unvereinbarem Vokabular verbunden - der junge Autor nimmt diese Motive auf, um sie seiner Intention gerecht zu verwenden, so dass vom ehemaligen Sinn und Wesen der Motive kaum eine Spur verbleibt. Da werden in *Leonce und Lena* aus der Umgangssprache bekannte Redensarten zerstört, indem sie in einen ihnen fremden Zusammenhang gefügt werden. Im Folgenden werden sich Verfahren wie der Missbrauch von literarischem Repertoire, das Gleichsetzen von Nichtgleichzusetzendem, die Unauflösbarkeit des Büchnerschen Bildes, das Lied bei Brentano und ihr Fortwirken in *Leonce und Lena* sowie die Entstellung einer Redensart aufzeigen.

#### Büchners Missbrauch des literarischen Repertoires

Büchner lernt von Brentano, die Worte und Motive ihrem gewöhnlichen Bedeutungs- und Gebrauchszusammenhang zu entreißen, um sie dichterisch neu verfügbar zu machen. Wie Enzensberger aufzeigen konnte sind Zeilen wie die folgenden repräsentativ für Brentanos Dichtung:

"...es leckten die Dorne  
Meiner brennenden Wunden Blut."<sup>147</sup>

Enzensberger hat jenes Verfahren Brentanos als eines der "Entstellung" beschrieben,<sup>148</sup> bei dem an sich unterschiedlichen Gebrauchszusammenhängen entstammende Motive sich einander gegenseitig sinnlich und motivisch aufladen. Das Verfahren besteht darin, Verschiedenes in Eins zu setzen, so dass zunächst

---

<sup>146</sup> Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik, S.13

<sup>147</sup> Brentanos Werke, hrsg. v. M.Preiz, 1.Band, "Ich bin durch die Wüste gezogen...", S.34

<sup>148</sup> Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik, S. 13

ungesehene Zusammenhänge blitzartig zu Tage kommen. Einander nicht zugehöriges wird mit entsetzlicher Selbstverständlichkeit zueinander gesetzt. In den hier angeführten Zeilen stehen sich das Motiv des heilenden Leckens und das diesem ganz entgegenlaufende Motiv der Dornen, welche diese Handlung vollziehen, gegenüber. In seinem *Godwi* hatte Brentano die Dichtung *Großmutter Schlangenkönigin* in das vierzehnte Kapitel des zweiten Teils mitaufgenommen, in welcher das Kind der Mutter erzählt, wie es zur Großmutter gegangen ist, um dort zu essen. In diesem Gedicht finden sich folgende Zeilen von beachtlicher Intensität:

"Was hat sie dir dann zu essen gegeben?  
Maria, mein einziges Kind!

Sie hat mir gebackne Fischlein gegeben.  
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!

...  
Wo ist denn das Übrige vom Fischlein hinkommen?  
Maria, mein einziges Kind!

Sie hat's ihrem schwarzbraunen Hündlein gegeben,  
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!

Wo ist denn das schwarzbraune Hündlein hinkommen?  
Maria, mein einziges Kind!

Es ist in tausend Stücke zersprungen.  
Ach weh! Frau Mutter, wie weh!"<sup>149</sup>

In diesen Zeilen aus dem *Godwi* zeigt sich uns die auch für andere Gedichte Brentanos nachgewiesene Verfahrensweise des Dichters, bei der nun Vokabeln aus den unterschiedlichsten Bereichen zusammengefügt werden, ohne Rücksicht auf eine rationelle Sichtweise. In solchen Wortkombinationen Brentanos regiert der "Unsinn" der Sprache, jenes etwas, das "hinter der alltäglichen Rede in den Worten haust, über den gesunden Menschenverstand" hinaus,<sup>150</sup> die etablierten Bedeutungsmöglichkeiten von Sprache umstoßend.

In Büchners Poesie nun findet das Brentanosche Verfahren der "Entstellung" zu seiner Weiterentwicklung. Nur auf diese Weise konnten jene Bilder von der so berühmten Büchnerschen Intensität entstehen. Da finden sich beispielsweise in dem

---

<sup>149</sup>Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 2, S.288-289

<sup>150</sup>H.M.Enzensberger, Erinnerung an die Zukunft. S.203

Dialog zwischen Leonce und Rosetta folgende Worte Leonce' als Antwort auf die Tränen Rosettas:

"LEONCE. Stelle dich in die Sonne, daß die köstlichen Tropfen krystallisieren, es muß prächtige Diamanten geben. Du kannst dir ein Halsband daraus machen lassen.

ROSETTA. Wohl Diamanten, sie schneiden mir in die Augen.(I,3)"<sup>151</sup>

Die Tränen trocknen hier zu an sich unansehnlichen Salzrändern im Gesicht der unglücklich Verliebten, und der junge Autor treibt das traditionelle Bild von *trocknenden Tränen der Trauer* über das Bild der *Salzränder* hin zu dem Bild des *Diamantenschmucks*, bei dessen Eigenschaft der Kostbarkeit nicht verharrt wird. Büchner treibt das poetische Bild hier weit hinaus über jene dem Leser bereits vertrauten Bilder, bis die *Diamanten* der unglücklich Verliebten die *Augen zerschneiden*.

Betrachten wir den größeren Zusammenhang, in welchem diese erstaunlichen Zeilen stehen, um das Phänomen der Entstellung in seiner ganzen Tragweite zu erfassen, denn dessen Wirkungsbereich spannt sich in den zu untersuchenden Zeilen von der kleinsten Satzeinheit über die gesamte Szene bis hin zu Inhalten ganz außerhalb des Textes.

"LEONCE. O, eine sterbende Liebe ist schöner, als eine werdende...Wie ihr das Rot von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, adio meine Liebe, ich will deine Leiche lieben. ...Tränen, Rosetta? Ein feiner Epikuräismus - weinen zu können. Stelle dich in die Sonne, daß die köstlichen Tropfen krystallisieren, es muß prächtige Diamanten geben. Du kannst dir ein Halsband daraus machen lassen. (I,3)

ROSETTA. Wohl Diamanten, sie schneiden mir in die Augen. (Will ihn umfassen.)"

"LEONCE. Gib Acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein. Siehst du, wie schön tot das arme Ding ist? Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei roten auf seiner Brust? Stoß mich nicht, daß ihm kein Ärmchen abbricht, es wäre Schade. Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Totenfrau einen Kindersarg. (I,3)"<sup>152</sup>

Gesprochen werden diese Zeilen innerhalb eines Dialoges zweier Liebender. Seinem Typ nach scheint er zunächst dem traditioneller Vorbilder sehr nahe. Man mag hier an Shakespeares *Romeo und Julia* denken. Das eigentliche Wesen des Dialogs zwischen

---

<sup>151</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.102

<sup>152</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.102

Leonce und Rosetta jedoch stellt sich erst in seinem weiteren Verlauf heraus. Mit seinen neckenden Wortspielereien, deren sich Leonce bedient, um sich Rosettas Frage nach seiner Liebe zu ihr zu entziehen, deutet Leonce seine schließliche Antwort bereits an: Dass er Rosetta nicht liebt. Doch in der bloßen Beantwortung von Rosettas Frage liegt nicht das Interesse des Dialogs. Vielmehr ist es die an Dimensionen des Wunderbaren grenzende Intensität der überraschend harten und grausamen Bilder, in welchen der Dialog die Frage Rosettas beantwortet. Wie nun erreicht der Autor die Intensität seiner Bilder?

Zunächst wecken die von den beiden Figuren gesprochenen Zeilen eine dem zeitgenössischen Leser bekannte *Stimmung*, wenn Rosetta in sich verloren in einem Lied zuvor folgende Zeilen gesungen hatte:

"O meine heißen Wangen, ihr müßt glühen  
Im wilden Kosen,  
Und möchtet lieber blühen  
Zwei weiße Rosen. (I,3)"<sup>153</sup>

und Leonce alleine und vor sich hin träumend an das Lied Rosettas mit u.a. folgenden Worten angeschlossen hatte:

"O, eine sterbende Liebe ist schöner, als eine werdende....Wie ihr das Rot  
von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen  
ihrer Glieder steigt und fällt! (I,3)"<sup>154</sup>

Im Leser werden dadurch zunächst Verse aus Gedichten Brentanos wachgerufen, wobei es sich jedoch in diesen Fällen niemals um das Heranzitieren von genau bestimmbar Gedichten bzw. Versen oder Worten aus diesen handelt.<sup>155</sup> Dem Leser werden lediglich der Stimmung nach wesensverwandte Verse in Erinnerung gerufen. Er mag denken an Verse aus dem *Godwi*:

"So rot und immer röter  
Wird nun die tiefe Flut,  
Und weiß und immer weißer  
Das Mädchen werden tut."<sup>156</sup>

oder aber an die folgenden:

"In Liebeskampf? In Todeskampf gesunken?  
Ob Atem noch von ihren Lippen fließt?  
Ob ihr der Krampf den kleinen Mund verschließt?"<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.101-102

<sup>154</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.102

<sup>155</sup> zur Problematik des Zitats bei Büchner siehe Jürgen Sieß, Zitat und Kontext bei Georg Büchner

<sup>156</sup>clemens Brentano, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Werke, Band 2,"Ein Fischer saß im Kahne", S.341-342

Anfangs auf die Thematik einer sterbenden Liebe verweisend, beschwören die Zeilen Leonce', durch die von Rosetta gesungenen Verse vorbereitet, die Stimmung jener Szenen aus Brentanos Gedichten herauf. Diese Stimmung jedoch bestätigt sich im folgenden nur bedingt, denn weder eine vom Tod bedrohte Geliebte noch eine tot vor uns liegende Geliebte ist Gegenstand des nun weitergeführten Bildes. Was also ist Gegenstand dieses Bildes, wovon soll die Rede sein, eigentlich doch von jener vergehenden Liebe zwischen Leonce und Rosetta: "Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt."<sup>158</sup> Thematisch wird der Liebesdialog der beiden Figuren zwar fortgesetzt. Geschaffen wird nun aber das Bild eines ehemals lebendigen Wesens, denn "das arme Ding" ist tot. Und mit den nächsten Worten stellt sich heraus, es ist ein Menschenwesen, auf dessen Wangen *weiße* und dessen Brust *rote Rosen* zu sehen sind: "Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei roten auf seiner Brust?" Im vorletzten Satz dann erfahren wir, dass es sich um ein zerbrechliches Wesen handelt, dem kein *Ärmchen abbrechen* darf. Zwar nach wie vor durch die Motive der weißen und roten Rosen an die Stimmung der von uns angeführten Brentanoschen Gedichte gebunden, gleitet die Vorstellung des Lesers nun in etwas anderes hinüber, das einige Zeilen zuvor, fast unmerklich, angekündigt wurde mit den leisen Worten: "Adio, adio meine Liebe, ich will deine Leiche lieben." Leonce spricht hier nicht von Rosetta als seiner *Lieben*, sondern von jener Liebe zwischen ihm und Rosetta, deren Leiche er bereits sieht. In dieser Weise vorbereitet, kann dann die Vorstellung des Lesers in ein durch den abschließenden Satz endgültig ins Leben gerufenes, schauerlich anmutendes Bild gleiten: "Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Totenfrau einen Kindersarg. (I,3)"<sup>159</sup>

Es ist jener letzte Satz, der uns aus der zunächst heraufbeschworenen uns vermeintlich bekannten Stimmung herausreißt, um schließlich ein gänzlich anderes Bild in unserer Vorstellung zu wecken: das eines toten Kindes. Von der Thematik der Liebe zwischen Leonce und Rosetta über das zunächst heraufbeschworene Bild einer sterbenden bzw. toten Geliebten entführen uns diese wenigen Zeilen unversehens mitten hinein in ein Kindsbegräbnis. Wie in Brentanos Gedichten kühne klangetymologische Verbindungen nicht selten sind (*Stille, stillen, Taube, stumm*), die

---

<sup>157</sup>Clemens Brentano, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Werke, Band 1, "Über eine Skizze", S.200

<sup>158</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.102

<sup>159</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.102

Mehrdeutigkeit eine der wichtigsten Leistungen der Entstellung ist,<sup>160</sup> so gelingt es der Büchnerschen Dichtung an dieser Stelle, zu vereinen, was dem konventionellen Repertoire des Lesers zufolge an sich unvereinbar ist. Vertraute Motive werden durch den neuen Zusammenhang entstellt und von dem ehemaligen Wesen der aufgebrauchten Motive verbleibt kaum noch eine Ahnung. Es gelingt Büchner hier, an sich Unvereinbares nebeneinander zu setzen und so neu wirken zu lassen. So kommt es zu jener *sinnlichen Ambivalenz*, zu jenem "Umschlag einer Sinnqualität in die ihr entgegengesetzte"<sup>161</sup> in Büchners Dichtung.

Was der Autor hier nun über mehrere Repliken hinweg unternimmt, führt er gleichfalls auf engstem sprachlichen Raum durch, in ganz ähnlicher Weise wie dies auch für Zeilen wie die folgenden aus Brentanos *Wiegenlied eines jammernenden Herzens* (1817)<sup>162</sup> nachgewiesen wurde:

"O schweig nur, Herz! die drohende Sybille,  
Die dir durch deinen Frieden, Wehe! kreischt,  
Den grimmen Geier, der dich so zerfleischt,  
Bannt dir ein mildes Kind und deckt ganz stille  
Die schreiende Wund dir, mit Taubenflügeln,  
Weckt dir den Morgenstern auf stummen Hügeln."<sup>163</sup>

Auch hier, in Brentanos *Wiegenlied eines jammernenden Herzens*, konnte Enzensberger die poetische Verfahrensweise der *Entstellung* nachweisen.<sup>164</sup> In dem genannten Gedicht werden die Worte "Sibylle" und "wehekreischen" miteinander gebraucht und in engen Zusammenhang gesetzt. Brentano *entreißt* sie ihrem gewöhnlichen Bedeutungs- und Gebrauchszusammenhang. Enzensberger nennt dieses Verfahren "Entstellung", weil das Wort der gewöhnlichen Zusammenstellung entrissen wird, um es *dichterisch neu verfügbar zu machen*. Dabei ist die starke sinnliche Ladung der Sprache ein Zug, der mit der Entstellung oft zusammenhängt. Enzensberger hält fest, dass das *Kreischen* der *Sibylle* immer auch das *Kreischen* des Geiers ist, und Sibylle und Geier nur zwei Erscheinungen ein und derselben Macht seien. Das Mittel, mit dem diese Identität ausgedrückt wird, nennt Enzensberger Sinnverzögerung.

---

<sup>160</sup>Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik, S.31

<sup>161</sup>Hans Magnus Enzensberger, Brentanos Poetik, S.60

<sup>162</sup>Brentanos Werke, hrsg. v. M.Preiz, 1.Band, S.20-21, auch abgedruckt in: Enzensberger, Brentanos Poetik, S.25-27

<sup>163</sup>Brentanos Werke, hrsg. v. M.Preiz, 1.Band, S.20-21

<sup>164</sup> Enzensberger, Brentanos Poetik

In der weiter oben bereits erwähnten Textstelle aus *Leonce und Lena* zeigt sich, wie es Büchner gelingt, eine Stimmung auf engstem sprachlichen Raum zu evozieren: das Wortmaterial an sich unverändert, schafft der Autor jene neue Poesie durch bloße Nebeneinanderstellung. Betrachten wir Rosettas gesungene Zeilen:

"O meine müden Füße ihr müßt tanzen  
In bunten Schuhen,  
Und möchtet lieber tief, tief  
Im Boden ruhen.  
O meine heißen Wangen, ihr müßt glühen  
Im wilden Kosen,  
Und möchtet lieber blühen  
Zwei weiße Rosen.  
O meine armen Augen, ihr müßt blitzen  
Im Strahl der Kerzen,  
Und lieber schließt ihr aus im Dunkeln  
Von euren Schmerzen."<sup>165</sup>

Während Büchner das Wortmaterial der Empfindsamkeitsdichtung wie z.B. Tränen zu Diamanten geraten lässt, um Rosetta die Augen zu zerschneiden, lässt er nun Rosetta von den vertrauten *heißen Wangen*, die *glühen müssen* singen. Wir bleiben verunsichert mit einer Art Unbehagen zurück, wenn die darauf folgende Zeile dann das Wörtchen *wild* neben das liebevoll zärtliche *Kosen* stellt. In etwas größerem Abstand zueinander vereinigt der Autor wenige Zeilen später einander entgegengesetztes, wenn die *armen Augen* der Rosetta im *Strahl der Kerzen* nicht leuchten, sondern eben *blitzen*. Wieder stoßen Motive und stark sinnlich aufgeladenes Vokabular aus ganz und gar unterschiedlichen Bereichen aufeinander, um sich gegenseitig sowohl sinnlich als auch motivisch neu aufzuladen. Auch hier wird dem Leser Bekanntes neben Bekanntes gestellt, ihm Vertrautes neben ihm Vertrautes. Die Einzelnen Worte für sich genommen muten für uns also nicht ungewöhnlich an, nur ihr unvermitteltes, ungefügtes Nebeneinanderstehen löst in uns das Befremden aus, da die einzelnen Worte einander fremden Bereichen entstammen. Es kommt zu jener *Sinnverzögerung*, von der Enzensberger für die Dichtung Brentanos gesprochen hat. Auch an anderer Stelle in *Leonce und Lena* findet sich diese Verfahrensweise:

"Leonce. ...Fühlst du nicht wie der tiefblaue glühende Äther auf und ab wogt, wie das Licht blitzt von dem goldenen, sonnigen Boden, von der heiligen Salzflut und von den Marmor-Säulen und Leibern?"<sup>166</sup>

---

<sup>165</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.101-102

Diese Zeilen weisen eine merkwürdig anmutende Intensität auf, wenn wir von einem *glühenden Äther* und *blitzendem Licht* lesen. Zwar muten weder erstere noch letztere Formulierung für sich alleine betrachtet nicht weiter merkwürdig an, doch im Zusammenspiel mit den übrigen Formulierungen wird die Sprache an dieser Stelle verwunderlich. Nicht die auf den Betrachter Leonce niederbrennende Sonne wird als *glühend* wahrgenommen, es ist der *tiefblaue* Himmel, der hier *glüht* und noch dazu *auf und abwogt*. Auch ist *blitzendes Licht* an sich nichts außergewöhnliches, doch blitzen nicht der *goldene, sonnige Boden, die heilige Salzflut* oder etwa die *Marmor-Säulen und Leiber* vor gleißendem Sonnenlicht, auch blitzt hier nicht das Licht selbst, sondern umgekehrt: jenes Licht selbst *blitzt* von der umliegenden Landschaft. Gemeint ist, das Licht würde zurückgeworfen und widerblitzen, geschrieben aber ist das gegenteilige, das selbständige Blitzen des Lichtes. Nicht die Umgebung blitzt von gleißendem Licht, sondern das Licht von der Umgebung. Schon zuvor hatte der Autor gegen Sicht- und Sprechweise des Publikums verstoßen, als nicht das Meer auf- und abwogte, sondern der Himmel: der *Äther*.

Büchner geht nun in den hier angeführten Beispielen seiner Dichtung weit hinaus über die Stufe der Brentanoschen "Entstellung", da man zwar den einzelnen Worten eine konkrete Bedeutung zuordnen kann, das gesamte Bild jedoch sich der Zuordnung einer konkreten rationalen Bedeutung verschließt. Dem Bild lässt sich einzig eine emotionale Bedeutung, ein emotionaler Inhalt zuordnen.

#### Die Gleichsetzung von nicht Gleichzusetzendem als Verfahren der Entstellung und der poetische Moment

Enzensberger hat in einer sehr genauen Untersuchung<sup>167</sup> der Verse aus Brentanos Gedicht *Über eine Skizze. Verzweiflung an der Liebe in der Liebe* jenes für Brentanos Poesie typische Verfahren nachgewiesen, bei dem wesentlich Ungleiches zueinander geführt und einander gleichgesetzt wird. In jenen durch Enzensbergers Untersuchung berühmt gewordenen Zeilen lässt Brentano eines *Jünglings Arme* zunächst *Engelsflügel*, dann eines *Mantels Falten* und endlich eines *Leichtentuches Faltenwerden*, bevor im Schluss des Gedichtes das anfängliche *Freudenbett* zur *Bahre* gerät.

"...Des Jünglings Arme Engelsflügel werden -

---

<sup>166</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.108

<sup>167</sup>abgedruckt in: Enzensberger, Erinnerung an die Zukunft

Nein, Mantels Falten - Leichentuches Falten.  
Um sie strahlt Heiligenschein - zerraupte Haare.

Strahl, Himmelslicht! Flamm, Hölle, zu der Erden!  
Brich der Verzweiflung rasende Gewalten!  
Enthüll! verhüll - das Freudenbett - die Bahre!"<sup>168</sup>

In dieser Skizze zweier Liebenden nimmt "jedes Ding, jede Geste... eine schwindelnde Zweideutigkeit an. Alles ist es selbst, zugleich sein Gegenteil."<sup>169</sup> Jene Verfahrensweise aus den hier zitierten Zeilen Brentanos finden wir in Büchners *Leonce und Lena* wieder. Büchner übernimmt das hier von Enzensberger nachgewiesene poetische Verfahren aus einem Gedicht Brentanos, welches jener in seinen *Godwi* integriert hatte. In dem *An S.* betitelten Gedicht nun verwendet Brentano jenes Verfahren, bei dem er einander fremde Elemente gleichsetzt:

"Am Tage hörtest du mich nicht,  
Denn du warst der Tag,  
Du kamst nicht am Abend,  
Denn du bist der Abend geworden."<sup>170</sup>

In *Leonce und Lena* tritt in sehr genau bestimmbar Momenten des Dramas eben diese Sprachstruktur auf, welche bereits für Büchners Text *Dantons Tod* von Helmut Krapp nachgewiesen werden konnte:<sup>171</sup>

"DANTON. ...Die Leute sagen im Grab sei Ruhe und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, lieg' ich in deinem Schoß unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg."(I,1)<sup>172</sup>

In *Leonce und Lena* wird diese Sprachstruktur wesentlich, und zwar immer dort, wo die Rede der Figuren sich dem Ausmalen der Gemütsverfassung hingibt, dabei kann der Grundtenor sowohl komisch als auch ernst sein. Die Rede ist hier von der Entwicklung eines Bildes über die Form des Vergleiches hin zu einer besonderen Verwendung der Metapher, indem diese zum Statthalter eines anderen, in den im folgenden zitierten Zeilen gar zum Statthalter einer Figur selbst wird:

---

<sup>168</sup>Enzensberger, Erinnerung an die Zukunft, S.210

<sup>169</sup> Enzensberger, Erinnerung an die Zukunft, S.211

<sup>170</sup>Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 1, S.84, Band 2, S.271

<sup>171</sup>Krapp, S.62f.

<sup>172</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.13

"LEONCE. Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins. O dolce far niente, ich träume über deinen Augen, wie an wunderheimlichen tiefen Quellen, das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein, wie ein Wellenrauschen. (*Er umfaßt sie.*) Komm liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus."(III,3)<sup>173</sup>

Bei ihrem ersten Erscheinen dient die Metapher noch dem leichtsinnigen Sprechen Leonce' über seine Liebe zu Rosetta. Während Leonce zunächst aus der von Shakespeare bekannten Art des Dialogspiels heraus den Fragen Rosettas entgegnet, geht die Sprache über in die Struktur des Vergleichenden:

"Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich." (III,3) Bevor es jedoch zum nächsten Vergleich kommt, wird schon angedeutet, dass das Bild mit jener besonderen Verwendung der Metapher abgeschlossen wird, wenn Leonce den kurzen Satz, "Ihr seid eins." einfügt und den dann folgenden Vergleich einleitet, indem er Rosetta mit dem Begriff des *dolce fare niente* anredet und somit gleichsetzt:

"O dolce far niente, ich träume über deinen Augen, wie an wunderheimlichen Quellen, das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein, wie Wellenrauschen."(III,3)<sup>174</sup>, wenn der übrige Satz sich noch in der Struktur des Vergleichenden hält, schließt Leonce' Rede mit einem für dieses Lustspiel wesentlichen Verfahren: "Komm liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus."(III,3)<sup>175</sup>

Dieser Satz fasst zum einen das zuvor Gesagte noch einmal zusammen, er steigert aber auch die Ausdrucksform von der vergleichenden in die gleichsetzende Struktur.<sup>176</sup> Denn was in dem Ersetzen der Person Rosettas durch den Begriff des *dolce fare niente* begonnen wurde, zeigt sich im Schluss nun vollständig ausgeführt. Rosetta gerät Leonce zu seiner *Langeweile*, ihre Küsse geraten ihm zu "wollüstigem Gähnen" und ihre Schritte zu einem Gähnlaut, dem Hiatus. Die Sprache Leonce beginnt an dieser Stelle des Stückes ihre Karriere zum *Ungeheueren*.<sup>177</sup> Während in

---

<sup>173</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.101

<sup>174</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.101

<sup>175</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.101

<sup>176</sup> Krapp, S.62f.

<sup>177</sup>Krapp, S.63

den ersten Zeilen das "wie" noch für die Bewahrung des Eigenwertes der "Quellen" und des *Wellenrauschens* garantiert<sup>178</sup>, somit der Person Rosetta ihrerseits die Eigenständigkeit belässt, wird dies im Schluss dieser Textstelle aufgegeben, indem Büchner auf die Fugung des "wie" und damit auch auf die Differenzierung verzichtet. Die Beziehungsglieder *Quelle* und *Wellenrauschen* in der ersten Zeile noch vergleichend gebraucht, werden die Beziehungsglieder *wollüstiges Gähnen* und *zierlicher Hiatus* als gleichsetzend missbraucht. An dieser Stelle der Dichtungsgeschichte wurde ein crucialer Schritt getan: "aus dem Metaphernüberschwang" gelangt die Poesie *Leonce und Lenas* zu neuen Dichtungsformen: "zur Vergleichbarkeit eines jeglichen mit einem jeglichen".<sup>179</sup> An sich nicht Gleichzusetzendes wird gleichgesetzt. Die Sprache wird missbraucht, es kommt zur Entstellung der Sprache. Etwas entschärft mag hier das Gleichsetzen von Nichtgleichzusetzendem sein, da diese Worte von Leonce in leichtsinnig scherzendem Ton gesagt werden. So wie Büchner damals in seinem *Danton* das angeschlagene an das romantische Motiv gemahnende "Beziehungsfeld...sogleich verlässt und aus der erörternden Form des Gesprächs abrupt ins Gegenteil, seine assoziative Entfaltung, übergeht"<sup>180</sup>, so mündet auch hier in *Leonce und Lena* die zunächst im Dialogspiel beginnende und dann ins erörternde übergehende Replik in die fortgeschrittenste Form der assoziativen Kette, die Verwendung der Metapher in statthaltender Funktion. Die Konstruktion, die uns hier aus *Leonce und Lena* vorliegt ist identisch mit jener aus *Dantons Tod*. An die Stelle des "Du süßes Grab" gelangen die Worte "Komm liebe Langeweile", und dem "deine Lippen sind Totenglocke" entspricht in *Leonce und Lena* "deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen" etc. Das Zitat aus dem Lustspiel unterscheidet sich in der Länge, strukturell ist es jedoch identisch. Das zeigt, dass Büchner beim Verfassen seines Lustspieles, welches von der Forschung oft in starkem Kontrast zu den anderen beiden Dramen gesehen wird, eben jene poetische Verfahrensweise anwendet, die ihm schon seinen *Danton* beschert hatte. Die beschriebene Verfahrensweise, das Gleichsetzen von an sich Unvereinbarem, findet sich, wenn Leonce zunächst verhaltend den Umstand des Seins als Möglichkeit in Aussicht stellt und Lena darum bittet, sie ihn ihren *seligen Traum* bzw. ihren *Todesengel sein zu lassen*. Leonce' Rede bleibt an dieser Stelle noch im Modus des

---

<sup>178</sup>Krapp, S.64

<sup>179</sup>Krapp, S.64

<sup>180</sup>Krapp, S.65

Vergleiches und des Möglichen, Leonce' Lippen sollen sich nur den *Schwingen* des *Todesengels gleichend* auf Lenas *Augen senken*, um dann allerdings, wie dies auch in den *Dantonschen* Zeilen geschieht, in jenen für die Brentanoschen Zeilen nachgewiesen Modus überzugehen - nach einer körperlichen Geste (*Er küßt sie.*) und Lena als *Schöne lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht ruhende Leiche* ausgibt. Leonce' Rede verlässt hier ein weiteres Mal den Modus des Vergleiches und fügt zueinander, was nicht zueinandergehört. Dies ist keine nur für Leonce eigentümliche Sprachstruktur, sondern eben jene Konstruktion findet sich sowohl in der Rede Valerios als auch Lenas. So wie Leonce seinem Begleiter ein Dasein als "geschlagene Antwort"<sup>181</sup> in Aussicht stellt, übernimmt Valerio die Struktur und betitelt seinen Herrn als einen "Beweis, der noch geführt werden muß".<sup>182</sup> Je nach Qualität der Beziehungsglieder nun, erhält eine solche Sprachkonstruktion tragischen oder komischen Ton, in beiden Fällen jedoch erweist sie sich als äußerst intensiv und von beachtlicher Schlagkraft, ob im komischen Dialogduell oder im lyrischen Monolog des Einsamen. So zeigt sich die ganze Kraft dieser Sprachstruktur in jenen berühmten Worten Lenas:

"Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?" (I,4)<sup>183</sup>

Hier findet sich jene sprachliche Struktur wie sie für *Dantons Tod* nachgewiesen wurde<sup>184</sup> und wie sie Büchner auf den ersten Seiten seines Lustspieles bereits verwendet. Mit einem Unterschied: während an der von uns untersuchten Stelle in *Leonce und Lena* die Beziehungsglieder noch durch das Hilfsverb "sein" verbunden sind, geschieht hier, was schon für den *Danton* festgestellt werden konnte. Die Beziehungsglieder werden ohne jede Verbindung aneinandergestellt, ungeachtet ihrer Gegensätzlichkeit. Doch nirgends in Büchners Werk führt dies zu einer solchen Wirkung wie in dieser Stelle des Textes. Ausschlaggebend ist hierbei das *poetische Verfahren der Entstellung*, wie Büchner es in der Dichtung Brentanos vorgefunden hatte. Die Gleichsetzung von Nichtgleichem durch die Unterdrückung des Bezugspartikels, in diesem Fall des Komparativpronomens "wie", konstituiert so das

---

<sup>181</sup>Leonce und Lena, I,3

<sup>182</sup>Leonce und Lena, I,3

<sup>183</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.110

<sup>184</sup>Krapp, S.62f

Wesen des *Ungeheueren* in *Leonce und Lena*. Der Verzicht auf die Vergleichsform setzt die *vernünftige* Betrachtung der Dinge außer Kraft und lässt den irrationalen Moment in der Gleichsetzung von eigentlich nicht Gleichzusetzendem regieren. Weder findet sich ein klassisches Vor-oder Zurückweisen in diesem Moment, noch bleibt der Vernunft die Möglichkeit, die Dinge gegeneinander zu differenzieren. Damit aber regiert einen Moment lang eine dem dramatischen Geschehen fremde Realität, die Realität des poetischen Bildes. Völlig losgelöst vom Geschehen taucht in solchen Momenten die Rede der Figuren ein in jenen Typ des von ihnen geschaffenen poetischen Bildes, wie es die folgenden Zeilen aufweisen - Geschaffen wird in solchen Zeilen *der poetische Moment*:

"LEONCE. (*Träumend vor sich hin.*) O, jeder Weg ist lang! Das Picken der Totenuhr in unserer Brust ist langsam und jeder Tropfen Blut misst seine Zeit und unser Leben ist ein schleichend Fieber."(II,2)<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I,S.116

### Die Entwicklung zur Unauflösbarkeit des Büchnerschen Bildes

"LENA. Ja wohl - und der Priester hebt schon das Messer. - Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?"(I,4)<sup>186</sup>

Während die Bilder im *Danton* einerseits in gleichem Maße wie *Leonce und Lena* ihren *quecksilbrigen* Charakter aufweisen, unterscheiden sich die Bilder in *Leonce und Lena* doch in einem Wesentlichen von denen in *Dantons Tod*. Im Grunde ist hier, obgleich hier kein großes in Perioden zu unterscheidendes Werk vorliegt, eine Niveauschwelle nachweisbar. Das heißt, dass sich durch Überschreiten dieser Schwelle eine ganz neue, sich von der bisherigen essentiell unterscheidende Dichtung erhebt. Demnach wollen wir hier, bezüglich der poetischen Qualität der Bilder unterscheiden zwischen *Dantons Tod* und *Lenz*, *Leonce und Lena* und *Woyzeck*. Was Büchner vor *Lenz*, will auch heißen vor *Leonce und Lena*, schreibt, ist in den Bildern nicht von gleichem poetischen Wesen. Das meint, mit dem Arbeiten an *Lenz* und *Leonce und Lena* erreicht Büchners Dichtung ein weiteres Stadium, ist einen essentiellen Schritt hinaus gegangen über alles bisherige. Am Einzelnen festgemacht meint das: Im *Danton* sind es die Flöhe, *die es auf unseren Händen wie die Hunde treiben*, oder die Menschen sind "durchgelaufene Schuhe, die man der Erde in den Schoß wirft."<sup>187</sup> Hier bieten sich dem Leser Bilder, die logisch aufzulösen sind, und hinter denen natürlich eine sehr genau bestimmbare Bedeutung liegt. Mit *Lenz* und *Leonce und Lena* jedoch beginnt etwas neues: Der Erzähler des *Lenz* oder die Figuren des Lustspiels liefern Bilder, die sich einer vernünftigen Sicht versperren, eine ganz eigene Logik aufweisen. So heißt es beispielsweise im *Lenz*: "...und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin..."<sup>188</sup> Solche Bilder semantisch plausibel aufzulösen, wie dies für die Beispiele in *Dantons Tod* noch möglich war, bleibt uns versagt. Die Textstellen aus dem Revolutionsdrama ließen sich paraphrasieren, deren Inhalt war nicht nur vorstellbar, sondern auch sprachlich wiederzugeben. In den von uns zitierten, berühmten Worten Lenas, und den aus *Lenz* angeführten Zeilen, führt es

---

<sup>186</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I,S.110

<sup>187</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.78

<sup>188</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.242

in ein aussichtsloses Unterfangen, die Stellen mit anderen Worten inhaltlich wiederzugeben. Es gelingt der Vorstellung nicht, sich das von Büchner in Worte gefasste zu vergegenständlichen. Zulassen wird die Vorstellungskraft letztendlich nur eine Atmosphäre, oder einen Gefühlszustand. Was aber in der einzelnen Metapher vorsichgeht, ist nicht mehr vorstellbar, weil im Sinne einer Handlung nichts *vorsichgeht*. Die hier vorgestellten Metaphern haben im Grunde fast die Qualität von Wahnvorstellungen, die sich unter anderem dadurch auszeichnen, dass sie eine Atmosphäre oder einen Gefühlszustand repräsentieren. Auch hierfür muß der Grund in der künstlerischen Auseinandersetzung Büchners mit den dichterischen Verfahren Brentanos gesehen werden.

Für die in Brentanos *Wiegenlied eines jammernden Herzen*<sup>189</sup> in der deutschen Poesie bis dahin wohl einmaligen Zeilen hat Enzensberger schon sehr früh festgehalten, dass das hier gebotene träumerische Kryptogramm sich jedem Versuch einer restlosen Auflösung widersetzt:

"O schweig nur, Herz! die drohende Sibylle,  
Die dir durch deinen Frieden, Wehe! kreischt,  
Den grimmen Geier, der dich so zerfleischt,  
Bannt dir ein mildes Kind und deckt ganz stille  
Die schreiende Wund dir, mit Taubenflügeln,  
Weckt dir den Morgenstern auf stummen Hügeln."

Diese an Traumvisionen gemahnenden Bilder Brentanos machen ein Wesentliches seiner Poesie aus, und so findet sich in seinem *Godwi* eine Abendvision, die sich einer vom Verstand ausgehenden Auflösung nicht weniger verweigert:

"Wenn das Abendrot niedergesunken,  
Keine freudige Farbe mehr spricht,  
Und die Kränze still leuchtender Funken,  
Die Nacht um die schattigte Stirne flicht."

Während der Anfang dieses Gedichtes noch durchaus nachvollziehbar und es verständlich ist, dass die Sonne untergegangen und die Abendstimmung angebrochen ist, in der auch die Farben des Tages aufgrund der veränderten Lichtverhältnisse nicht mehr wahrzunehmen sind, gelangt man hier an die Grenzen seiner Auflösungsmöglichkeiten. Denn dass er unter den *still leuchtenden Funken* die Sterne zu verstehen hat, ist ihm zwar nachvollziehbar, nicht aber ohne weiteres, warum diese *Kränze* bilden und dass diese *Kränze* dann die *Nacht um die schattigte Stirne flechten*.

---

<sup>189</sup>Brentanos Werke, hrsg. v. M.Preiz, 1.Band, S.20-21, auch abgedruckt in: Enzensberger, Brentanos Poetik, S.25-27

Diese letzte Zeile der ersten Gedichtstrophe zeigt einer Annäherung, welche bei der Betrachtung bloß diesen Gedichtes verbleibt, ohne weiteres Repertoire zu Hilfe hinzuzuziehen, ihre Grenzen auf. Betrachten wir jetzt nicht die übrige Dichtung Brentanos samt ihrer Herkunft, lassen wir die übrigen Gedichte Brentanos mit all ihren eigenartigen Bildern außen vor, werden wir diese Zeilen nicht auflösen, sie bleiben dann, dies haben die Untersuchungen Enzensbergers gezeigt ein *träumerisches Kryptogramm*.

Kehren wir zurück zu unserem Zitat aus *Leonce und Lena*. Dem Wortlaut nach verweist uns der Beginn der oben zitierten Textstelle auf jene berühmten Worte Jesu Christi, die jener vom Kreuz herunter ausrief: "Eli, Eli, lema sabachtani? das heißt: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?*"<sup>190</sup> Dem Bildaufbau nach jedoch ist die in Rede stehende Textstelle jener *Scene aus meinen Kinderjahren* aus dem *Godwi* verpflichtet:

"Da flocht ich trunken meine Ideale,  
Durch Wolkendunkel webt ich Mondesglanz.  
Der Abendstern erleuchtet, die ich male,  
Es schlingt sich um ihr Haupt der Sternenkranz,  
Die Göttin schwebt im hohen Himmelssaale  
Und sinkt und steigt in goldner Strahlen Tanz.  
Bald faßt mein Aug nicht mehr die hellen Gluten,  
Das Bild zerrinnt in blaue Himmelsfluten."<sup>191</sup>

Während die in Lenas Rede verwandten Worte zwar auf die von uns zunächst angeführte Bibelstelle aus dem *Matthäus*-Kapitel anspielen, verweist uns nun der Aufbau des Bildes offensichtlich auf jenes in Brentanos *Godwi* verwandte Bild, in welchem sich der am Himmel schwebenden weiblichen Traumgestalt die Sterne als Haarkranz um das *Haupt schlingen*, während sie von *goldenen Strahlen* umgeben am Himmel auf und nieder bewegt. An den Worten Lenas nun aber verwundert doch eines: nicht eine Frauengestalt, etwa Lena selbst in ihrem Leid, erscheint in diesem Bild schwebend am Himmel, sondern die Welt selbst in Gestalt des gekreuzigten Sohnes Gottes; nicht die Sterne bilden den um das Haupt geflochtenen Kranz, es ist die Sonne. Die Sterne wiederum geraten dem jungen Autor zu jenen die *Füße und Lenden* durchbohrenden *Nägel und Speere*. Sowohl die Elemente des dem Autor zur Verfügung stehenden Bildes als auch die Perspektive wurden geändert. Denn dass die Sonne die

---

<sup>190</sup>Matthäus 27, 46

<sup>191</sup>Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 2, S.144

*Dornenkrone* auf dem Haupt Jesu Christi bildet, kann nur auf die sich hinter dem Bild des Gekreuzigten befindende Sonne verweisen. Welche Perspektive aber muss vorliegen, damit wir die Sterne als jene *Nägel und Speere* wahrnehmen? Büchner geht doch über ein vieles hinaus über jenen Bildaufbau, welchen wir in den Zeilen aus Brentanos *Godwi* ausfindig machen konnten. Wie also ist dies zu erklären? Müssen wir das in den Worten Lenas geschaffene Bild als ein Produkt der unmittelbaren Eingebung des jungen Genies Büchners betrachten? Oder ist nicht viel mehr von dem Bild als einem Resultat langwieriger Arbeit des jungen Schriftstellers auszugehen, einer Arbeit, die von Regeln und der Anwendung einer Technik geleitet wurde, welche der junge Büchner an den literarischen Vorfahren seiner Texte studieren konnte.

Dass Büchners Lenz in dem Text *Lenz* wie Stilling die Apokalypse, d.h. die Offenbarung des Johannes ließt<sup>192</sup>, verweist uns auf die folgenden Zeilen der Heiligen Schrift:

"Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen."<sup>193</sup>

bzw. auf die genannten Zeilen der Offenbarung zurück. Wohlgermerkt geht es hier nur um den Aufbau des in *Leonce und Lena* vorhandenen Bildes, nicht um seinen Inhalt, der sich wesentlich von dem Brentanoschen bzw. jenem aus den Zeilen der Offenbarung unterscheidet, da in den Zeilen Büchners nicht mehr jene Frauengestalt<sup>194</sup> am Himmel erscheint. In dem von Büchner geschaffenen Bild wird dieses aus dem *Godwi* und der Offenbarung bekannte Bild nun mit jenem des Gekreuzigten Heilands zu einem nicht mehr aufzulösenden Bild verquickt, in welchem dem Dichter die Welt zum Gekreuzigten selbst gerät, gekrönt nicht von den *zwölf Sternen* oder dem *Sternenkranz*, sondern von der *Sonne*, denn die *Sterne* lässt der junge Autor zu *Speeren* und *Nägeln* werden. Hier nun liegt eine nicht mehr ausfindig zu machende Perspektive vor. Nur vage, im Rückgriff auf jene berühmte Textstelle aus dem *Woyzeck* lässt sich vermuten, jene Welt befindet sich, umgeben von Sonne und Sternen, verloren im Universum:

---

<sup>192</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.233

<sup>193</sup> Offenbarung 12,1

<sup>194</sup> Zur Deutung dieses Bildes in der Offenbarung siehe die einschläg. Bibelkommentare.

"Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater un kei Mutter, war Alles tot und war niemand mehr auf der Welt. ...Und wie auf der Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, ...und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen..."<sup>195</sup>

Verwiesen werden wir durch Lenas Worte zudem auf die *Scene aus meinen Kinderjahren*, welche Brentano in seinen *Godwi* einarbeitete:

"Die Wolken drängten sich wie wilde Heere,  
Gestalt und Stellung wechselnd in dem Streite,  
Der Sonne Strahlen schienen blutge Speere; ..."

Im Rückgriff auf die Zeilen Brentanos wandelt Büchner jenes von ihm im *Godwi* aufgefundene Bild des vom *Sternenkranz* gekrönten Frauenbildes ab. Die der romantischen Kinderlied-Poesie entstammenden Motive Sonne, Mond, Sterne werden thematisch zunächst verflochten mit jenem uns bekannten pessimistischen Gedanken aus Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*<sup>196</sup>, indem Lena fragt ob, "wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz"<sup>197</sup>. Andererseits macht sich der junge Autor die Attribute des gekreuzigten Sohnes Gottes, die Speere, Nägel sowie die Dornenkrone, biblische Motive der Kreuzigungsgeschichte also zu eigen und gelangt im Rückgriff auf die bei Brentano vorgefundenen Zeilen zu seinem Bild. Jedoch erst das Zusammenwirken des Brentanoschen Bildes aus dem *Godwi* und die gegen die Vernunft verstoßende Perspektive jenes Bildes aus der Offenbarung verhilft Büchner dazu, die *vernünftige* Perspektive umzustoßen, sie zu *entstellen* und eines jener für die Büchnersche Poesie so typischen unauflösbaren Bilder zu schaffen. Nur deshalb, nur indem Büchners Dichten diesen Prozess durchläuft, wird in einem weiteren Schritt seines Schaffens jenes Bild aus dem *Woyzeck* entstehen, welches noch um einige poetische Grade weitergetrieben wurde:

"Wir habe schön Wetter Herr Hauptmann. Sehn Sie, so ein schön festen grauen Himmel, man könnte Lust bekomme, ein Klobe hineinzuschlage und sich daran zu hänge,..."<sup>198</sup>

Im folgenden nun wird sich herausstellen: jenes für Büchners Poesie Wesentliche, das diese Zeilen aus *Leonce und Lena* sowie jene berühmten aus dem gleichzeitig

---

<sup>195</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.168

<sup>196</sup> Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Siebenkäs, Abt. I, Bd. 2, S.270 ff.

<sup>197</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.110

<sup>198</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.161

verfassten *Woyzeck* aufweisen, war schon in den frühesten Texten des jungen Autors angelegt.

Keine dieser Textstellen lässt sich wie gesagt endgültig auflösen. D.h., sie lehnen sich auf gegen ein Mindestmaß an Logik, sie widerstreben einem vernünftigen Verständnis. Das will heißen, wenn Büchner um 1828 in seinen frühen Texten noch Zeilen wie:

"Erhebt aus purpurrotem Osten sich  
Das prächtig-strahlende Gestirn des Tages;..."<sup>199</sup>

verfasst, dann lassen sich diese auflösen zu dem Inhalt eines rotleuchtenden Sonnenaufganges direkt über der Meeresoberfläche. Das *prächtig-strahlende Gestirn* lässt sich auflösen in die *aufgehende Sonne*. Jede Zeile seiner frühen Texte bis zu *Dantons Tod* lässt sich auflösen, verstehen. Wie aber verläuft der Versuch einer logischen Auflösung bei den von uns herangezogenen Zeilen aus *Leonce und Lena*? Ist das durch Lenas Worte evozierte Bild noch rational zu verstehen? Und vor allem: wie sind diese Worte zu verstehen?

Keinen *klar verständlichen* Inhalt sollen diese Worte vermitteln, keinen Inhalt, der in dekorativer Weise nur variiertes, schöner formuliert ist. Diese Bilder sollen ein Gefühl, eine Atmosphäre wiedergeben oder gar evozieren, auf keinen Fall aber ein der vernünftigen Betrachtung zugängliches Bild.

Nun lassen sich die Worte Lenas in der oben zitierten Textstelle auch nicht auflösen, will man sie satirisch, oder allgemeiner gesprochen: humoristisch auffassen. Der Beginn der zitierten Worte Lenas ließe sich auf diesem Wege noch klar erschließen, da sich der Angriff auf die *anständige Kirche*, den wir in den Worten "der Priester hebt schon das Messer" lesen, satirisch zu verstehen ist. Der darauf folgende Satz, welcher jenen Ausruf des an das Kreuz genagelten Christus parodiert, mag im ersten Moment des Lesens noch humoristisch klingen, dann aber verhallt die letzte Spur von Humor in diesen Zeilen. Denn es folgen keine der Vernunft helfenden, *erklärenden* Worte. Vielmehr schließt sich ein Bild an, das sich einer eindeutigen Auflösung versperrt und für die auch eine humoristische Deutung nicht in Frage kommt. Da ist zunächst die Rede von einer *Welt*, die ein *gekreuzigter Heiland* ist. Was meint Lena mit der Bezeichnung *Welt*? Spricht sie von der Erde, dem Planeten der *menschlichen*

---

<sup>199</sup> Georg Büchner, *Gebadet in des Meeres Blauer Flut*, Sämtliche Werke, Band II, S.14,

*Gesellschaft?* Wie kann sie in der Sonne eine *Dornenkrone* und in den Sternen *Speere* und *Nägel* erkennen?

Im Rückgriff auf einen frühen Text Büchners, *Die Nacht* und auf seine übrigen beiden Dramen *Dantons Tod* und *Woyzeck*, finden sich die Antworten auf diese Fragen. Den Mittelpunkt unseres Interesses bildet die Entwicklung von der sehr frühen Nachtdarstellung über verschiedenste Stufen hin zu jenen Worten Lenas, jenem Bild von Gottes Schöpfung, in welchem dem Autor die Schöpfung Gottes zu einem gekreuzigten Heiland gerät.

Bei dem sehr frühen Text handelt es sich um ein Gedicht des sechzehnjährigen Büchners von 1828:

Die Nacht<sup>200</sup>

Niedersinkt des Tages goldner Wagen,  
Und die stille Nacht schwebt leis' herauf,  
Stillt mit sanfter Hand des Herzens Klagen,  
Bringt uns Ruh' im schweren Lebenslauf.

Ruhe gießt sie in das Herz des Müden,  
Der ermattet auf der Pilgerbahn,  
Bringt ihm wieder seinen stillen Frieden,  
Den des Schicksals rauhe Hand ihm nahm.

Ruhig schlummernd liegen alle Wesen,  
Feiern und schließet sich das Heiligtum,  
Tiefe Stille herrscht im weiten Reiche,  
Alles schweigt im öden Kreis' herum.

Und der Mond, willkommen sanfter Bote  
Der Ruhe in dem rauhen Erdental,  
Verkünder von Gottes Lieb und Gnad,  
Des Schirmers in Gefahr und Mühesal.

Willkommen Sterne, seid begrüßt ihr Zeugen  
Der Allmacht Gottes der die Welten lenkt,  
Der unter allen Myriaden Wesen  
Auch meiner voll von Lieb und Gnade denkt.

Ja heil'ger Gott du bist der Herr der Welten,  
Du hast den Sonnenball emporgetürmt,  
Hast den Planeten ihre Bahn bezeichnet,  
Du bist es, der das All mit Allmacht schirmt.

---

<sup>200</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, S.15

Unendlicher, den keine Räume fassen,  
Erhabener, den Keines Geist begreift,  
Allgütiger, den alle Welten preisen,  
Erbarrender, der Sündern Gnade beut!

Erlöse gnädig uns von allem Übel,  
Vergib uns liebend jede Missetat,  
Laß wandeln uns auf deines Sohnes Wege,  
Und siegen über Tod und über Grab."

Von diesem Gedicht aus lässt sich die Entwicklung der poetischen Verfahrensweise in Büchners Werk bis zu jenen Worten Lenas und darüber hinaus bis in den *Woyzeck* hinein beispielhaft aufzeigen. D.h., bestimmte Verse aus diesem frühen Gedicht Büchners könnten als sehr frühe Vorstufe der zitierten Worte Lenas gelten. Das Gedicht unterscheidet sich von der Textstelle aus *Leonce und Lena* insofern, als es sich in diesen frühen Zeilen um die Darstellung einer Nachtszene in Verbindung mit christlichen Motiven handelt, während die Worte Lenas dagegen zwar noch die christliche Motivik aufgreifen, die Nacht aber nicht mehr ausdrücklich zum Gegenstand haben, sie nur noch implizieren, da es sich jetzt vielmehr um eine kosmische Ansicht handelt, denn Lenas Bild zeigt sowohl die Sterne als Elemente der Nacht als auch die Sonne als Tagesgestirn gleichzeitig.

Betrachten wir das Gedicht etwas genauer. Wir lesen 9 vierzeilige Strophen über das Hereinbrechen der Nacht in Zusammenhang gesetzt mit der Stellung Gottes zu seiner Schöpfung: der Welt. Da findet sich wieder die Sonne als *des Tages niedersinkender goldener Wagen*, und *die Nacht, welche mit sanfter Hand des Herzens Klagen stillt*. Die ersten Verse werden in einer anschließenden Zeile erläutert: Die Nacht "Bringt uns Ruh' im schweren Lebenslauf." Vorhergehende Strophen noch einmal zusammenfassend wird Gott als Schöpfer einer strahlenden Welt gezeigt:

"Ja heil'ger Gott du bist der Herr der Welten,  
Du hast den Sonnenball emporgetürmt,  
Hast den Planeten ihre Bahn bezeichnet,  
Du bist es, der das All mit Allmacht schirmt."<sup>201</sup>

Durchzogen von der christlichen Idee der Erlösung, welche die nächtlichen Naturerscheinungen als strahlend schöne Schöpfungen Gottes in die Seele des Menschen bringen, schließt das Gedicht auch mit jenem Gedanken, nach welcher der

---

<sup>201</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, S.15

christliche Mensch in der Nachahmung der Prinzipien Jesu Christi die Erlösung findet. Damit wird uns an dieser Stelle eine sehr klardefinierte Darstellung einer strahlend schönen Welt vorgeführt. Die allernächste poetische Entwicklungsstufe einer solchen Welt Darstellung lässt sich in den einige Zeit später verfassten Zeilen<sup>202</sup> nachweisen, in denen es dann bereits heißt:

"Wieder eine Nacht herabgestiegen  
Auf das alte, ew'ge Erdenrund,  
Wieder eine Finsternis geworden  
In dem qualmerfüllten Kerkerschlund."

In diesen Versen kommt es nun zu einer Änderung des Sinnes: die Erde ist nicht mehr jene strahlende Schöpfung Gottes, sondern eine alte, fast ausgediente Schöpfung. Zudem stellt sich die Nacht nicht mehr als Wiege der Erlösung dar, sondern als Ort des Verlorenenseins, der *Finsternis*: die mit Nebelschwaden erfüllte, heimliche und für die Seele ruhestiftende Nacht, gerät dem Autor in diesen später verfassten Zeilen zu einem *qualmerfüllten Kerkerschlund*. Der christliche Erlösungsgedanke ist dem Gefühl der Angst und dem der Leere gewichen. Büchners Dichtung hat bereits zu diesem Zeitpunkt durch den Einfluss sowohl Jean Pauls (*Rede des toten Christus*) als auch der Byronschen Dichtung eine wesentliche Veränderung erfahren. Büchner mag hier Byronsche Zeilen wie die folgenden aus *Don Juan und Freiheitsheld* (1816-1824) rezipieren:

"Ich hatte einen Traum, der nicht ganz Traum:  
Das Licht der Sonne war verlöscht, die Sterne  
Im Dunkel durch die ew'gen Räume zogen,  
Strahllos und pfadlos, und die kalte Erde  
Hing schwarz und blind im mondlos trüben Äther."<sup>203</sup>

Gegenüber der zunächst christlichen Ideenwelt zeichnet sich also eine bestimmte Entwicklung ab. Auch ästhetisch ist diese auszumachen, denn dem Glaubensverlust entspricht die Nichtauflösbarkeit der Bilder.

In den schon sehr fantastischen frühen Zeilen von 1828 zeigt sich der christliche Gott noch in einem sehr greifbaren Bild untergebracht, ein atlasgleicher Gott trägt auf seinen Armen den *Sonnenball* (an den Sisyphos-Mythos gemahnend). Dass er ihn *emportürmt*, ist nachzuvollziehen, doch drängt sich schon hier die Frage auf, wohin

---

<sup>202</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band II, S.15, der genaue Zeitpunkt, zu dem diese Verse verfasst wurden, ist nicht auszumachen

<sup>203</sup> George Gordon Lord Byron, Sämtliche Werke, Band II, S.155

hinauf er die Sonne eigentlich türmt. Hängt er sie nach ganz kindlicher Vorstellung an den Himmel, an die Decke des Universums? Eines aber ist deutlich: das in dem Gedicht die Schöpfung betrachtende Ich, befindet sich auf der Erde und schaut hinauf in das Universum, an dem, wie an einem Deckengemälde, die Planeten in ihren Umlaufbahnen hängen. Der hochobenschwebende Mond *gießt* sein Licht hinab auf die Erde und auch die Sterne *schauen herab*. Die Perspektive bleibt immer die eines von der Erde aus betrachtenden Ichs. Auch in den nach 1828 hinzugesetzten Zeilen, die wir zitieren, bleibt die Perspektive die gleiche, nach der die Nacht auf das *Erdenrund* hinabsinkt.

Was wir in den bisherigen Textstellen Weltdarstellung nannten ändert sich nun in mehrerer Hinsicht, von dem acht Jahre älteren Gedicht hin zu besagten Zeilen in *Leonce und Lena*. Zunächst wird schnell deutlich: in diesen Zeilen aus *Leonce und Lena* bleibt zwar der Ort der Sonne das *daoben*, doch findet sich für das betrachtende Ich keine ausdrückliche Perspektive mehr. Die Perspektive ist nicht mehr klar auszumachen, die Betrachtung stellt zwar Lena an, doch entgleitet das Bild ihr, macht sich selbständig. Die Anspielung in der Formulierung an die Worte Christi als dieser am Kreuz hängt: *Mein Gott, mein Gott...* belassen die Perspektive, die nicht mehr Lenas ist, sondern die der leidenden Menschheit, auf der Erde, genauer am Kreuz selbst. Doch bleibt die Betrachtung nicht in dieser Perspektive, denn nicht eine Person wird hier stellvertretend gekreuzigt, sondern die *Welt*. Und wird unter *Welt* die Schöpfung Gottes verstanden, so löst sich die bisherige Perspektive auf, denn wo befindet sich das betrachtende Ich an dieser Stelle, wenn es in der Lage ist, die gesamte Welt als eine gekreuzigte zu betrachten, nicht auf der Erde. Auch entwickeln sich die Konstituenten in den unterschiedlichen Weltdarstellungen fort. Was acht Jahre zuvor noch als Teil der glänzenden Schöpfung eines *Allmächtigen* verstanden werden wollte, bietet sich nun hier in diesem eruptiven Moment des Lustspiels dar als die einem ans *Kreuz genagelten Heiland* gleichende *Welt*. Waren die Sterne 1828 noch die vom betrachtenden Ich willkommenen Zeugen für die Allmacht Gottes, stellen sie sich wenige Jahre später heraus als Werkzeuge der Kreuzigung, als *Nägel* und *Speere* in den *Füßen* und *Lenden* einer gekreuzigten Welt. Gott selbst ist nicht mehr jene atlasgleiche Figur, er entbehrt jeder Bildlichkeit, er bleibt abstrakt angerufene Größe. Damit findet sich Gott in dieser Weltdarstellung nicht mehr .

Auf dem Weg von dem frühen Text *Die Nacht* hin zu jenem hohen Grad der Poesie in Lenas kurzer Rede über die *Welt* lassen sich als nächste poetische Entwicklungsstufe zwei Stellen aus *Dantons Tod* nachweisen. Da spricht einerseits Danton während seiner Gefangenschaft in Worten, die jenen Lenas poetisch sehr verwandt sind, wenngleich sie noch nicht den Grad ihrer poetischen Kraft erreichen:

"Danton. ...Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt, es muß ein großer Jammer in dem Aug sein, von dem sie abträufelten."<sup>204</sup>

Hier nutzt Büchner den Anblick der Nacht dazu, das Bild einer Gesichtsphysiognomie zu schaffen. Wobei die Nacht und ihre Gestirne, zu keinem gekreuzigten Körper in seiner Gesamtheit geraten, sondern wie in einem Bildausschnitt auf einem Detail verharren, dem weinenden Auge, als dessen Tränen der Betrachter die Sterne erkennt. An anderer Stelle in *Dantons Tod* finden sich folgende Worte Julies:

"Julie. ...Die Sonne ist hinunter. Der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie einer Sterbenden. Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt.

Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers; will denn kein Arm sie bei den goldnen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und sie begraben?

Ich gehe leise. Ich küsse sie nicht, daß kein Hauch, kein Seufzer sie aus dem Schlummer wecke. Schlafe, schlafe. (*sie stirbt.*)"<sup>205</sup>

Hier wird das Geschehen noch benannt, die Sonne ist untergegangen. Und verfällt die Sprache ins Bild, so bleiben vergleichende Elemente, um das Bild bewusst zu halten: "...so still und ernst wie einer Sterbenden", "wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers" Wenn auch Julie sich im Schluss dieser Zeilen bereits in das Bild verliert, indem sie das Bild ernst nimmt, die *Leiche nicht durch einen Kuß wecken will* und sie gar anspricht: "Schlafe, Schlafe." und damit den Übergang herstellt vom Bild der Leiche zu sich selbst, die nun stirbt.

---

<sup>204</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.80

<sup>205</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.86-87; Nebenbei sei angemerkt, dass mit der hier stattfindenden Vermenschlichung (Anthropomorphisierung) der Sonne an dieser Stelle oder des Mondes bzw. der Erde an anderer Stelle Büchners Dichtung an eine lange poetische Tradition der griechischen Mythologie anschließt, innerhalb derer sich etwa der Gott in Gestalt der Nacht über die Erde legt, sich mit ihr zu vereinen.

In *Leonce und Lena* geht der junge Autor einen wesentlichen Schritt weiter, denn in Lenas Beschreibung des Nachteinbruches, der in dem Bild eines Kindstodes endet, findet sich das Motiv der Sterne um ein weiteres gewandelt:

"LENA. Die Grasmücke hat im Traum gezwitschert. - Die Nacht schläft tiefer, ihre Wange wird bleicher und ihr Atem stiller. Der Mond ist wie ein schlafendes Kind, die goldnen Locken sind ihm im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen. - Oh, sein Schlaf ist Tod. Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen. Armes Kind! Es ist traurig, tot und so allein."<sup>206</sup>

In einer Textvariante hieß es noch: "Armes Kind, kommen die schwarzen Männer bald Dich holen? Wo ist deine Mutter? Will sie Dich nicht noch einmal küssen?"<sup>207</sup> D.h., hier zeigen sich die Sterne weder als jene aus dem frühen Text bekannte *über die Schlafenden wachende Zeugen*, noch als die aus *Dantons Tod* bekannten *schimmernden Tränen eines von Trauer erfüllten Weltauges*, sie werden nun gesehen als *um das Totenbett eines Kindes herum aufgestellte Kerzen*. Vor Augen muß man sich zunächst jedoch führen, was Lena in der besprochenen Textstelle eigentlich sieht. Lena steht draußen in der Nacht, diese betrachtend. Und was sie sieht, benennt sie: die Nacht nämlich mit all ihren aus Literatur, Musik und Malerei bekannten Attributen. Diese jedoch werden nur noch bedingt benannt. Was die bleicher werdende Wange der Nacht ist, ist rational gar nicht mehr nachvollziehbar. Unter ihrem *stiller werdenden Atem*, ist die zur Nachtzeit einkehrende Windstille und Ruhe zu verstehen. Während nun hieran anschließend der Mond noch bei seinem Namen genannt wird und mit Hilfe des Wörtchens "wie" einem *schlafenden Kind* verglichen wird, gibt sich die Rede der Lena in den nun folgenden Worten jedoch nicht mehr die Mühe, verständlich sein zu wollen. Da ist unverrichteter Dinge die Rede von "goldenen Locken", die dem als "schlafendes Kind" erscheinenden Mond "im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen" sind. Bis dahin dem Textverständnis sehr hilfreiche, vergleichende Worte bleiben nun aus und der Leser muss sich jetzt, will er den Text verstehen, auf die poetische Ebene der Rede Lenas einlassen. Erst dann ist es ihm möglich, den Text dahingehend zu verstehen, dass mit den *goldenen Locken* die Wolken gemeint sind, welche den Mond umgeben. Sie, die Wolken selbst, werden gar nicht mehr benannt. Erhöht wird die

---

<sup>206</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.118

<sup>207</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.642

Stufe der poetischen Intensität dadurch, dass hier nicht, wie dies aus Kinderbuch- bzw. Kinderliedliteratur als poetisches Bild bekannt ist, die Rede vom "Gesicht" des Mondes ist. Im Verlauf des Satzes ist das Gestirn selbst längst in Vergessenheit geraten, denn das "Gesicht" wird dem *schlafenden Kind* attribuiert. Der Mond ist verdrängt, seine Anwesenheit nun aufgehoben, und das Bild des *schlafenden Kindes* wird um ein weiteres intensiviert, indem sein Gesicht als ein *liebes Gesicht* bezeichnet wird. Als dann von seinem scheinbaren "Schlaf" gesprochen wird, der tatsächlich aber sein Tod ist, sind weder "Nacht" noch "Mond" präsent. Das Bild des *toten Kindes* hat die Überhand gewonnen, es herrscht nun vor. Und obgleich hier kein seiten- oder gar kapitellanger Text vorliegt, sondern eben nur sehr wenige Textzeilen, ist es dem Autor gelungen, uns in sein poetisches Bild hineinzuentführen. Die Wirkung ist denn auch von solcher Macht, dass der Autor gezwungen ist, durch nochmalige Benennung der *Sterne* ins Gedächtnis zu rufen, dass wir uns einzig und allein in einer Fantasmagorie der Lustspielfigur Lena bewegen. Um die dramatische Wirklichkeit sich nicht gänzlich in dem von Lena vorgetragenen poetischen Bild des *auf einem dunklen Kissen ruhenden toten Engels* verlieren zu lassen, stellt ihm der Autor also den hilfreichen Vergleich an die Seite, nach dem die *Sterne* den um den Leichnam herumgeordneten Kerzen nur *gleichen*: "Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen."<sup>208</sup> Nur soweit allerdings kommt der junge Autor dem Leser entgegen, um dann seine Figur in ihrem Bild gleich wieder weiterschwelgen zu lassen, in welchem dann von den erwarteten Totenträgern und der in der Todesstunde abwesenden Mutter die Rede ist. Nun wird der Leser nicht etwa aus dieser Fantasmagorie Lenas entlassen, Lenas Rede kehrt nicht etwa zurück zur Betrachtung der Nacht und ihrer Gestirne, sondern Lena schließt mit diesem Bild. Und auch Leonce' Replik wird das in diesem Moment herrschende poetische Bild nicht aufbrechen, sondern vielmehr fortführen und am Leben erhalten: "Steh auf in Deinem weißen Kleide und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr ein Totenlied."(II,4) Erst mit der Frage, wer da spräche, unterbricht Lena die Autarkie des poetischen Bildes und lässt sich in einen, wenn auch schlafwandlerischen Dialog mit Leonce ein. Im *Lenz* dann findet sich für die Konstruktion des Bildes zwar schon der für *Leonce und Lena* nachgewiesene poetische Grad der Unauflösbarkeit: "die Erde war

---

<sup>208</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.118

wie ein goldner Pokal, über den schäumend die Goldwellen des Mondes liefen."<sup>209</sup> Allerdings ist hier für die Verwendung der Metapher eine der für *Leonce und Lena* nachgewiesene poetische Stufe noch nicht erreicht, die poetische Stufe der Bilder ist im *Lenz* noch nicht so weit fortgeschritten. Dies zeigt der Blick auf eine Textstelle in *Leonce und Lena*, die zwar aus dem Text *Lenz* generiert wurde, aber bereits auf eine weitere poetische Stufe gehoben ist: "Die Erde ist eine Schale von dunkelm Gold, wie schäumt das Licht in ihr und flutet über ihren Rand und hellauf perlen daraus die Sterne." Die Worte Lenas über den Nachteinbruch müssen also als die unmittelbare Vorstufe zu jener berühmten Passage betrachtet werden, in der *die Welt zu einem gekreuzigten Heiland wird*, denn es findet sich, fast könnte man sagen, der gleiche Bildaufbau, da Lena um den Mond herum die Sterne wahrnimmt und dann den Mond und die Wolken als das tote Kind und eben die Sterne als darum herum positionierte Kerzen sieht.

In dem Kreuzigungsbild nun findet sich nicht mehr der Mond, sondern stattdessen die Welt. Und sie ist kein totes Kind, sondern ein gekreuzigter Christus. Es finden sich keine Wolken mehr, die sein Haar sein könnten, sondern die Sonne, die nun seine Dornenkrone ist. Und endlich finden sich aber die Sterne wieder, diese jedoch gleichen nicht mehr Totenkerzen, sondern sie sind die Nägel und Speere in des Gekreuzigten Füßen und Lenden. Büchner entwickelt seinen poetischen Einfall fort, denn er verzichtet auf den Vergleich, während in seinem ganz frühen Gedicht die Gestirne bleiben, was sie sind und über die schlafenden Menschen wachen, werden die Sterne in *Leonce und Lena* zunächst mit Totenkerzen verglichen - lediglich verglichen, sie sind keine Totenkerzen. Im Bild der Welt als gekreuzigter Heiland jedoch fehlt jede Art von Vergleich. Stattdessen gerät dem Dichter ein jedes zu einem anderen: Die Welt gerät ihm zu einem gekreuzigten Christus, die Sonne zur Dornenkrone und endlich die Sterne zu Nägel und Speeren. Der Dichter lässt nicht die geringste Spur eines Vergleiches verbleiben. Die Naturerscheinung der Gestirne gerät ihm zu etwas wesentlich anderem, fast möchte man sagen: eine Transsubstantiation, gleich dem Vorgang des Abendmahles, bei dem das Brot und der Wein zu Christi Fleisch und Blut geraten. Die Naturphänomene der Sonne, des Erdballs und der Sterne geraten zu einem wesentlich anderem, es entsteht ein neues Bild, ein nicht mehr auflösbares.

---

<sup>209</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.250

Soweit muss er gehen, der junge Dichter, der Autor hat keine andere Möglichkeit, will er Lenas Schmerz in Worte fassen. Denn es handelt sich nun nicht mehr darum, einer Stimmung einen passenden Vergleich zuzuordnen. Es zählt an dieser Stelle nur noch die emotionale Dichte, die erreicht werden muss, um Lenas Gefühle in Worte zu fassen. Und dies ist eben nur noch möglich, indem Büchner das nicht mehr auflösbare Bild liefert, welches nicht mehr nur noch dem Schmerz gleicht, sondern den Schmerz verkörpert, es ist dieser Schmerz.

Nur auf diesem Wege konnten diese bis heute sehr beeindruckenden Zeilen Büchners entstehen, die ihresgleichen bis zum Aufkommen des Expressionismus und des späteren Surrealismus lange suchten, denn im Grunde wäre ein solches Bild nur in der bildenden Kunst, im Schaffen eines Dalí etwa vorstellbar. Vor dem 20. Jahrhundert wäre wohl nur ein Goya in der Lage gewesen, seiner Phantasie ein solches Bild entspringen zu lassen, in der bildenden Kunst wie gesagt. In der Literatur, noch dazu in der Deutschen des 19. Jahrhunderts ist dies die einmalige Leistung eines genialen Dichtergeistes, der sich selbst nur noch in seinem unvollendeten Text *Woyzeck* übertroffen hat, indem er die Welt zu einem *umgestürzten Hafen* geraten ließ. Bis hierhin konnte aufgezeigt werden, dass sich die Entwicklung des sprachlichen Bildes bei Büchner von seinem frühen Gedicht *Die Nacht* über *Dantons Tod* und *Lenz* bis zu jenen Bildern in *Leonce und Lena* unter dem Einfluss der poetischen Verfahren Brentanos vollzogen hat.

Büchner schafft mit manchen seiner Zeilen eine Fremdartigkeit, die abgesehen von einigen Lenzschen Zeilen wohl einzigartig in der Geschichte der deutschen Dichtung ist. Innerhalb seiner Bilder kommt es immer wieder zu jener "Unpoliertheit", von der schon Walter Höllerer gesprochen hat<sup>210</sup>, bei der gerade das vom Leser erwartete Bild nicht eintrifft. Immer wieder weisen Büchners Bilder, die ja zunächst von Brentanoscher Schönheit sind, kleine, vom Leser oft zunächst übersehene Narben auf. "In wenigen Zeilen und in wenigen Bildern von ungewöhnlicher Dynamik hat Büchner die Vision des Menschen und die Vision der Welt verdichtet...Nicht zuletzt durch die Wahl von Worten, die an Gegenständlichkeit und Dingnähe nicht zu übertreffen sind, durch eine Bildhaftigkeit, die jeder Gedankenblässe so fern wie nur irgend möglich

---

<sup>210</sup> Höllerer, Walter, *Die Soldaten*

steht..."<sup>211</sup> Die Bilder in *Leonce und Lena* weisen immer wieder Entstellungen auf. Das Büchnersche Schöne entsteht aus den Bereichen des Unerwarteten heraus. Büchner schafft mit der sehr eigenen, merkwürdigen Schönheit seiner Bilder für das folgende Jahrhundert die Möglichkeit zu neuen Ansätzen. Die bisher unformulierte Schönheit seiner Bilder ist z.B. der Ausgangspunkt für die Surrealisten des 20. Jahrhunderts.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Walter Höllerer, Büchner Dantons Tod in: Benno v. Wiese (Hrsg.) Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart, S.74 u. 78

<sup>212</sup> Walter Höllerer, Die Soldaten von J.M.R. Lenz

Der lyrische Moment - das autarke Bild. Das Lied in Brentanos *Godwi* und  
*Ponce de Leon* und sein Fortwirken in *Leonce und Lena*

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das Lied bei Brentano und Büchner.

"LENA. ...Gibt es nicht ein altes Lied:  
Auf dem Kirchhof will ich liegen  
Wie ein Kindlein in der Wiegen."<sup>213</sup>

Jene nicht mehr auflösbaren lyrischen Bilder zu erhalten, jenen Typ des sprachlichen Bildes für das Drama zu schaffen, um die Autarkie des Bildes zu begründen, musste Büchner ein weiteres Mal den ganz entscheidenden Schritt gehen, der den jungen Autor über Brentanos Dichtung führte, genauer gesagt zu dessen Verwendung seiner Lieder (bzw. Gedichte) in seinem Lustspiel *Ponce de Leon*. Für das Zustandekommen der einzigartigen Bilder in Büchners Dichtung waren sowohl die Lieder aus dem *Ponce de Leon* als auch jene aus dem *Godwi* von ausschlaggebender Bedeutung.

Wo die Figuren Brentanos unglücklich in Einsamkeit verweilen, begibt sich ihre Rede in die Form des Liedes. Stellen wir die besprochenen Textstellen aus *Leonce und Lena* einem Lied aus dem *Ponce de Leon* gegenüber:

"Valeria. ...-Ich will ein wenig singen, vielleicht hört mich jemand.

Wenn die Sonne weggegangen,  
Kömmt die Dunkelheit heran,  
Abendrot hat goldne Wangen,  
Und die Nacht hat Trauer an.

Seit die Liebe weggegangen,  
Bin ich nun ein Mohrenkind,  
Und die roten, frohen Wangen  
Dunkel und verloren sind.

Dunkelheit muß tief verschweigen  
Alles Wehe, alle Lust,  
Aber Mond und Sterne zeigen,  
Was ihr wohnt in der Brust.

Wenn die Lippen dir verschweigen  
Meines Herzens stille Glut,  
Müssen Blick und Tränen zeigen,  
Wie die Liebe nimmer ruht.<sup>214"</sup>

---

<sup>213</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.109

<sup>214</sup>Clemens Brentano, *Werke*, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band IV, S.191-192

Jedes Lied in Brentanos *Ponce de Leon* eröffnet eine eigene, autonome Welt, die zwar immer auch kommentierende Funktion hat, aber ebenso gut unabhängig vom dramatischen Geschehen bestehen kann, wie dies sonst nur der literarischen Form des Gedichtes etwa, jener der venezianischen Epigramme Goethes oder auch jener des Aphorismus möglich ist. Im *Ponce de Leon* singt nur Valeria. Das Lied hat in Brentanos Text Bestand über sein dramatisches Dasein hinaus. Die Lieder in *Ponce de Leon* sind immer auch eigenständige, für sich selbst bestehende Bilder, in denen der Gemütszustand einer Figur erfasst werden soll.

Jeder Einsatz eines Liedes in Brentanos *Ponce de Leon* wird sowohl inhaltlich als auch formal eingeleitet. D.h., zum einen wird das Lied durch die Rede der Figur selbst angekündigt und die Lieder der Valeria sind nicht wie im *Godwi* willkürliche Einlagen, in denen die lyrische Schaffenskraft Brentanos hervorbricht, sondern sie fügen sich immer in die Handlung des Lustspiels ein. Immer bleiben die Lieder im *Ponce* inhaltlich an die Situation gebunden. Nur ein einziges Mal tritt ein Lied aus dem Zusammenhang heraus in Erscheinung, das in II,7 gesungene "Ich wollt' ein Sträuslein binden". Und zum anderen werden die Lieder vom übrigen Text durch einen Absatz und die Gedicht- bzw. Liedform also durch den Wechsel von der Prosa- zur Versform der Sprache abgehoben:

"Valeria. ...-Ich will ein wenig singen, vielleicht hört mich jemand.

Wenn die Sonne weggegangen,  
Kömmt die Dunkelheit heran,  
Abendrot hat goldne Wangen,  
Und die Nacht hat Trauer an."

Verse, welche die singende Valeria infolge der Trauer über den Verlust des Geliebten als *Mohrenkind* zeigen:

"Seit die Liebe weggegangen,  
Bin ich nun ein Mohrenkind, "

verstießen für sich allein genommen gegen jedes (im S.d. vorhergehend Erl.) gemeine Verständnis, gegen jede Plausibilität, wenn sie nicht innerhalb der Handlung erklärt wären. So ist Valeria verkleidet als Mohr. Um den Bezug zur leidenden Seele der Sprechenden, genauer singenden Figur herzustellen, werden in dem Lied Tageszeiten und ihre Erscheinungsformen vermenschlicht. Dem *Abendrot* werden *goldene Wangen* verliehen und der *Nacht* wird ein *Trauerkleid* angezogen. Die Trauer über den Verlust des Geliebten lässt die singende Valeria als *Mohrenkind*, also dunkel wie die Nacht erscheinen. Dies geschieht somit in engstem Zusammenhang mit der herangestiegenen

Nacht, deren Dunkelheit den Zustand der Seele *verschweigen* soll, deren Begleiter *Mond* und *Sterne* die Trauer der Singenden *aufzeigen* sollen. *Die Nacht* mit ihren Attributen, *Mond* und *Sterne* wird nun in Analogie zur Gesichtsphysiognomie der Singenden gesetzt. *Mond* und *Sterne* sollen für den *Blick* und die *Tränen* der trauernden Seele stehen, welche die Schmerzen des Herzens ausdrücken. Mit eben dieser Aussage schließt die letzte Strophe des Liedes:

"Wenn die Lippen dir verschweigen  
Meines Herzens stille Glut,  
Müssen Blick und Tränen zeigen,  
Wie die Liebe nimmer ruht."

Ganz ähnlich trägt es sich in *Leonce und Lena* zu, wenn die Figuren ausweichen und ausschweifen in ihre Bilder, die immer auch Naturschilderungen sind und dazu dienen, den Gemütszustand einer Figur *zu veranschaulichen* und also zu formulieren. Büchner bleibt nahe an der Dichtung Brentanos, wenn er ihm folgend für die Gestaltung der trauernden Seele seiner *Lena* auf die für Brentano typische Verwendung des romantischen Repertoires der Gestirnsmetaphorik zurückgreift und diese in engsten Zusammenhang mit den physiognomischen Zügen der Figuren stellt. Darsteller der Szene sind dann die Nacht und ihre Begleiter, *Mond* und *Sterne*. Während *Mond* und *Sterne* als Darsteller ausdrücklich benannt sind und einem von brennenden Kerzen umgebenen Kindergesicht gleichen, wird die ausdrückliche Formulierung der nächtlichen Wolken durch die *goldenen Locken* vertreten, die dem *schlafenden Kind* über das *liebe Gesicht* fallen. In zwei entscheidenden Punkten unterscheidet sich das Nachtbild Büchners von dem aus *Ponce de Leon*.

Zum einen, und das ist der augenfälligste Aspekt, ist die äußere, literarische Form eine grundandere. *Lena* singt an dieser Stelle nicht, obgleich dies durchaus eine ihrer Eigenheiten ist. *Lena* bleibt für das hier evozierte Nachtbild in der Form der Prosarede. Während Brentano noch die Liedform bemüht, um die Vision der *Valeria* zu schaffen, gesteht Büchner seiner *Lena* zu, ohne weitere Ankündigung und ohne besondere literarische Form, des Liedes etwa, in die Vision zu verfallen.

Zum anderen, verweigert Büchner jede Form einer inhaltlichen Einleitung für den Beginn eines Bildes bzw. einer Vision. Nicht wie Brentano: seinen Leser vorbereiten will Büchner nicht. Abgesehen von der Liedform, die bei Brentano das Eintauchen in die Vision formal ankündigt, leitet Brentano inhaltlich mit der *weggehenden Sonne* die Nachtvision ein. Büchner nicht. Die Vision seiner *Lena* setzt ohne jede Ankündigung

ein, ohne Warnung *schläft* hier die Nacht mit *bleichen Wangen* und *stiller werdendem Atem*. Vereinzelt bemüht der Autor noch vergleichende Pronomen, die einen Bezug zur Naturwirklichkeit herstellen, doch vorherrschend ist die Vision eines toten Kindes.

Die Bilder in *Leonce und Lena* weisen eben jenes Wesen auf, das für die Brentanoschen Lieder beschrieben wurde: wo im *Ponce de Leon* ein Lied und damit eine selbständige Welt einsetzt, tritt in *Leonce und Lena* nicht mehr das Lied, sondern jenes typisch Büchnersche Bild auf. Nun wird nicht mehr, wie z.B. im *Ponce de Leon*, die dramatische Rede der Figur inhaltlich oder formal unterbrochen, wenn Valeria ihre Rede abbricht und ein Lied beginnt, das in seiner schriftlichen Form entsprechend wiedergegeben wird. Die Rede der Figuren in Büchners Lustspiel schlägt ohne jeden formalen, das heißt sichtbaren Bruch um in eines jener typischen Bilder. Das heißt, der Leser wird nicht mehr darauf vorbereitet, vielmehr findet sich der Leser (wie übrigens auch die Figur) ohne jedes überleitende sprachliche Element unversehens in einem jener Bilder wieder. Büchner nimmt auf den Verstoß gegen die Logik keine Rücksicht mehr. Er lässt jedwede aus dem Handlungsgeschehen heraus gelieferte Erläuterung entfallen, wenn die Welt der Lena zu einem gekreuzigten Heiland gerät, sie uns unversehens dem Begräbnis eines Kindes beiwohnen lässt oder uns neben das von Kerzen umgebene Totenbett eines Kindes führt. Büchners Figuren benötigen also das Lied nicht mehr, um die Bilder der einsamen Figuren zu formulieren. Auch wenn die Figuren noch in bestimmten Momenten in die Liedform verfallen müssen, gibt es doch Momente, in denen sie sich vom dramatischen Geschehen entfernen. Was bei Brentano noch in Liedform gebracht wurde, dürfen Büchners Figuren bereits in Prosa formulieren. In diesen Momenten des Lustspiels kommt es zum Einsetzen einer ganz eigenen poetischen Welt - eine für sich selbständige Welt: **das autarke Bild**. Jenes autarke Bild wird von Büchner von nun an als ein der dramatischen Rede wesentlicher Bestandteil etabliert.

Die Dialogführung in *Leonce und Lena* und *Ponce de Leon*. Die Entfesselung der  
dramatischen Rede

Für das Funktionieren des *autarken Bildes* innerhalb des dramatischen Textes bedarf es einer weiteren Voraussetzung. Diese wollen wir in Anlehnung an Enzensberger die *Entfesselung der dramatischen Rede* nennen. In der Dichtung Brentanos stiftet der entfesselte, der wuchernde Reim unter den Worten Beziehungen, welche weder logisch noch syntaktisch zu begreifen sind, daher ist er eines der wichtigsten Mittel der Entstellung. Dabei wird das Wort von seiner konkreten Bedeutung immer mehr befreit, mit klanglichen Reizen aufgeladen, um sich so mit seinesgleichen nach den eigentümlichen Gesetzen jener introvertierten Welt des 'Herzens' zu verbinden. "Die Sicherheit, mit der dies geschieht, erinnert an die 'nachtwandlerische' Sicherheit des Traums."<sup>215</sup> In *Leonce und Lena* stößt der Leser auf jene für Brentanos Dichtung charakteristische Entfesselung der Sprache. Was bei Brentano der entfesselte, wuchernde Reim ist, findet seine Weiterentwicklung in der entfesselten Rede der Dramenfiguren. Zu ihrer Entstehung bedarf es mehrerer Voraussetzungen. Zum einen wäre da das von Helmut Krapp nachgewiesene Phänomen der *führenden Einzelstimme*<sup>216</sup>.

"VALERIO. Ach die Wissenschaft, die Wissenschaft! Wir wollen Gelehrte werden! a priori? oder a posteriori?"

LEONCE. a priori, das muß man bei meinem Herrn Vater lernen; und a posteriori fängt Alles an, wie ein altes Märchen: es war einmal!

VALERIO. So wollen wir Helden werden. ...

LEONCE. Aber der Heroismus fuselt abscheulich und bekommt das Lazarettfieber und kann ohne Lieutenants und Rekruten nicht bestehen.

Pack dich mit deiner Alexanders- und Napoleonsromantik!

VALERIO. So wollen wir Genies werden. ..."<sup>217</sup>

Bei dieser Form des Dialogs übernimmt ein Redepart die Führung des Dialoges, während sein Gegenüber nur sehr geringen Textanteil aufweist, allein um dem dominierenden Part Anlaß zur Fortführung zu geben. Der sehr kurzgehaltene, anlaßstiftende Redepart wirft immer wieder einen neuen Sujet auf, welches vom führenden Redepart aufgegriffen wird, um daran eine Stellungnahme zu entzünden. Die zur Vervollkommnung geführte Form dieses Dialogtypus findet sich, wie Krapp

---

<sup>215</sup>Enzensberger, S.46

<sup>216</sup>Krapp, S.120

<sup>217</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.108

aufzeigen konnte, in Büchners *Woyzeck*.<sup>218</sup> Die Vorstufe dieses Dialogtypus kann in *Leonce und Lena* aufgezeigt werden, so z.B. in der dritten Szene des ersten Aktes. Valerios Redepart weist einzig die Aufgabe auf, den Redestoff für Leonce zu liefern. Hat Valerio den Dialog ersteinmal ins Rollen gesetzt durch seine Aufforderung "Wir wollen Gelehrte werden!", eingekleilt von einem wiederholten Ausruf und der elyptisch zerstückelten Frage nach der Methode, so bleibt ihm nur noch, nach jeder abgeschlossenen Leonce-replik, immer wieder den gleich strukturierten Aufforderungssatz hinzuwerfen, in dem lediglich das Objekt erneuert wird. Die beschriebene Struktur treibt zwar den Dialog voran, doch trägt sie zur Handlung nichts bei, denn zu einer wirklich dialogischen Auseinandersetzung kommt es nicht mehr. Sie dient dazu, allein Leonce' Einstellung darzulegen. Seine Gesellschaftskritik wiederholend, legt der Prinz hier die Gründe für seine Ablehnung der bestehenden Gesellschaft dar. Dabei bleibt seine Rede im Bereich des Vergleichs oder der Metapher. Durch den sehr reduzierten, *quasi fehlenden* Gegenpart Valerios liegt das gesamte Gewicht auf der Rede Leonce', d.h., auf der ihn bewegenden Thematik. Nach klassischem Dramenmuster wäre dies nun der eigentliche Moment für die Figur, einen Monolog zu halten, um z.B. ihre anstehende Entscheidung zu erläutern. Der Monolog in *Leonce und Lena* jedoch hat einzig die Aufgabe, das emotionale Befinden einer Figur zu formulieren, ihre Sehnsüchte oder Ängste. Der Form nach wird die Rede also erst wieder Monolog als es daran geht, die eigentliche Sehnsucht Leonce' in Rede zu setzen. Nachdem er seine letzte Replik geleistet hat, schließt Leonce die Form des Dialoges ab bzw. gibt den Einsatz für den Beginn des Monologes, indem er *aufspringt*. Durch jene körperliche Geste Leonce' sind dialogische und monologische Sprachstruktur hier klar und deutlich getrennt, die monologische Redeform löst die dialogische ab.

"LEONCE. Ach der Teufel ist nur des Kontrastes wegen da, damit wir begreifen sollen, daß am Himmel doch eigentlich etwas sei. (*Aufspringend*) Ah Valerio, Valerio, jetzt hab' ich's!..."<sup>219</sup> Die körperliche Geste wird unterstützt von dem Ausruf Leonce' und wechselt von der Dialogform in die Monologform. Auf diese Szene folgt eine Szene mit einer der hier beschriebenen Dialogform identischen Form der Rede: es ist ein Dialog zwischen Lena und der Gouvernante.

---

<sup>218</sup> Krapp, S.102f.

<sup>219</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.108

Mit dieser Szene wird der erste Akt beschlossen.(I,4) Diesmal jedoch sind die wieder kurzgehaltenen Redeparts der Gouvernante reine Unterbrechungen der Rede Lenas in Form von Kommentaren. In diesem Fall liefert der kürzere unterliegende Redepart keinerlei thematischen Aufhänger für die folgende Rede Lenas. Dabei kann es zu Verkürzungen bis auf ein einzelnes fragendes "Nun?" kommen. Der Struktur nach entspricht jener *Dialog* dem Typus des oben gezeigten. Durch den bloß unterbrechenden Charakter der Kommentare wird für beide Figuren der Schwerpunkt nicht auf das miteinander, sondern auf das Fürsichselbstbleiben verlagert, wobei aufgrund der führenden Einzelstimme Lenas der Dialog wieder monologischen Charakter erhält, d.h., wie im Falle Leonce' steht hier die Rede Lenas im Vordergrund. Damit ist das Wesen der Redeformen nach klassischem Verständnis entscheidend verändert. Weder die Dialog- noch die Monologform der Reden verhelfen der die Dinge gliedernden Vernunft zu ihrer dramatischen Aufgabe. Die Figuren verteilen ihre Rede nicht mehr gleichberechtigt auf einen Sachverhalt, Gegenstand der Rede ist nur noch Leonce bzw. Lena selbst. Wesentlich ist in beiden Formen der Rede ausschließlich die Formulierung dessen, was *momentan* das Gemüt der Figur bewegt.

Eine weitere, wesentliche Voraussetzung zum Funktionieren der *entfesselten Rede der Figuren* ist das *wuchernde Bild*:

"Lena. Wer spricht da?

Leonce. Ein Traum.

Lena. Träume sind selig.

Leonce. So träume Dich selig und las mich Dein seliger Traum sein.

Lena. Der Tod ist der seligste Traum.

Leonce. So las mich Dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf Deine Augen senken. *Er küßt sie*. Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt."<sup>220</sup>

Das zunächst von Lena aufgegriffene Motiv des auf einem Bett ruhenden toten Kindes, welches sich ursprünglich auf die Erscheinung des Mondes bezog, wird nun von Leonce fortführend aufgegriffen, wobei der Mond selbst als Erscheinung längst nicht mehr genannt wird: "LEONCE. Steh' auf in deinem weißen Kleide und wandle hinter der Leiche durch die Nacht und singe ihr das Sterbelied."<sup>221</sup> Stattdessen gibt Leonce dem Bild eine weitere assoziative Drehung, indem er die Motivik aufgreift, sie

<sup>220</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.118

<sup>221</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.118

aber auf die Erscheinung Lenas anwendet. Aus dem Frage-Antwort Dialog heraus, dessen Repliken anfangs sehr knapp gehalten sind, entwickelt sich erst nach und nach jenes von Leonce entworfene Bild. Über die immer länger werdenden Repliken - mit einer nur zweiwortigen Antwort beginnt Leonce - mündet Leonce' Rede, bevor sie von Lena jäh abgebrochen wird: "Lena. Nein, laß mich. (*Sie springt auf und entfernt sich rasch.*)", in eines jener wortwörtlich ausufernden Büchnerschen Bilder. Eben *entfesselt* lässt der Autor die dramatische Rede in eines jener rational nicht mehr nachvollziehbaren Bilder münden, wenn Leonce sich zwar zu Beginn des Bildes noch in der Dimension des Vergleiches aufhält: "So laß mich Dein Todesengel sein. Laß meine Lippen sich gleich seinen Schwingen auf Deine Augen senken.", dann aber sich aus der Dimension des Vergleiches herausbewegend von Lena als einer Leiche spricht, deren Bahrtuch das Dunkel der Nacht sei. Leonce bewegt sich sogar von Lena, seinem eigentlichen Betrachtungsgegenstand, weg und gelangt zur Personifikation der Natur an sich, welche ob diesen Anblickes nun *das Leben hasse und stattdessen den Tod liebe*.

Die *entfesselte Rede* stellt zwischen den syntaktischen Einheiten, ganz gleich ob es sich dabei um ganze Bilder, Sätze, Satzteile oder nur einzelne Worte handelt, Beziehungen her, die logisch nicht mehr nachzuvollziehen sind, und vor allem nicht im Zusammenhang mit der dramatischen Handlung stehen. Die Rede wird von ihrer konkreten Bedeutung immer mehr befreit und mit klanglichen und motivischen Reizen aufgeladen, so dass ausschließlich jene eigentümlichen Gesetze einer "introvertierten Welt des Herzens" regieren und erst dadurch jene für *Leonce und Lena* so charakteristischen Stimmungsmomente entstehen, die ihrem Wesen nach nur noch an die Welt des Traumes mit der ihr eigenen Logik denken lassen.

Gewiss muß nun an dieser Stelle immer bedacht werden, dass natürlich Shakespeare als großes Vorbild für viele Dichter schon vor Büchner gilt, dass ohne Texte wie *Much Do About Nothing* oder *As You Like It* Büchners und anderer Dichter Texte nicht denkbar wären. Der Dialog in *Leonce und Lena* aber muß in direkter Nachfolger der Dialoge aus Brentanos *Ponce de Leon* gesehen werden. Für die Konzipierung des Dialoges in Büchners *Leonce und Lena* ist in erster Linie Brentanos *Ponce de Leon* Vorbild. Aufzeigbar ist dies allerdings nur an Hand einer am Detail des Dialoges arbeitenden Analyse. Erst der genaue Blick auf die Eigenheiten des Brentanoschen und Büchnerschen Dialoges deckt auf, inwieweit die poetischen

Verfahrensweisen in Büchners *Leonce und Lena* aus Brentanos *Ponce de Leon* heraus entwickelt wurden.

Zwei Dialogbeispiele aus *Ponce de Leon* und *Leonce und Lena*

Gustav Roethe hat die Eigenheiten des Dialoges in Brentanos *Ponce de Leon* untersucht und es ist ihm gelungen, die verschiedenen poetischen Verfahrensweisen aufzuzeigen, welche die Sprachvirtuosität im *Ponce de Leon* ausmachen. Stellen wir zwei Dialogbeispiele aus dem *Ponce de Leon* und aus *Leonce und Lena* nebeneinander, um diese Verfahren in den jeweiligen Beispielen miteinander zu vergleichen.

*Ponce de Leon*, I,1:

"Ponce. Und? - Wird es bald ein Ende? man darf euch Mädchen nur unter die Hände kommen, so wird man gleich oder nimmer fertig.  
Valeria. Nimmer, meiner Liebe zu dir wird nimmer ein Ende, ich könnte mein Leben damit zubringen, dich zu putzen - ach! und ich würd nicht fertig.

...

Ponce....Nun bin ich gut genug?

Valeria. O wie bist du? - du bist ordentlich zu gut für den Ball (*beleuchte ihn*), steige nur herunter.

Ponce. Zu gut für den Ball, zu gut für mich, zu gut für die ganze Welt. (*Er setzt sich.*) Mache nur den Mantel fertig, es ist Zeit, daß ich gehe.

Valeria. (*näht an dem Mantel*). Zu gut für die ganze Welt? Ponce, ich bin auf der Welt.

...

Valeria(*umfaßt ihn*). Du liebst mich - o Ponce, was wird das werden, daß ich mich nicht vor diesem Putze fürchte, den ich so sorgsam ordne, und dann nicht schone, dich zu umarmen. - Du schweigst?

Ponce (*windet sich los*). Mache fort, Liebe, ich muß weg.

Valeria. Dieser Putz ist eine Maske, Ponce, du liebst mich nicht, du hast dich nur maskiert, und ich habe geholfen mich selbst zu betrügen.

Ponce. Gut dann - ich liebe dich, weil du mich so hübsch maskierst.

Valeria (*traurig*). Ach und ich maskierte dich, weil ich dich so sehr liebe.

Ponce. Sei ruhig, Liebe, ich kann ja nicht mit dir gerührt werden, Masken können ja nicht weinen.

Valeria. Aber ihre Kälte kann weinen machen - (*Wendet sich weg*)

Ponce (*umfaßt sie*). Wie bist du nun, läßt du mich stehen, wo ist der Spiegel, ich will sehen, wie du mich hübsch geputzt hast, und dich - ja, und dich loben.

Valeria. Ich habe keinen Spiegel mehr, der Vater hat ihn mir zerschlagen.

Ponce. Ei! so will ich mich in deinen Augen spiegeln.

Valeria. Die sind trübe, und die Tränen sind dein.

Ponce. Mein? So gib mir sie wieder - (*küßt ihr die Augen*)<sup>222</sup>

*Leonce und Lena*, I,3:

"Leonce. Ach Rosetta, ich habe die entsetzliche Arbeit...

Rosetta. Nun?

Leonce. Nichts zu tun...

Rosetta. Als zu lieben?

Leonce. Freilich Arbeit!

Rosetta *beleidigt*. Leonce!

Leonce. Oder Beschäftigung.

Rosetta. Oder Müßiggang.

Leonce. Du hast recht wie immer. Du bist ein kluges Mädchen, und ich halte viel auf deinen Scharfsinn.

Rosetta. So liebst Du mich aus Langeweile?

Leonce. Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins. O dolce far niente, ich träume über deinen Augen, wie an wunderheimlichen tiefen Quellen, das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein, wie Wellenrauschen. *Er umfaßt sie*. Komm liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus.

Rosetta. Du liebst mich, Leonce?

Leonce. Ei warum nicht?

Rosetta. Und immer?

Leonce. Das ist ein langes Wort: immer! Wenn ich dich nun noch fünftausend Jahre und sieben Monate liebe, ist's genug? Es ist zwar viel weniger, als immer, ist aber doch eine erkleckliche Zeit, und wir können uns die Zeit nehmen, uns zu lieben.

Rosetta. Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen.

Leonce. Oder das Lieben uns die Zeit. Tanze, Rosetta, tanze, daß die Zeit mit dem Takt deiner niedlichen Füße geht.

Rosetta. Meine Füße gingen lieber aus der Zeit. (I,3)<sup>223</sup>

Eine wesentliche Technik der Dialogführung im *Ponce de Leon* ist die dialogische Anknüpfung. Es gibt zahlreiche Typen der dialogischen Anknüpfung im *Ponce de Leon*. Da findet sich die *einfache Anknüpfung*, bei der einer Frage oder Aufforderung nie mit bloßem 'Ja' oder 'Nein' entgegnet wird, da dies, so Roethe, nicht wesentlich ist für den Stil des *Ponce*. Der Ersatz eines Wortes durch ein Pronomen ist nicht *poncisch*.<sup>224</sup> So werden die Worte einer Frage oder Aufforderung in die Entgegnung mit aufgenommen, um dann der Rede des ersten Sprechers einen neuen Sinn zu entgegnen, wie gleich zu Beginn des Redebeispiels zu sehen ist. Die Worte Poncens, welche seine Rede beginnen

---

<sup>222</sup> Clemens Brentano, *Ponce de Leon*, I,12, Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F. Kemp, Band IV, S.136-138

<sup>223</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.101

<sup>224</sup> Roethe, Gustav, Brentanos "Ponce de Leon", eine Säkularstudie, S.31

und beschließen, das "Wird es bald ein Ende?" und das "nimmer fertig"-werden, werden von Valeria aufgefangen, um ihre Rede an die vorausgehenden anzuschließen: "Nimmer, meiner Liebe zu dir wird nimmer ein Ende...". Spricht Ponce jedoch vom *Herausputzen*, so ist bei Valeria nun die Rede von ihrer niemals endenden Liebe zu Ponce. Valeria beschließt ihre Rede, indem sie die von Ponce zu gebrauchte Redewendung, *fertig werden* wieder aufnimmt.

Selbst in der unscheinbarsten und knappsten Entgegnung des Ponce findet sich der Anschluss an das Vorhergehende, wenn dieser das Verb *lieben* aus Valerias Frage "Du liebst mich -" unscheinbar wieder aufgreift und es in die Anrede verwandelt: "Mache fort, Liebe, ich muß weg." Valerias "du liebst mich nicht, du hast dich nur maskiert" wird von Ponce zwar in eine andere syntaktische Struktur gegeben, um eben in dieser Kausalkonstruktion zu antworten: "Gut dann - ich liebe dich, weil du mich so hübsch maskierst.", der Hauptsatz mit dem Prädikat *lieben* bleibt vorangestellt, um das *maskieren* folgen zu lassen. Und so führt Valeria den gebundenen Dialog fort, indem sie die beiden Prädikate beibehaltend auch die von Ponce aufgebrachte neue syntaktische Kausalkonstruktion übernimmt, um aufs neue einen anderen Inhalt zu entgegnen: "Ach und ich maskierte dich, weil ich dich so sehr liebe." So wird der Dialog von einer nicht gleich sichtbaren Linie durchzogen, die Ponce fortführt, wenn er in der Folge die beiden motivischen Elemente *lieben* und *Maske* erhält, um das Verb *weinen* hinzuzufügen, welches schließlich von Valeria aufgegriffen wird, wobei eben hier die *Masken* das erste mal pronominal ersetzt werden:

"Ponce. Sei ruhig, Liebe, ich kann ja nicht mit dir gerührt werden,  
Masken können ja nicht weinen.

Valeria. Aber ihre Kälte kann weinen machen -"<sup>225</sup>

Durch den Einsatz des Pronomens tritt nun das motivische Element *Maske* in den Hintergrund, um jenes des *Weinens* stärker zur Geltung zu bringen und auf diese Art die Pointe der Replik zu erreichen.

An eine Replik kann aber auch angeknüpft werden, indem eine Formulierung fragend wiederholt wird:

"Valeria. O wie bist du? - du bist ordentlich zu gut für den Ball (*beleuchte ihn*), steige nur herunter.

---

<sup>225</sup>Clemens Brentano, Ponce de Leon, I,12,Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 1V, S.137

Ponce. Zu gut für den Ball, zu gut für mich, zu gut für die ganze Welt. (*Er setzt sich.*) Mache nur den Mantel fertig, es ist Zeit, daß ich gehe.  
Valeria. (*näht an dem Mantel*). Zu gut für die ganze Welt? Ponce, ich bin auf der Welt."<sup>226</sup>

Die für unser Textbeispiel hier aufgezeigte Verfahrensweise Brentanos wird von Büchner in dem zitierten Dialogbeispiel aus *Leonce und Lena* übernommen. Der Autor übernimmt den von Brentano vorgeführten Typus der Dialogführung und knüpft seine Dialogpartikel mit eben jener Technik der Überleitung durch das einzelne Wort "immer" aneinander:

"Rosetta. Du liebst mich, Leonce?  
Leonce. Ei warum nicht?  
Rosetta. Und immer?  
Leonce. Das ist ein langes Wort: immer!..."

Ganz wie im *Ponce* führt hier nach der Überleitung in die folgende Replik dieselbe zum Wechsel des Themas, indem sich Büchner an der Figur des *Ponce* orientiert und seinen Leonce gleichfalls der ihm erklärten Liebe ausweichen läßt. Allerdings weicht Leonce nicht in das Geschehen aus, sondern in die gedankliche Betrachtung zu der von Rosetta aufgebrauchten Thematik:

"Leonce....Wenn ich dich nun noch fünftausend Jahre und sieben Monate liebe, ist's genug? Es ist zwar viel weniger, als immer, ist aber doch eine erkleckliche Zeit, und wir können uns die Zeit nehmen, uns zu lieben."

In *Leonce und Lena* nun bringt jede neue Replik eine Wende, eine Entgegnung, bis eine Finalität erreicht ist, in der Rosetta ein Lied beginnt. Während der Dialog im *Ponce* gleich einer normalen Unterhaltung von Entgegnung zu Entgegnung fortläuft und ein potentiell finaler Punkt thematisch umgelenkt wird:

"Valeria. Ich habe keinen Spiegel mehr, der Vater hat ihn mir zerschlagen.  
Ponce. Ei! so will ich mich in deinen Augen spiegeln.  
Valeria. Die sind trübe, und die Tränen sind dein.  
Ponce. Mein? So gib mir sie wieder - (*küßt ihr die Augen*) Warum hat der Vater denn deinen Spiegel zerschlagen?"<sup>227</sup>

geschieht in *Leonce und Lena* an einem solchen Punkt etwas neues:

"Rosetta. Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen.

---

<sup>226</sup>Clemens Brentano, Ponce de Leon, I,12,Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 1V, S.136

<sup>227</sup>Clemens Brentano, Ponce de Leon, I,12,Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 1V, S.138

Leonce. Oder das Lieben uns die Zeit. Tanze, Rosetta, tanze, daß die Zeit  
mit dem Takt deiner niedlichen Füße geht.  
Rosetta. Meine Füße gingen lieber aus der Zeit."

Wie von Krapp bereits aufgezeigt, entwickelt Büchner in diesen Zeilen die variierende Dialogperiode, welche auf exklusive Lyrik verzichtet. Es kommt zur chiasmatischen Verdrehung der Worte, zum Chiasmus als Form der Dialoganknüpfung<sup>228</sup>, wie wir sie in den Brentanoschen Zeilen finden konnten. Das "reflektierte Spiel mit Wortfügungen", welches "diesen Dialog geschlossen hält" und ihn "monologisch gleichsam an der Sprache" *geschehen* läßt<sup>229</sup>, beruht auf den von Brentano verwandten poetischen Verfahren der dialogischen Anknüpfung.

Wir sprechen in dem hier vorliegenden Fall jedoch nicht von einem *auf exklusive Lyrik verzichtenden spielerischen Dialog*<sup>230</sup>, welcher *ziellos* verlaufe. Die Variation der Entgegnungen geht in diesem Dialogbeispiel von Replik zu Replik in eine Steigerung, die an ihrem Höhepunkt eine Anspannung erreicht, welche jener gleichkommt, die wir im vorigen Kapitel zum Funktionieren der einzelnen Szene des Lenzschen Dramas feststellen konnten. Diese höchste Anspannung kann nicht anders als in einer körperlichen Geste und in dem vorliegenden Fall in einem Lied münden. Weshalb sich an diese Zeilen das weiter oben bereits besprochene Lied Rosettas anschließt. Wollen wir also den Begriff *lyrisch* verstehen wie dies die Gesprächspartner in der Tieckschen Einleitung zu den Lenz-Schriften tun, kann an dieser Stelle nur von einem *undramatischen* und eben *lyrischen* Moment in *Leonce und Lena* gesprochen werden, da der Dialog sich hier vom dramatischen Geschehen entfernt und sich durch die Variation der Sprache in die Variation einer Idee vertieft. Was, wie wir bereits gesehen haben, bisher nur im Geschehensablauf einer einzelnen Szene oder aber in der Rede der einzelnen Figur in den für *Leonce und Lena* wesentlichen Bildern möglich war - das Steigern der atmosphärischen Spannung - läßt sich nun auch für den Dialog feststellen. Möglich ist dies nur, indem der Büchnersche Dialog sich zwar an den poetischen Verfahren des Vorbilds *Ponce* orientiert, diese Verfahrenstechniken aber wiederum aufbricht, um zu jenen neuen Büchnerschen Verfahrensweisen zu gelangen.

---

<sup>228</sup>Krapp, S.156

<sup>229</sup>Krapp, S.156

<sup>230</sup>Krapp, S.156

Büchner übernimmt auch das dem sprachlichen Übermut viel Raum bietende Verfahren des etymologischen Spiels<sup>231</sup>, bei dem es zur Verschiebung des Sinnes einer vorhergehenden Formulierung kommt:

*Ponce de Leon*, I, 13:

"Oh, ach, oh! wie ist das menschliche Geschlecht mit Übeln behaftet, wie mancherlei sind die Plagen, die über den Menschen verhängt sind, mit verhängtem Zügel reitet man dem Tod entgegen; - ja, alles ist Verhängnis einer höheren Hand, denn erhängt sich einer, so muß seine Hand den Strick höher hängen als seinen Kopf, ja, es ist ein verkehrtes Leben, und selbst die Gerechtigkeit verhenkt sich, wenn sie einen Unschuldigen aufhängen läßt. So tröstet Euch dann mit diesem allgemeinen Elend über Euer Kopfweh."<sup>232</sup>

*Leonce und Lena*, I, 3:

"Valerio. ...- Kommen Sie jetzt, meine Herren. Es ist eine traurige Sache um das Wort Kommen. Will man ein Einkommen, so muß man stehen, an ein Aufkommen ist nicht zu denken, als wenn man sich hängen läßt, ein Unterkommen findet man erst, wenn man begraben wird, und ein Auskommen hat man jeden Augenblick mit seinem Witz, wenn man nichts mehr zu sagen weiß, wie ich zum Beispiel eben, und Sie, ehe Sie noch etwas gesagt haben. Ihr Abkommen haben Sie gefunden und Ihr Fortkommen werden Sie jetzt zu suchen ersucht. *Staatsrat und Valerio ab.*"<sup>233</sup>

Während Brentano in diesen Zeilen die etymologischen Variationen noch innerhalb einer größeren syntaktischen Konstruktion inhaltlich verbindet, indem er über das menschliche Schicksal im allgemeinen sinniert und erst innerhalb dieses gesteckten Rahmens den Sinn der etymologisch verwandten Worte miteinander verbindet, indem die über den Menschen *verhängten Plagen* Teil des großen *Verhängnisses* seien, innerhalb dessen es nun einmal so ist, dass wer sich *erhängen* will seine Hand *den Strick höher hängen als seinen Kopf* usf.; variiert Büchner in der zitierten Textstelle dieses Verfahren. Zwar übernimmt Büchner die Technik der Veränderung durch Auswechseln der Vorsilbe, auch bleibt der Autor im weitesten Sinn bei dem inhaltlichen Zusammenhang der vorausgeschickten Problematik - der menschlichen Existenz, auch reiht er die etymologischen Variationen dergestalt aneinander, dass jeder Variante eine Erläuterung im Nebensatz folgt. Doch in den Büchnerschen Zeilen

---

<sup>231</sup>Roethe, Gustav, Brentanos "Ponce de Leon", eine Säkularstudie, S.37

<sup>232</sup>Clemens Brentano, Ponce de Leon, I, 12, Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F. Kemp, Band 1V, S.151

<sup>233</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.107

bleiben die nachfolgenden Erläuterungen mit geringer grammatikalischer Abweichung einander sehr ähnlich. Das hat im Gegensatz zu den Brentanoschen Zeilen eine Reihung der verschiedenen etymologischen Variationen zur Folge, die einen fast hämmernden Rhythmus aufweist, welcher für die Zeilen aus Brentanos *Ponce* nicht nachzuweisen ist.

Büchner verwendet die etymologische Variation als dialogische Anknüpfung nicht ausschließlich in humoristischen Partien des wortspielreichen Dialoges. In den lyrischsten (im bereits erläuterten Sinne) Momenten der Rede in *Leonce und Lena* findet sich dieses Verfahren. Da wird II,4 an die vorhergehende Rede motivisch angeknüpft mit der Aufforderung Leonce' an Lena, *hinter der Leiche her durch die Nacht zu wandeln und ein Sterbelied zu singen*, um dann jenes Brentanosche Verfahren in seine dichteste Form zu gießen:

"LENA. Wer spricht da?

LEONCE. Ein Traum.

LENA. Träume sind selig.

LEONCE. So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein.

LENA. Der Tod ist der seligste Traum."<sup>234</sup>

Im Gegensatz zu Brentano werden bei Büchner ausschließlich Hilfsverben, Pronomen und Artikel zwischen die etymologischen Varianten gesetzt, so dass eine möglichst enge Beziehung zwischen ihnen entsteht. So entsteht aus der dialogischen Verfahrensweise heraus eines jener weiter oben besprochenen Bilder, die eine poetische Dichte aufweisen, welche bis dahin, bis zu Büchners *Leonce und Lena*, in der dramatischen Literatur unerreicht geblieben ist. Büchner verwirklicht jene Worte aus Brentanos *Wasa*: *dichte in Zukunft noch dichter!*

Brentano verwendet die von Roethe beschriebenen Formen der Anknüpfung, wie sie für den Dialog eingesetzt werden, auch in der Rede des Einzelnen:

"Aquilar. ...Warte doch bis Felix kommt.

Ponce. Warten soll ich? Ich? der nichts erwarten kann...! warten? Mein ganzes Leben war ein Warten hierauf - und ich will nicht länger warten."<sup>235</sup>

Büchner greift dieses Verfahren der Anknüpfung in der Einzelrede vermehrt auf, wenn er in der in den vorigen Kapiteln besprochen Textstelle zu Beginn der vierten

---

<sup>234</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.118

<sup>235</sup>Clemens Brentano, *Ponce de Leon*, I,12,Clemens Brentano, *Werke*, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band IV, S.181

Szene in Akt II die *Nacht schlafen*, dem *wie ein schlafendes Kind* wirkenden *Mond* die *Locken im Schlaf über das Gesicht* fallen lässt und vorläufig schließt mit den Worten: "O sein Schlaf ist Tod." Büchner verwendet zwar auch in II,2 dieses Verfahren, wenn Leonce die Wendung Lenas "ist denn der Weg so lang" wiederholend aufnimmt, doch so wie diese Worte zur Überleitung in die *vor sich hin* gesprochene Rede übernommen wurden, werden sie einerseits als Variante an Lena weitergereicht: "Für müde Füße ist jeder Weg zu lang...", wodurch die von Höllerer<sup>236</sup> und Krapp beschriebene monologische Struktur der dramatischen Rede erst entstehen kann, da Lena nur so die Rede *fortführen* kann. Andererseits aber wird die vollständige Formulierung einmal von Leonce in der sich anschließenden Rede wiederholt, ja sogar zitiert: "O diese Stimme: ist denn der Weg so lang?" und abschließend dann wiederholt, um der Einzelrede Valerios die Möglichkeit zu schaffen sich der Rede Leonce anzuschließen: "Der Weg zum Narrenhaus ist nicht lang...". Damit aber verbleibt die Wiederholung einer Formulierung als Anknüpfung nicht wie bei Brentano in der Rede des Einzelnen, sondern wird verwandt, um die insgesamt monologisch ausfallenden Repliken der für sich selbst redenden Figuren an dieser Stelle des Textes durch eben jene Wiederholung der zitierten Formulierung aneinander zuknüpfen.

Über die poetischen Verfahren Brentanos hinausgehend jedoch findet Büchner durch seine intensive Auseinandersetzung mit der dramatischen Dichtung Lenzens und immer in Anlehnung an das Brentanosche Verfahren der dialogischen Anknüpfung einen neuen Typus dieses Verfahrens. Während Büchner in II,4 auf Brentanos *Ponce* zurückgreifend zur motivischen Anknüpfung gefunden hatte, wenn Leonce wie in II,4 gezeigt beispielsweise an das von Lena vorgebrachte Bild motivisch anschließt, so findet sich in I,3 das Verfahren der Anknüpfung an eine körperliche Geste. Ein Verfahren, welches nur auf der Basis des aus Lenz' *Menoza* übernommenen Prinzip der Auslassung funktionieren kann:

"Präsident. *verlegen mit den Fingern schnipsend*. Geruhen Eure Hoheit...

Leonce. Aber schnipsen Sie nicht so mit den Fingern, wenn Sie mich nicht zum Mörder machen wollen.

Präsident *immer stärker schnipsend*. Wollten gnädigst, in Betracht...

Leonce. Mein Gott, stecken Sie doch die Hände in die Hosen, oder setzen Sie sich darauf. ..."237

<sup>236</sup>Walter Höllerer, Dantons Tod, in: Wiese, Benno v., (Hrsg.), Das deutsche Drama

<sup>237</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.105

Die Rede des Leonce kann in diesem Fall gar nicht mehr durch Aufgreifen einer Formulierung oder eines einzelnen Wortes an die Rede des Präsidenten anknüpfen, da so gut wie keine Rede des Präsidenten vorhanden ist. Die Rede ist gewissermaßen ausgespart. Alles was als Anknüpfungspunkt dienen könnte, ist die körperliche Geste des Präsidenten, das *Fingerschnipsen*. Und eben hier knüpft Leonce Rede an, in dem sie dieses Fingerschnipsen benennt und dadurch seine Rede anschließen kann. In genau gleicher Weise werden die Dialoganteile aneinandergebunden, wenn der Präsident des Staatsrates in der Folge *ein Papier aus der Tasche zieht* und Leonce gar nicht auf die Worte der unvollständigen Rede des Präsidenten eingeht, sondern eben auf jene körperliche Geste, und entgegnet: "Was, Sie können schon lesen?..."

*Leonce und Lena* weist auch die gekehrte Form der dialogischen Anknüpfung auf. In I,3 findet sich jene kleine Merkwürdigkeit, dass der Autor in einer Szene dazu gelangt, die Rosetta eine Bewegung auf Leonce zu machen zu lassen: "ROSETTA. Wohl Diamanten, sie schneiden mir in die Augen. (*Will ihn umfassen.*)" An jene Geste Rosettas schließt sich das von Leonce aufgebrachte, in unseren bisherigen Untersuchungen als *autark* erwiesene Bild einer bestatteten Liebe an. Was hat es nun mit dieser Geste Rosettas auf sich? Worin liegt ihre Funktion? Ein Blick in den gleichzeitig entstandenen *Woyzeck* mag uns bei der Klärung dieser Merkwürdigkeit weiterhelfen.

Was den Grad der poetischen Eigenständigkeit der Bilder in Büchners *Woyzeck* betrifft, findet sich jenes berühmte Märchen der Großmutter, welches als auf der gleichen Stufe stehend mit den von uns für *Leonce und Lena* besprochenen Bildern betrachtet werden kann, und welches in vielfältiger Weise den Gegenstand der Untersuchungen in der Forschungsliteratur bildet. Innerhalb unserer Überlegungen zur Entstehung des *autarken Bildes* ist dieses berühmte Märchen aus dem *Woyzeck* vor allem ob seiner poetischen Selbständigkeit, seines autarken Wesens also, interessant, denn wie für die Lieder Brentanos, die autarken Bilder Büchners vor allem in *Leonce und Lena* gilt auch für dieses Märchen, dass es ganz und gar für sich selbst stehen könnte, ohne dass es bezüglich seines Verständnisses zu Einbußen käme. Für unsere Überlegungen jedoch ist eine Einzelheit von besonderem Interesse, die poetische Handhabung des Märchens innerhalb des Textes. Eines läßt sich durch alle

Entwurfsstufen<sup>238</sup> dieses Dramas für unsere Überlegungen feststellen: Jenes Märchen, welches durch seine poetische Eigenständigkeit auffällt, steht nicht unverbunden im dramatischen Geschehen, denn es wird eingeleitet durch die auffordernden Worte Maries an die Großmutter: "Grossmutter erzähl!" Betrachten wir nun jene Zeilen aus dem von uns bereits untersuchten Bild in *Leonce und Lena*: "ROSETTA. Wohl Diamanten, sie schneiden mir in die Augen. Will ihn umfassen."<sup>239</sup> Natürlich dient hier die körperliche Geste der Darstellung des Inhaltes: dem Ausdruck des Gefühls von Angst und Verzweiflung. Doch wären hierfür auch andere körperliche Gesten denkbar gewesen, d.h., aus dramatischer Sicht ist es nicht zwingend notwendig, dass Rosetta Leonce *umfassen* will. Rosettas Bewegung auf Leonce zu muss also eine weitere Funktion erfüllen.

Im Hinblick auf das zum Märchen in *Woyzeck* gesagte, fällt auf, dass im Gegensatz zu *Woyzeck* das hier in *Leonce und Lena* geschaffene Bild den gleichen Grad poetischer Selbständigkeit aufweist, ohne allerdings auch nur im mindesten in der Rede der Figuren eingeleitet zu werden. Und eben das ist der entscheidende Punkt an dieser Stelle, denn jetzt erst wird die Funktion jener Bewegung Rosettas deutlich. Jene Geste Rosettas, die Bewegung auf Leonce zu, dient als Überleitung zu dem nun folgenden Bild. Mehr noch: Diese kleine Bewegung Rosettas bindet nicht lediglich das folgende Bild an das vorhergehende, sondern es stellt sich heraus als die eigentliche Motivation für letzteres. Denn jene Bewegung Rosettas auf Leonce zu ruft das nun folgende, außergewöhnliche Bild erst ins Leben. Ohne diese Bewegung gäbe es keine Motivation, keinen Anlas, abgesehen natürlich von dem Interesse, welches der Autor für seine Schönheit hat, von der Handlung her gibt es jedoch nicht den geringsten Grund, ein solches oder auch nur irgend ein anderes Bild an dieser Stelle des Lustspiels anzubringen. Der Dialog ist von seinem Verlauf aus betrachtet abgeschlossen, schon Leonce' Worte sollten ihn beschließen, doch findet sich für Rosetta noch eine weitere Replik. Spätestens aber jenes von Rosetta gelieferte sehr harte Bild der in *augenzerschneidende Diamanten* verwandelten Tränen bringt den bis dahin immer weiter fortlaufenden Dialog zu seinem Stillstand. Erst Rosettas Bewegung auf Leonce zu lässt ihn ihr Einhalt gebieten, erst Rosettas Geste bringt Leonce' Zurückweisung

---

<sup>238</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 135-141

<sup>239</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.102

hervor, jetzt erst, durch Rosettas Geste, bietet sich Leonce die Möglichkeit, auf seinen Kopf hinzuweisen, auf den es *achtzugeben* gilt: "Gib Acht! Mein Kopf!..." , dieser Satz erst bildet den Anfang jenes Bildes von fast Baudelairescher Schönheit. Rosettas Geste ist der Auslöser für das dann folgende Bild.

Mit diesem neuen Typus der dialogischen Anknüpfung geht Büchner über die von Brentano verwandten Verfahren weit hinaus, indem nicht die Rede, die zuvor gesprochenen Worte bzw. gelieferten Motive von der sich anschließenden Rede aufgenommen werden, sondern die reine körperliche Geste, sie kann zur dialogischen Anknüpfung sowohl aufgenommen werden wie im ersteren Beispiel das *Fingerschnipsen*, als auch eine Rede auslösen und zu ihr überleiten wie in letzterem Beispiel, jenes *will ihn umfassen* von Seiten Rosettas. Zustandekommen konnte ein solches poetisches Verfahren der dialogischen Anknüpfung nur durch das Zusammenwirken der Lenzschen und Brentanoschen poetischen Verfahren, des Prinzips der Auslassung, nachdem auf die dialogische Rede verzichtet werden kann und der Ersatz in der Geste gefunden wird, und des Prinzips der Anknüpfung an das zuvor gesagte. Im grunde liegt hier eine Synthese der Verfahren beider Autoren vor.

## Die Entstellung der Redensart. Leonce' Rede über den Müßiggang und die Langeweile

Roethe hat schon früh auf den Umgang Brentanos mit dem Sprichwort im *Ponce de Leon* hingewiesen.<sup>240</sup> Enzensberger hat in seiner Analyse den poetischen Gebrauch der Redensart in der Poesie Brentanos nachgewiesen.<sup>241</sup> Danach handelt es sich um die Entstellung von Redensarten, die ein wesentliches Element des Entstellungsverfahrens bei Brentano ausmacht. Wie der Reim das Wort, so bringt dieses Mittel die Redensart, das Sprichwort, das Zitat in dem Gedicht "zur Sprache".<sup>242</sup> So werden in Fügungen wie "Die schrei'nde Wunde" Kräfte ausgelöst dadurch, dass sie eine Redensart einschließen, die so zerstört wird. In dem von Enzensberger angeführten Fall liegt die Phrase von der "schreienden Unwahrheit" oder "schreienden Ungerechtigkeit" zugrunde. Indem die verbrauchtsten redensartlichen Bilder entstellt werden, entsteht in ihnen jene "verborgene Kraft". Erst so wird das *Doppelgesicht* der Brentanoschen Poesie geschaffen: Denn einerseits kommt es zum Rückgriff auf traditionelles Gut, auf Sprachvergangenheit im weitesten Sinn, und andererseits zur Zerstörung eben dieser zur Hand genommenen Materialien, um so neue sprachliche Möglichkeiten hervorzubringen.<sup>243</sup>

Nun findet sich in *Leonce und Lena* ein besonderer Fall der Entstellung einer Redensart, bei der die Entstellung von Sprache den Übergang zu Gesellschaftskritik bildet. Wie Büchner dabei verfährt, zeigt sich an Hand einer genaueren Untersuchung der Rede Leonce' über den Müßiggang und die Langeweile:

"LEONCE. (allein, streckt sich auf der Bank aus). Die Bienen sitzen so träg an den Blumen, und der Sonnenschein liegt so faul auf dem Boden. Es krassiert ein entsetzlicher Müßiggang. - Müßiggang ist aller Laster Anfang. - Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und - und das ist der Humor davon - alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum, und meinen Gott weiß was dazu. Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im

---

<sup>240</sup> Roethe, Gustav, Brentanos "Ponce de Leon", eine Säkularstudie

<sup>241</sup> Enzensberger, Brentanos Poetik

<sup>242</sup> Enzensberger, S.46

<sup>243</sup> Enzensberger, S.39

Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger. - Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?"(I,1)<sup>244</sup>

Worum geht es in dieser Textstelle? Wird dem Leser hier der junge Thronnachfolger vorgeführt, dessen einzige Tätigkeit bis zu seinem Regierungsantritt das Müßiggehen darstellt? Soll dem Leser hier vorgeführt werden, er habe es hier mit einem *verkommenen, dekadenten* Prinzen zu tun, der durch die Langeweile, die sein höfisches Leben auszeichnet, geradezu umkommt? In der Tat bestätigen die Worte, mit denen Leonce das Stück beginnt, dass er so gut als nichts tut. Da steht im Text ganz klar und deutlich, Leonce' Beschäftigung bestehe in den nutzlosesten Tätigkeiten. Seinen Hofmeister läßt der junge Prinz gar nicht erst zu Worte kommen, indem er folgende Sätze an ihn wendet:

"Mein Herr, was wollen Sie von mir? Mich auf meinen Beruf vorbereiten? Ich habe alle Hände voll zu tun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen. Sehen sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundert fünf und sechzig Mal hintereinander zu spu(c)ken."<sup>245</sup>

Leonce erklärt weiterhin, er habe außerdem mit sich selbst zu wetten, wie viele Sandkörner er wohl mit seinem Handrücken auffangen könne, dann habe er darüber nachzudenken, wie er es anstelle, sich einmal auf den Kopf zu sehen und "noch unendlich Viel der Art"<sup>246</sup>. Da werden die sinnlosesten Tätigkeiten aneinander gereiht. Diese Worte sind bekannt und in ihrer Deutung finden sich viele Stimmen der Büchnerforschung zusammen. Damit scheint das Sujet dieses Lustspieles wohl gleich in seinen ersten Zeilen angedeutet: Die Langeweile eines jungen Aristokraten. Büchners Lustspiel, die Satire auf jene Gesellschaftsschicht?

Von seinem Hofmeister wieder alleingelassen, hält Leonce dann den oben zitierten Monolog, der die Langeweile des jungen Prinzen zu thematisieren scheint und zunächst jene Atmosphäre beschreibt, in der Leonce Tag aus Tag ein lebt: "Die Bienen sitzen so träg an den Blumen, und der Sonnenschein liegt so faul auf dem Boden." Die hier herrschende Atmosphäre ist die eines heißen Sommertages, den vor allem Trägheit bestimmt. Mit diesen Worten wird zunächst eine Atmosphäre angesprochen, die mit

---

<sup>244</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.96

<sup>245</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.95

<sup>246</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.95

ihrer Trägheit und Schwere an die lässigen und müßigen Nachmittage der Herren aus dem Kreise der *paradis artificiels* oder eines fast über sechzig Jahre späteren *Dorian Gray* denken läßt. Wenn Leonce nun den tätigen *Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft* - "Helden", "Genies", "Heilige" oder "Familienväter" - unterstellt, sie seien schließlich auch nichts anderes als *raffinierte Müßiggänger*, denn ihre Beschäftigungen finden ihre Motivation in der bloßen Langeweile des Lebens, so tritt der junge Prinz zu Beginn des Lustspiels als der dekadente Aristokrat auf, der es sich aufgrund seiner materiell gesicherten Situation leisten kann, die übrigen Mitglieder der Gesellschaft zu verachten und zu verhöhnen. So scheinen die Dinge dem Leser in den ersten beiden Dialogbeiträgen des Prinzen Leonce. Glasklar scheint vor Augen geführt, worum es hier die nächsten zwei Akt lang gehen soll. Mit geistreichem Humor soll ein "Lustspiel der Langeweile"<sup>247</sup> geboten werden. Bestätigt wird dies, wenn Leonce im Zwiegespräch mit seiner Geliebten Rosetta nocheinmal hervorhebt, seine Arbeit bestünde eben genau darin, "nichts zu tun"<sup>248</sup> und er *habe Langeweile*. Ginge der Leser diesen eben nur kurz angedeuteten Weg einer Textdeutung, nähme soweit alles seinen schlüssigen Gang, wenn sich der Leser nicht an dem einen oder anderen Widerhaken risse. Da gibt es diese merkwürdige Stelle in besagtem Monolog:

"Es krassiert ein entsetzlicher Müßiggang. Müßiggang ist aller Laster Anfang."

Diese Textstelle sowie der gesamte von Leonce vorgetragene Monolog wollen sehr genau betrachtet sein, wenn der besondere Fall von Entstellung einer Redensart deutlich werden soll.

Dreierlei ist hierzu zu beachten: Was hat es mit dem Begriff Langeweile auf sich? Warum spricht Leonce von einem *krassierenden Müßiggang*? Im Folgenden wird sich zeigen, dass Büchner das Verfahren der Entstellung auf zwei unterschiedliche Redensarten angewendet: das *grassieren einer Epidemie* und der Redewendung der *Müßiggang ist aller Laster Anfang*. Die Entstellung von Sprache mündet an dieser Stelle in Gesellschaftskritik.

Wir wähen in den Worten *Müßiggang ist aller Laster Anfang* zunächst ein Sprichwort, das uns sowohl aus Hauffs *Lichtenstein* (1826) und *Märchen-Almanach auf das Jahr 1828* (1826-1828) als auch aus Tiecks *Der gestiefelte Kater* (1797) bekannt ist,

---

<sup>247</sup> Beckers, Gustav, "Leonce und Lena". Ein Lustspiel der Langeweile

<sup>248</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S.95

und so ist weiterhin die Rede von jener entsetzlichen Langeweile, die am Hofe des Prinzen Leonce' herrscht. Nur, wenn wir die oben zitierte Stelle aufmerksam lesen, fällt auf: Der Müßiggang, von dem Leonce spricht, ist ein *entsetzlicher* und er *krassiert*. Wie kann es aber zugehen, dass *Müßiggang* zum einen Entsetzen erregt und zum anderen, wie kann dieser *krassieren*, wo doch die Rede ist von einem angenehmen Sommertag, von Bienen, Blumen und Sonnenschein. In die Beschreibung der trägen, müßiggehenden Atmosphäre schleicht sich etwas, das hier nicht hineinpasst. Das ist zunächst die Wandlung des Verbes *grassieren* in *krassieren*, lediglich die Vertauschung des Anfangskonsonanten läßt in der Verwandlung der Redensart bereits blankes Entsetzen entstehen, die Krankheit nicht nur um sich greift, sondern eben auch *krasser*<sup>249</sup>, immer entsetzlicher wird. Die weiteren Zeilen des Monologes klären den Leser nicht auf, können aber schon ankündigen, dass die Dinge sich so klar nicht verhalten, wie wir dies im ersten Augenblick angenommen hatten. Unsere Aufmerksamkeit wird aufgerüttelt und wir werfen noch einmal einen Blick auf die ersten Worte Leonce'. Der junge Prinz, von dem wir denken, er schaue in den lieben langen Tag hinein, stellt da merkwürdige Fragen: "Sind Sie ein Heide? Glauben Sie an Gott?"<sup>250</sup> Und dann bringt er vor, er habe nachzudenken, wie er es anstelle, sich einmal auf den Kopf zu sehen. Derlei Fragen gäbe es unendlich viele. Schlussfolgernd stellt er die Frage: "Bin ich ein Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung?"

Da tritt nun an die Seite absurder Beschäftigungen die Tätigkeit des Denkens. Wie kommt dieser dekadente Aristokratenfürst dazu, nun ausgerechnet über Fragen dieser Art nachzudenken? Wie kommt es, dass diese träge, dekadente und sorglos lebende Figur anfängt, sich Fragen dieser Art zu stellen und zwar, wie er ankündigt, unzählige. Leonce fragt, ob er ein Müßiggänger sei, weil er seine Zeit mit *sinnlosen* Tätigkeiten verbringt und über *sinnlose* Fragen nachdenkt. Deutlicher wird die Textstelle, wenn Leonce in einem handschriftlichen Bruchstück provozierend die Frage stellt, ob er jetzt, mit dem, was er da tue etwa keine Beschäftigung oder nicht auch eine Beschäftigung habe. Der Wortlaut: "Habe ich jetzt keine Beschäftigung?"<sup>251</sup> Worauf der junge Thronnachfolger hinausmöchte, wie er den Gebrauch der Redensart zum *Müßiggang* verstanden haben will, erläutert er mit den folgenden Worten:

---

<sup>249</sup>siehe Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Fünfter Band, Leipzig 1873

<sup>250</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.95

<sup>251</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.135

"Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile,..."

Der Prinz, den wir zunächst für einen auf das Volk herabschauenden Aristokraten hielten, scheint hier doch eine Kritik an der Gesellschaft, am Dasein der, so Valerio, *menschlichen Gesellschaft*<sup>252</sup> vorzubringen. Nicht das Tagediebetum eines jungen Prinzen wird hier thematisiert. Denn an die *Helden, Genies, Dummköpfe, Heiligen, Sünder und Familienväter* wendet sich doch Leonce' Vorwurf. Ihr Tun, d.h., ihre Heldentaten, ihr Denken oder Nichtdenken, ihr Beten oder Sündigen, selbst ihre Vaterschaft finden Motivation einzig und allein in der Langeweile des menschlichen Daseins. Hier steht nun nicht mehr die Langeweile des jungen Prinzen im Vordergrund, sondern eine Problematik der menschlichen Gesellschaft. Muss nun also als Thema nicht nur dieses Monologes, sondern des gesamten Lustspiels die *Langeweile* angenommen werden. Geht es hier um die *Langeweile als gesellschaftliche Bewusstseinsform*?<sup>253</sup> Einer Auflösung der Frage um den Begriff der Langeweile können wir uns nähern, indem die Büchnerschen Texte *Dantons Tod* und *Lenz* hinzugezogen werden.

In jenen Texten spricht nicht mehr ein Aristokrat die eben gelesenen Worte zum Thema Langeweile. In der Literaturgeschichte des kurzen Büchnerschen Werkes greifen zwei Figuren diese Problematik auf. Zum einen werden ähnliche Worte das erste Mal in *Dantons Tod* von einer Dirne namens Marion gesprochen und dann von einem Mann der französischen Revolution, Camille Desmoulins. Später werden sie dann in *Lenz* von einem jungen Dichter des 18. Jahrhunderts, eines Pfarrers Sohn, aufgenommen, der schließlich dem Wahnsinn verfiel. Und nun lesen wir dieselben Worte aus dem Munde des Prinzen Leonce. Betrachten wir zunächst die Entstehungsgeschichte der Worte Leonce'.

Hier führt uns das dem Lustspiel vorangestellte Shakespeare-Zitat aus "Wie es euch gefällt" einen guten Schritt weiter:

"O wär ich doch ein Narr!  
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke."<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 108

<sup>253</sup>Mosler, Peter, Georg Büchners "Leonce und Lena". Langeweile als gesellschaftliche Bewusstseinsform

<sup>254</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.95

wenn wir sie in ihrem größeren Zusammenhang besehen:

Jaques. Ein Narr! ein Narr! - ich traf' nen Narr'n im Walde...

Der streckte sich dahin und sonnte sich  
...Dann zog er eine Sonnenuhr hervor, ...  
Sagt' er sehr weislich: "Zehn ist's an der Uhr.  
Da sehn wir nun" sagt' er, "wie die Welt läuft  
's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,  
und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;  
Und so von Stund' zu Stunde reifen wir,  
Und so von Stund' zu Stunde faulen wir,  
Und daran hängt ein Märlein." ...  
O wär ich doch ein Narr!  
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.

...

Dann muss ich Freiheit haben,  
So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind -  
So ziemt es Narr'n...  
Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei  
Zu reden, wie mir's dünkt, und durch und durch  
Will ich die angesteckte Welt schon säubern, ..." (II,7)<sup>255</sup>

Jaques ist es, der hier spricht, jener melancholische, an seinem Seelenzustand leidende Mensch. Und er will eine Narrenjacke, ein Narr sein, weil der Narr jener ist, der die Wahrheit aussprechen darf, da er die sprichwörtlich gewordene Narrenfreiheit innehat. In diese buntscheckige Jacke gesteckt, will er die Wahrheit sprechen um eines ganz bestimmten Zieles willen, nämlich die "angesteckte Welt" "durch und durch" zu "säubern".

Ist eben das Leonce' Intention? Die Wahrheit aussprechen, um die Welt von allen Übeln zu reinigen? Bleiben wir eng am Büchnerschen Text. Da heißt es:

"Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen ..., daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde" (I,1)<sup>256</sup>

Und in einer früheren Version<sup>257</sup> sieht sich Leonce als einen *elenden Spaßmacher*, der seinen "Spaß" mit einem "ernsthaften Gesicht vorbringen" wollte. Das meint, Leonce sieht sich als einen Narren in einer buntscheckigen Jacke, der nicht umhinkann, die Wahrheit geradeheraus zu sagen. Gerne wäre er einer jener recht

---

<sup>255</sup>Shakespeares Dramatische Werke, siebenter Band, Baden-Wien o.J., S.245

<sup>256</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.95

<sup>257</sup>siehe die Bruchstück in Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.131ff.

anständigen Leut', die vorgeben, "sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch" zu sein. Er allerdings kennt die Wahrheit wie jener Shakespearesche Narr und er spricht sie aus:

"Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger."(I,1)<sup>258</sup>

Lieber wäre ihm jedoch, auch einer von jenen zu sein, die ihren "Spaß", will heißen ihr Leben, mit vorgetäuscht ernstem Gesicht vorbringen: sich "sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch" zu geben. D.h., die dem Lustspiel Büchners vorangestellten Worte Jaques' bedeuten - immer die Rede des Leonce beachtend -: *Leonce und Lena* stehe unter dem Motto, die Wahrheit einer verlogenen Gesellschaft aufzudecken; und dies, um die Welt schlicht und einfach von ihrem Heuchlertum zu reinigen. Denn wie soll jene Wahrheit aussehen, die es aufzudecken gilt? Die Worte Jaques' in ihrem Zusammenhang betrachtet führen uns weiter. Da heißt es in dem Shakespeareschen Stück zu Beginn jener siebten Szene des zweiten Aktes über den im Walde angetroffenen Narren:

"...Sagt' er sehr weislich: "Zehn ist's an der Uhr.  
Da sehn wir nun" sagt' er, "wie die Welt läuft  
's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,  
und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;  
Und so von Stund' zu Stunde reifen wir,  
Und so von Stund' zu Stunde faulen wir,  
Und daran hängt ein Märlein." ... (II,7)"<sup>259</sup>

Im wesentlichen ist hier formuliert, was Lenz später konkreter und zeitgemäßer in seinem Text *Über Götz von Berlichingen* zeichnet - der Lebenslauf des einzelnen in der menschlichen Gesellschaft in seiner ganzen Belanglosigkeit:

"Wir werden geboren - unsere Eltern geben uns Brot und Kleid - unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften, - irgend ein artiges Mädchen drückt in unser Herz den Wunsch es eigen zu besitzen, es in unsere Arme als unser Eigentum zu schließen, wenn sich nicht gar ein tierisch Bedürfnis mit hineinmischt - es entsteht eine Lücke in der Republik wo wir hineinpassen - unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stoßen uns glücklich hinein - wir drehen uns eine Zeitlang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stoßen und treiben - bis wir

---

<sup>258</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.96

<sup>259</sup>Shakespeares Dramatische Werke, siebenter Band, Baden-Wien o.J., S.245

wenns noch so ordentlich geht abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen - das ist, meine Herren! ohne Ruhm zu melden unsere Biographie - und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglich künstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufe nennen besser oder schlimmer hineinpasst."<sup>260</sup>

Die zitierten Zeilen verdeutlichen uns an dieser Stelle das zeitgenössische Verständnis mit dem Lenz diese die Shakespeareschen Worte gelesen hat, und damit auch das zeitgenössische Verständnis, in welchem die Worte Büchners gesehen werden müssen. Jene Belanglosigkeit des menschlichen Lebenslaufes mit all seinen Stationen wird in Büchners *Dantons Tod*, in der Rede Dantons wieder aufgegriffen:

"Danton. Will denn die Uhr nicht ruhen? Mit jedem Picken schiebt sie die Wände enger um mich, bis sie so eng sind wie ein Sarg.  
Ich las einmal als Kind so n'e Geschichte, die Haare standen mir zu Berg.  
Ja als Kind! Das war der Mühe wert mich groß zu füttern und mich warm zu halten. Bloß Arbeit für den Totengräber!"(IV,3)<sup>261</sup>

Die Thematik der Belanglosigkeit ist wie in den Lenzschen Zeilen gekoppelt mit der Problematik des Lebens als einem Prozess des auf-den-Tod-zu-strebens, in beachtlicher Kürze zusammengerafft, und sie zieht sich sowohl durch den Text *Lenz* als auch durch *Leonce und Lena*, wo Leonce abgesehen von seinem Monolog über die Langeweile den Prozess des auf-den-Tod-zu-strebens in seine konziseste Form bringt:

"Das Picken der Totenuhr in unserer Brust ist langsam und jeder Tropfen Blut misst seine Zeit und unser Leben ist ein schleichend Fieber."(II,2)<sup>262</sup>

Betrachten wir, um den genaueren Entwicklungsprozess bis hin zu seiner letzten Entwicklungsstufe in *Leonce und Lena* zu erkennen, die einschlägigen Stellen in *Dantons Tod* und in *Lenz*. Schon Marion greift diese Thematik in *Dantons Tod* auf als sie feststellt:

"Die andern Leute haben Sonn- und Werkstage, sie arbeiten 6 Tage und beten am 7.ten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach."<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 637

<sup>261</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 79

<sup>262</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 116

<sup>263</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 28

Wir werden hier vor das aus *Leonce und Lena* bekannte Thema gestellt, gewiss nicht in identischer Form, in einer früheren Stufe eben. Die Frage der Langeweile des gesellschaftlichen Daseins ist hier bereits thematisiert d. h., das Leben der *Genies*, *Helden*, *Dummköpfe* etc., welches in *Leonce und Lena* in den Worten *studieren*, *beten*, *lieben* usf. zusammengefasst ist, und noch bei Shakespeare von Jaques als ein Zählen von Stunden gesehen wurde, findet sich hier zum Teil ausformuliert, nicht aber auf den Begriff der Langeweile und des Müßigganges gebracht. Die aus *Dantons Tod* stammenden Zeilen sind dem Gedanken in *Leonce und Lena* schon sehr verwandt, unterscheiden sich aber dadurch, dass sie plausibel wirken, indem dies immerhin eine Dirne, eine außerhalb der Gesellschaft stehende sagt, die natürlich nicht das Leben eines ordentlichen Mitglieds der Gesellschaft führt. D.h., Marions Aussage zeigt sich plausibel, indem sie sich ja vor jener Gesellschaft, die *mit dem Finger auf sie weist*, rechtfertigen muß:

"Ich begreife nichts davon. Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom. Meine Mutter ist vor Gram gestorben, die Leute weisen mit Fingern auf mich. Das ist dumm. Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen, es ist das nemliche Gefühl, wer am Meisten genießt, betet am Meisten."<sup>264</sup>

In *Dantons Tod*, II,1. Szene deutet Danton die Problematik der Langeweile erneut an, läßt aber seinen Gedanken in Verbindung mit der eine Replik zuvor angedeuteten Kritik an Gottes Schöpfung, *in der ein Fehler gemacht wurde wie wir geschaffen wurden* auf die Belanglosigkeit und Kleinheit der menschlichen Existenz hinauslaufen:

"Es ist recht gut, daß die Lebenszeit ein wenig reduziert wird, der Rock war zu lang, unsere Glieder konnten ihn nicht ausfüllen. ...das Leben ist nicht die Arbeit wert, die man sich macht, es zu erhalten."<sup>265</sup> - ein Gedanke, den Büchner selbst in dem berühmten Fatalismusbrief verdeutlicht hat. D.h., auch diese Worte Dantons weisen sich als durchaus plausibel aus. Dann in *Dantons Tod*, IV. Akt, 5. Szene stellt sich diese Thematik erneut:

---

<sup>264</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 28

<sup>265</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 40

"Camille. Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in Einem, die 4 Dinge finden Platz genug in dem nemlichen Körper...

Schlafen, Verdaun, Kinder machen das treiben Alle, die übrigen Dinge sind nur Variationen aus verschiedenen Tonarten über das nemliche Thema. Da braucht man sich auf die Zehen zu stellen und Gesichter zu schneiden, da braucht man sich zu genieren. ...

Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart Euch die Mühe."<sup>266</sup>

Der Mensch wird seinem Wesen nach in die vier Grundzüge unterteilt, die ihm immer innewohnen: *Schurken und Engel; Dummköpfe und Genies*. Der Mensch ist dies *alles in Einem* und er wird hier reduziert auf das *Schlafen, Verdaun, Kinder machen*. Wer sich in dieser Gesellschaft *tugendhaft, witzig, heldenhaft* oder *genial* gibt, unterscheidet sich von anderen nicht, weil das ohnehin nur kleine Variationen jenes einen Themas, des menschlichen Daseins sind, das immer wieder auf ein und dasselbe zurückgeht: *Schlafen, Verdauen...* .Will heißen, bereits 1835 spricht eine der Büchnerschen Figuren jene aus Shakespeares Lustspiel stammende Problematik an. Dabei ist zu beachten, dass die zitierte Stelle eine jener Stellen ist, die nicht auf die historische Vorlage zurückzuführen ist.<sup>267</sup> Jener Gedanke aus Büchners erstem Drama findet seinen Anstoß in dem oben angeführten Lustspiel Shakespeares und Büchner entwickelt eben jenen Gedanken zur menschlichen Existenz in der Gesellschaft aus Lenz' *Über Götz von Berlichingen* im Laufe seines kurzen Schaffens fort. In *Dantons Tod* liegt das Gewicht noch auf dem Gedanken, dass die Menschen insofern gleich seien, als sie alle *schlafen, verdauen und Kinder machen*. Dass jedes gesellschaftliche Dasein, jede gesellschaftliche Rolle darüberhinaus nichts als Wichtigtuerei sei, ist 1835 noch sehr vage und allgemein formuliert: "...die übrigen nur Variationen aus verschiedenen Tonarten über das nemliche Thema." Wobei schon an dieser Stelle der Vorwurf der Heuchelei an die Gesellschaft gerichtet wird, der sich in den Worten Jacques in dieser Deutlichkeit nicht zeigt: "Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen..." Auch diese

---

<sup>266</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 84

<sup>267</sup>Georg Büchner, Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, hrsg. v. Pömbacher, Schaub, Simm und Ziegler, S.497

Worte sind als die eines Revolutionärs plausibel. Es verwundert auch nicht, wenn jener Gedanke ein Jahr später in dem Text *Lenz*, dem Büchnerschen Porträt des jungen - *untypischen* -Stürmer und Drängers wieder aufgegriffen wird:

"...endlich sagte er (Lenz, Anm.d.Verf.): Ja Herr Pfarrer, sehen Sie, die Langeweile! die Langeweile! o! so langweilig...ich weiß gar nicht mehr, was ich sagen soll, ich habe schon alle Figuren an die Wand gezeichnet.....da lachte er und sagte: ja wenn ich so glücklich wäre, wie Sie, einen so behaglichen Zeitvertreib aufzufinden, ja man könnte sich die Zeit schon ausfüllen. Alles aus Müßiggang. Denn die Meisten beten aus Langeweile; die Andern verlieben sich aus Langeweile, die Dritten sind tugendhaft, die Vierten lasterhaft und ich gar nichts, gar nichts, ich mag mich nicht einmal umbringen: es ist zu langweilig..."<sup>268</sup>

Bis zu seinem *Lenz* hat Büchner also diese Idee schon oft überdacht und so bringt er die 1835 angeführte Problematik noch einmal vor, diesmal klarer und deutlicher: die *Variationen über das nemliche Thema* sind nun das *beten, sich verlieben, das tugend- oder lasterhaftsein*. Während in *Dantons Tod* nun die *Langeweile* nur angesprochen sein mag, im wesentlichen aber nicht thematisiert<sup>269</sup>, und das Phänomen des *Müßiggangs* noch gar nicht diskutiert wird, treten im *Lenz* beide Begriffe in fast dem gleichen Zusammenhang wie in *Leonce und Lena* auf. Dies ist nur schlüssig, will man bedenken, dass Büchner zeitgleich an *Lenz* und *Leonce und Lena* gearbeitet hat. An den Anfang jeder gesellschaftlichen Tätigkeit setzt nun Büchner in *Lenz Müßiggang* und *Langeweile*. Doch auch diese Worte zeigen sich aus der Figur heraus als plausibel, denn diese spricht ein krankhaft melancholischer Dichter. In *Leonce und Lena* kommt das Studieren hinzu. Während in *Dantons Tod* und *Lenz* die Aussage zum Thema der Langeweile noch in ihrem Kontext motiviert und so gesehen ihre Berechtigung hat, spricht nun der Prinz Leonce diese Worte, die jetzt nicht mehr plausibel sind. Wenn Leonce äußert, es mache ihn ganz "melancholisch", dass "die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen", wird dies vom Leser noch als ironisch aufgefasst und nicht als ernstzunehmender melancholischer Zustand begriffen.

Ein Prinz, wenn auch ein Fantasieprinz - denn er lebt im *Reiche Popo* - richtet jene Kritik an die Gesellschaft, die uns seit Büchners erstem Werk bekannt ist. Nicht mehr

---

<sup>268</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 244

<sup>269</sup>Dantons Tod, II.Akt, 2. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.38

eine Prostituierte oder ein Revolutionär stellen sich gegen die Gesellschaft, indem sie diese kritisieren, sondern ein Prinz. Wie also gelangt Büchner dazu, einen Prinzen als Sprachrohr fungieren zu lassen?

In *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* kündigt Prinz Tandi seinem zukünftigen Schwiegervater seine Rückkehr in sein vermeintliches Vaterland an, weil er in dem "Morast" dieses so genannten *aufgeklärten Weltteils* *ersticke*:

"Allenthalben wo man hinrieht Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, fallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung...."<sup>270</sup>

Entsetzt über die verlogene und heuchelnde Gesellschaft entgegnet er den Versuchen v. Biederlings, ihn aufzuhalten:

"O ich mag nicht reden, ich müßt entsetzlich weit ausholen, ich will euch zufrieden lassen und nach Hause reisen, in Unschuld meine väterlichen Besitztümer zu genießen, mein Land regieren und Mauren herumziehen, daß jeder, der aus Europa kommt, erst Quarantäne hält, eh er seine Pestbeulen unter meinen Untertanen vervielfältigt."

Lenz projiziert "das Motiv des exotischen Reisenden in die Gedankenwelt Rousseaus und bringt es in den Horizont der Zivilisationskritik, wie sie schon aus Delisles "Arlequin sauvage" oder Montesquieus "Lettres persanes"...vertraut ist.<sup>271</sup> Dabei sind die "...Stoßrichtungen der Kritik...Maskenhaftigkeit des Daseins, in dem Wissen nur List, die Empfindung nur "verkleidete Wollust", die Tugend nur "Schminke" eines Genußstrebens und die Vernunft ohne Glauben ist."<sup>272</sup> Aus den Ausführungen von Walter Hinck wissen wir, das Motiv des "natürlichen Fremden", der in ein Land gelangt, in dem er nur Unmoral, nur Eitelkeit und Betrugerei vorfindet, ist schon lange vor Lenzens Menoza in dem 1720 gespielten "Panurge à marier" von Autreau vorbereitet. In Delisle de la Drévetières "Arlequin Sauvage" findet sich dann 1721 eine dreiaktige Komödie, in der die Zivilisationskritik stark in den Vordergrund tritt, wenn dort Ungleichheit der Stände, Heuchelei und Verfall der Sitten angeprangert werden. Schon früh wählten Autoren den Arlequin zum "Sprachrohr und Exponenten" einer

---

<sup>270</sup>Lenz, Werke und Briefe I, *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi*, II. Akt, 4. Szene, S. 140

<sup>271</sup>Hinck, Walter, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S. 333

<sup>272</sup>Hinck, Walter, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*, S. 333

sehr direkten Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Zuständen, an Verkommenheit der Sitten, an Heuchelei und Betrug.<sup>273</sup> In Lenz' *Menoza* nun ist Prinz Tandi das Sprachrohr jener Kritik.

Somit zeigt sich in aller Klarheit, wie Büchner zu der Formulierung *krassierender Müßiggang* findet, warum die Atmosphäre die eines Müßiggangs sein sollte, der "entsetzlich" ist. Büchner läßt seine Figur Leonce an den Gedankengang des Prinzen Tandi anknüpfen. Während Lenz den "natürlichen Fremden" in einen wiederkehrenden verlorenen Sohn wandelt, und sein Auftreten als Prinz noch damit rechtfertigen muss, dass er der Prinz eines weit in der Ferne liegenden kleinen Reiches ist, geht nun Büchner doch immerhin soweit, dass er fast unverhohlen einen Königssohn die Gesellschaftskritik vorbringen läßt. Die Schärfe des sehr pikanten Umstandes, dass der Prinz eines Königshauses die nur allzu deutliche Kritik an der Gesellschaft vorbringt, wird von Büchner insofern wieder etwas zurückgenommen als es sich ja nur um den Prinzen eines märchenhaften Reiches, dem Reiche Popo handelt. Dennoch hat das Land, in dem dieses Märchenreich liegt, erstaunlich viel Ähnlichkeit mit Büchners Deutschland, das durch die Vielstaaterei und die unzähligen Grenzen dem Reisenden durchaus wie eine *Zwiebel* mit unzähligen Ringen vorkommen mag. Büchner ist nicht mehr auf das Motiv des "natürlichen Fremden" weder in seiner frühen Form noch in der Gestalt des heimkehrenden Sohnes angewiesen, um die Gesellschaftskritik vorzubringen. Bei Büchner ist es ein Prinz, wodurch die Brisanz der Idee nun erst mit all ihrer Kraft hervortritt, da sie nur noch um ein wenig abgemildert ist. In der bereits erwähnten früheren Version dieser Textstelle sprach der Prinz von sich selbst noch als von einem "elenden Spaßmacher"<sup>274</sup> und stellte sich damit noch in die Nähe des Narren, der bisher immer wieder als Sprachrohr der vorgebrachten Kritik diente. In der späteren Version dann verzichtet Büchner eben auf jenen Wesenszug des Narren, da er die Aussage verschärfen wollte. Es zeigt sich also, die Worte des Prinzen Leonce meinen hier nicht, die gesamte verkommene Fürstenheit widme sich dem Nichtstun und käme vor Langeweile um. Denn Leonce sagt nicht: es herrsche an seinem Hofe nur noch Müßiggang. *Krassieren* können nur Krankheiten wie die Pest oder die Cholera, was den hier angesprochenen "Müßiggang" auf die Stufe einer tödlichen, nur durch

---

<sup>273</sup>Hinck, Walter, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, S.57ff.

<sup>274</sup> siehe Bruchstück H1, Büchner Werke und Briefe, S. 191

Verbrennen zu zerstörenden Krankheit stellt. Dieser "Müßiggang" erregt Schrecken und Entsetzen, weil er sich gleich der Pest oder der Cholera ausbreitet, und zwar nicht nur innerhalb der aristokratischen Gesellschaftsschicht, was gewiss denkbar wäre. Der Müßiggang greift um sich und befällt die gesamte Gesellschaft, jede einzelne Gruppe. Langeweile ist die Ursache für den Ausbruch der Krankheit, der Erreger für das Müßiggehen, einer Krankheit, die darin besteht, zu *studieren, zu beten, sich zu verlieben, verheiraten und zu vermehren, um endlich daran zu sterben*. Und nur im Zusammenhang mit dem Standpunkt des Prinzen Tandi wird deutlich, dass die von der Krankheit befallenen Menschen die Maske der Heuchelei tragen. Die Ausführungen des Prinzen Tandi, "alles, was ihr zusammengestoppelt, bleibt auf der Oberfläche eures Verstandes, wird zu List, nicht zu Empfindung...was ihr Empfindung nennt, ist verkleisterte Wollust, was ihr Tugend nennt, ist Schminke, womit ihr Brutalität bestreicht"<sup>275</sup> nimmt Leonce auf und rafft sie gewissermaßen in vier Worten zusammen: "Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum, und meinen Gott weiß was dazu."<sup>276</sup> Die gesellschaftliche Existenz ist Müßiggehen.

D.h., Büchner nimmt seinen Gedanken aus Dantons Tod wieder auf, entwickelt ihn unter Einbeziehung des in der Figur Tandi gezeichneten Standpunktes weiter und läßt ihn münden in eine neue, von der Figur des Leonce vorgetragene Ansicht. Damit aber ist die Doppelseitigkeit bzw. Vielschichtigkeit dieser Textstelle noch nicht erschöpft. Die Formulierung *Langeweile* weist noch eine weitere Seite auf.

Bezeichnet Prinz Leonce hier aber die Langeweile als eine Problematik des menschlichen Daseins, Langeweile ein ontologisches Phänomen? Auf derlei Fragen läßt sich rasch antworten, findet sich doch in einem Brief Büchners vom 1. Juni 1836 an Eugen Boeckel die Bemerkung das Leben sei "überhaupt etwas recht Schönes und jedenfalls" "nicht so langweilig, als wenn es noch einmal so langweilig wäre".<sup>277</sup> In diesen zwei Zeilen findet sich die leichtfertige Ironie Büchners, mit der er dieser Art Problemstellungen begegnet. Im gleichen Monat schreibt Büchner an Gutzkow, das Leben der bestehenden Gesellschaft "besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste

---

<sup>275</sup>Lenz, Werke und Briefe I, Der neue Menozä oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi, II. Akt, 4. Szene,

<sup>276</sup>Leonce und Lena, I. Akt, 1. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 96

<sup>277</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band II, Brief an Eugen Boeckel, D. 1. Juni 1836 Straßburg, S. 3436

Langeweile zu vertreiben."<sup>278</sup> Eine Erkenntnis Büchners, zu der er schon während seiner Arbeit an seinem *Danton* gelangt sein musste und die in *Lenz* und *Leonce und Lena* wieder aufgreift. Daraufhin aber den Standpunkt des Leonce' oder gar das gesamte Lustspiel auf den Gesichtspunkt der Langeweile als ontologisches Problem zu fokussieren, wie dies in der Forschung geschehen ist<sup>279</sup>, träfe die Sache nicht im Punkt.

Zwei andere Briefstellen sollen eine andere Deutungsrichtung aufzeigen. In diesen Briefstellen finden wir jene Thematik wieder, um die es der Figur des Leonce eigentlich geht. Denn bereits 1833 beneidet Büchner in einem Brief an die Familie jenen St. Simonisten für sein faules und bequemes Leben unter der Sonne, für das er auch noch gehörig honoriert würde.<sup>280</sup> Dann, in einem Brief aus Straßburg an Gutzkow aus dem Jahr 1835 hofft Büchner seine "Faulheit wenigstens ein Vierteljahr lang fristen zu können"<sup>281</sup> Diese brieflichen Äußerungen lassen auf eine andere Deutung schließen und die Bedeutung des *Müßigganges* für die Figur des Leonce im rechten Licht erscheinen. Büchner spricht hier von seiner Schriftstellerarbeit als bloße Faulenzerei. Das Leben eines Schriftstellers, das im Grunde dem eines St. Simonisten gleicht, der seines faul und bequem unter der Sonne verbringt und dafür auch noch bestens entlohnt wird. Es ist unter anderem Büchners Sehnsucht nach einem solchen Leben, die sich in der Figur des Leonce wiederfindet. Das Leben eines Schriftstellers, von der übrigen Gesellschaft als bloßes Tagediebetum verachtet. Stendahl hat dieser Gesellschaft in seinem "Le Rouge et le Noir" (1830) im Vater des jungen Julien ein Denkmal gesetzt.

Leonce befragt Valerio bei ihrer ersten Begegnung auf seine gesellschaftliche Rolle hin, seinen Beruf hin, und als Valerio ihm (aus bloßer Faulheit) nur sehr knapp auseinandersetzt, dass sein Dasein das eines Müßiggängers sei, der seine "große Beschäftigung" im "Nichtstun" findet und sich durch seine Faulheit auszeichnet, hält Leonce ihn für einen ihm gleichgesinnten: "Komm an meine Brust!" Die folgenden Zeilen zeigen jedoch bei genauerer Betrachtung, dass Gleiches hier nicht Gleiches bezeichnet, wie das von Leonce zunächst angenommen wird:

---

<sup>278</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief an Gutzkow, Straßburg, Anfang Juni 1836, S. 439

<sup>279</sup> siehe Becker, Gustav, "Leonce und Lena". Ein Lustspiel der Langeweile

<sup>280</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief an die Familie, Straßburg, (nach dem 27.) Mai 1833, S. 367

<sup>281</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band II, Brief an Gutzkow Straßburg, (März 1835), S. 394

"Bist du einer von den Göttlichen, welche mühelos mit reiner Stirne durch den Schweiß und Staub über die Heerstraße des Lebens wandeln, und mit glänzenden Sohlen und blühenden Leibern gleich seligen Göttern in den Olympus treten? Komm! Komm!"<sup>282</sup>

Warum bezeichnet Leonce seinen neuen Gefährten als einen *Göttlichen*? Dass dieses von Faulheit bestimmte Wesen Valerio übereinstimmt mit jenen, die *mühelos durch den Schweiß und Staub des Lebens wandeln*, mag nur zunächst so scheinen. Leonce spricht aber doch hier von den *Göttlichen, die den Göttern gleich mit glänzenden Sohlen und blühenden Leibern in den Olympus treten*.

Damit könnte man es dabei belassen und festhalten, es handelt sich um eine Parodie auf die klassische Literatur, und wenn die Vermutung sich etwas weiter neigt: dies ist eine Spitze gegen das klassische Weimar. An dieser Stelle jedoch bei der Anspielung auf die Position der klassischen Literatur im allgemeinen zu verharren, ergibt immer noch eine sehr wage und weitläufige Deutung. Bleiben wir jedoch dicht am Wortlaut und berücksichtigen den Zusammenhang des Gesagten, öffnet sich uns ein erweitertes Bild.

Erstens ist hier die Rede von *Göttlichen*, die sich zu den Göttern des Olympus gesellen. Nur Herakles war es gelungen, in den Olympus zu treten. Dies aufgreifend spielt Büchner auf die Schillerposition an (*Lied der Glocke*). Leonce' Rede zeichnet sich zunächst durch klassisches Vokabular aus: *die Göttlichen, reine Stirn, glänzende Sohlen, blühende Leiber, selige Götter des Olympus*. Wenn Büchner die als *Göttliche* Bezeichneten dann *wandeln* lässt und ihnen die Attribute *glänzende Sohlen, blühende Leiber* zuweist, greift sein Wortschatz zurück bis in die *Ilias* Homers.<sup>283</sup> Beachtet man nun, dass die hier betrachtete Textstelle im thematischen Zusammenhang der Diskussion um den Müßiggang (und die Langeweile) vorgebracht wird, schlägt sich für den zeitgenössischen Leser Büchners die Brücke zu Schillers Schriften. Leonce spricht von jenen, die ob ihrer Untätigkeit eine reine Stirn, die der Mühe Schweiß nicht kennt, den seligen Göttern des Olympus gleichen und gerade dadurch in den Olympus gelangen. Den Zustand den Leonce hier im klassischen Vokabular beschreibt nennt Schiller in einer seiner Schriften den Zustand der seligen Götter. In dem *fünfzehnten*

---

<sup>282</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 98

<sup>283</sup>In der Voßsche Übersetzung von 1793

*Brief aus Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* beschreibt Schiller das Dasein der Götter im Olymp als bar jeden Ernstes und jeder Arbeit, welche die "Wangen der Sterblichen furchen". Der Götter Dasein sei frei von Zweck, Pflicht und Sorge. Einziger Zustand sei der "Müßiggang und die Gleichgültigkeit". Letztere seien die menschlichen Bezeichnungen für das "freieste und erhabenste Sein".<sup>284</sup> Friedrich Schlegel hatte bereits 1799 in seiner *Lucinde* diese Thematik aufgegriffen und ironisiert, als er den *Müßiggang* als die *Lebensluft der Unschuld und Begeisterung* bezeichnete, die nur die *Seligen atmen* und den Müßiggang für das *einzigste Fragment von Gottähnlichkeit* hält, das aus dem *Paradiese* geblieben sei. Und weil Herkules sich den *edlen Müßiggang* zum Ziel gesetzt hatte, sei auch er in den Olympus gelangt. Während Schlegel noch ganz bewusst den ausdrücklichen Bezug zu Herkules bildet, beschränkt sich Büchner auf das klassische Vokabular, das für diese Thematik in Frage kommt. Für den zeitgenössischen Leser war nicht sosehr der Bezug zu Schlegel als zu den Schillerschen Schriften oder wenigstens der zu dieser Zeit jedem geläufigen Schillerschen Position gegeben.

Die den Göttern des Olymps gleichen, sind die Künstler und Dichter, denn jeder zeitgenössische Leser hat an dieser Stelle auch an die Metapher des Rates der Götter im Olymp für den maßgebenden Dichterkreis gedacht. Eine Gleichstellung also mit jenen Götterfiguren, die auch aus Raffaels *Der Rat der Götter im Olymp* in der Villa Farnesina in Rom bekannt waren. Auch das Genie der Sturm und Drang Generation, der junge Dichter J. M. R. Lenz greift auf die Metapher der Göttlichen zurück als er den Schöpfergedanken für sich und sein Werk in Anspruch nimmt, immer aber mit dem nötigen Respekt vor Gott, dem höchsten schöpferischen Wesen:

"...und der Schöpfer sieht auf ihn hinab wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten."<sup>285</sup>

Will man in der Deutung also einen Schritt weiter gehen, ließe sich annehmen, Büchner greife das ihn selbst beschäftigende Problem des Schriftstellerdaseins auf. Der *Müßiggänger* wäre dann ein Künstler, genauer gesagt: ein Dichter. Leonce hält Valerio für einen Gleichgesinnten, also für einen Dichter, was dann auch zeigt, dass

---

<sup>284</sup>Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Fünfzehnter Brief

<sup>285</sup> Lenz, Werke und Briefe, Band II, S. 648

der Müßiggänger Leonce selbst ein Dichter ist. Hier läßt sich die Brücke schlagen zu Büchners weiter oben angeführten brieflichen Äußerungen bezüglich dieser Thematik. Nur deshalb hofft Büchner 1835 seine "Faulheit wenigstens ein Vierteljahr lang fristen zu können"<sup>286</sup>, sein Dasein als ein für die Gesellschaft nutzloser Schriftsteller, als ein Müßiggänger. Anzufügen wäre noch, Leonce rücke sich damit auch sehr nah an eine Figur wie den Baron Godwi, den Lady Hodefield mit folgenden Worten zu charakterisieren erwägt:

"oder ist er einer von den Mächtigen, deren Leichtsinn Universalität, deren Treue Einseitigkeit, deren Langeweile Tiefe, deren Schwärmerei Höhe ist? -"<sup>287</sup> Gewiss spricht Lady Hodefield in einem anderen Zusammenhang, da sie sich über die "Untreue" des Barons hinwegzutrusten versucht. Büchner jedoch bedient sich dem anfänglichen Tonfall dieser Textstelle aus dem "Godwi", wenn er schreibt: "Bist du einer von den Göttlichen, welche mühelos mit reiner Stirne..."<sup>288</sup> Die Sprachmelodie rückt den Leonce in die Nähe der Figur des Barons Godwi, der sich wiederum in seiner Person mit jenem Wesen eines Müßiggängers deckt, das eben Leonce beschreibt und dass er irrtümlich in Valerio wiederzufinden glaubt.

Mit der irrtümlichen Annahme Leonce', Valerio sei ein ihm gleichgesinnter, endet die 1. Szene des I. Aktes. Seines Irrtums bewusst wird sich Leonce erst in seiner letzten Szene des I. Aktes, als er jeden einzelnen der von Valerio vorgebrachten Vorschläge zu einer Daseinsperspektive ablehnen muß.

Büchner gibt dem Gedanken aber noch eine weitere Wendung. Er stellt gar nicht so sehr heraus, dass die Gesellschaft eine von Langeweile und Müßiggang geplagte ist, sondern er läßt seine Figur Leonce ein Sprichwort des Philisters aufgreifen, oder sich vielmehr an dem spießbürgerlichen Sprichwort vergreifen. Wenn er sagt: "Müßiggang ist aller Laster Anfang"<sup>289</sup>, zieht er den Vorwurf des Müßiggehens und des *Nichtstuns* ins Lächerliche, da er die Tätigkeit eines in der Gesellschaft etablierten Menschen auf die Stufe eines *Nichtstuers* stellt. Mit dieser Spitze gegen das Philistertum schließt

---

<sup>286</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band II, Brief an Gutzkow Straßburg, (März 1835), S. 394

<sup>287</sup>Clemens Brentano, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald u. F.Kemp, Band 1, Godwi, 1.Teil, Lady Hodefield an Werdo Senne, S.105

<sup>288</sup>Leonce und Lena, I.Akt, 1. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.98

<sup>289</sup>Leonce und Lena, I. Akt, 1. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.96

Büchner an Brentanos Porträt des Philisters an, *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811).

Leonce' Ziel ist das Denken, also müßiggehen zu dürfen, ohne von der Gesellschaft des Nichtstuns bezichtigt zu werden. Bei Lenz heißt es zu dieser Problematik in seinen *Lebensregeln*:

"Der Müßiggänger aber ist Gott und dem gemeinen Wesen immer Verantwortung schuldig, obschon er das Gesetz nicht übertritt und durch rechtmäßige Mittel seine Existenz fortsetzt - weil er nichts zur Fortsetzung der Existenz seiner Mitgeschöpfe beiträgt."<sup>290</sup>

D.h., in letzter Konsequenz, die Tätigkeit eines Schriftstellers und Denkers auf die Stufe eines Advokaten oder Gelehrten zu heben. Mit anderen Worten, Leonce wendet sich mit Lenz gegen Menschen wie den Vater Juliens aus Stendhals *Rouge et Noir*, der genau jene *Müßiggänger* verurteilt. Eben eine solche Haltung gegenüber dem Dichtertum konnte Büchner in dem in August Stöbers Werk erschienenen Text einer Anzeige auf den verstorbenen Lenz bemerken:

"Er starb," heißt es in der allgemeinen Literaturzeitung (1792, Intelligenzblatt Nr. 99) "von Wenigen betrauert, und von keinem vermisst. Dieser unglückliche Gelehrte, den in der Mitte der schönsten Geisteslaufbahn eine Gemüthskrankheit aufhielt, die seine Kraft lähmte und den Flug seines Genie's hemmte, der demselben wenigstens eine unordentliche Richtung gab, verlebte den besten Theil seines Lebens in nutzloser Geschäftigkeit ohne eigentliche Bestimmung."<sup>291</sup>

Vor diesem Hintergrund wird dann auch Leonce' Verhalten in der 3. Szene des I. Aktes schlüssig, in der er, als sich sein Dasein als Thronnachfolger ankündigt, ausruft: "Valerio! Valerio! Wir müssen was Anderes treiben. Rate!"<sup>292</sup>

Und sein Begleiter schlägt folgende Alternativen der Reihe nach vor:

"Wir wollen Gelehrte werden!...  
So wollen wir Helden werden...  
So wollen wir Genies werden...  
So wollen wir nützliche Mitglieder  
der menschlichen Gesellschaft werden...  
So wollen wir zum Teufel gehen..."<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup>Lenz, Werke und Briefe II, S. 493

<sup>291</sup>Stöber, August (Hg.), Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim, S.41

<sup>292</sup>Leonce und Lena, I.Akt, 3. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.107

<sup>293</sup>Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S. 108

Jeden einzelnen dieser Vorschläge lehnt Leonce unter Vorbringung einer neuen Begründung ab. Dies überrascht nicht, will man den Monolog bedenken, den Leonce zu Beginn des Lustspiels hält. Die von Valerio vorgebrachten Alternativen zu der angekündigten Übernahme der Regierungsgeschäfte sind doch eben jene gesellschaftlichen Beschäftigungen, die Leonce schon zu Beginn der Heuchelei bezichtigt hatte, die eben auch nichts anderes als der raffinierte Müßiggang seien. Das *Studieren aus Langeweile* - "die Wissenschaft", das Dasein der *Helden* - "die Alexander- und Napoleonsromantik", und die *Genies* - *die Poesie von Dichtung und Malerei* hatte Leonce von Anfang an für sich abgelehnt, das wahre Wesen dieser Daseinsalternativen erkannt und entlarvt. Und bevor Leonce als *Heiliger* oder *Familienvater* ein *nützliches Mitglied der Gesellschaft* wird, erklärt er doch lieber seine "Demission als Mensch". Und selbst Valerios vor Resignation lapidar dahingeworfenen Satz: "So wollen wir zum Teufel gehen." bezieht Leonce auf die "Sünder", die er anfangs zu den verlogenen Müßiggängern gezählt hatte, und begründet seine Ablehnung geradezu abgeklärt, indem er festhält, dieser sei nur "des Kontrastes wegen da, damit wir begreifen sollen, dass am Himmel doch eigentlich etwas sei."<sup>294</sup> Die von Prinz Tandi schon früher angeprangerte verlogene Gesellschaft, welche sich zivilisiert nennt, tatsächlich aber weitgehend verkommen ist, diese Gesellschaft wird hier von Leonce erneut vorgeführt und im Gespräch mit Valerio in aller Deutlichkeit noch einmal abgelehnt. Als eine auf die aristokratische Gesellschaft gemünzte Kritik kann diese Stelle nicht gelesen werden. Auch ist diese Thematik in Büchners Werk demnach nicht neu. Neu ist aber, dass die Kritik an der Gesellschaft nicht etwa von einer Dirne oder einem dem Wahnsinn verfallenen Dichter formuliert wird, sondern ja immerhin doch von einem Prinzen. Neu ist auch die Entwicklungsstufe dieses Gedankens, die Konsequenz, mit der diese Idee zuendegedacht wird und ihr Zusammenspiel mit dem Verfahren der Entstellung von Sprache bzw. einer Redensart. Unsere Ausführungen haben das Funktionieren und die Komplexität des Büchnerschen Verfahrens gezeigt.

Die Entstellung einer Redensart findet sich in *Leonce und Lena* auch in anderen Momenten dieser Büchnerschen Dichtung. Was von Enzensberger für Brentanos Sprache nachgewiesen werden konnte, begegnet uns hier wieder: Büchners Sprache ist geprägt von jenen *Fügungen, deren Kraft aus der Zerstörung einer geläufigen Redensart*

---

<sup>294</sup>Leonce und Lena, I.Akt, 3. Szene, Georg Büchner, Sämtliche Werke, Band I, S.108

entsteht. Es sind vor allem die verbrauchtsten redensartlichen Bilder, die in ihrer Entstellung die ihnen innewohnende Kraft zur Wirkung kommen lassen. Büchner greift jenes "Doppelgesicht" der Poesie Brentanos auf, um es in seiner Dichtung fortzuentwickeln. So kommt es in Büchners Sprache zu jenem Brentanoschen Rückgriff auf Traditionelles, auf Sprachvergangenheit, um durch die Zerstörung dieses Sprachmaterials zu neuem poetischen Wirkungspotential zu gelangen.<sup>295</sup>

In *Leonce und Lena* I,3 verwendet Büchner das Verfahren der Entstellung einer Redensart, indem Leonce eine Redewendung nicht nur parodiert, sondern sein Dialoggegenüber miteinbeziehend die Entstellung der Redewendung *platznehmen* variiert. Zunächst die althergebrachte Redewendung korrekt benutzend, indem er den Präsidenten fragt, *ob er nicht Platz nehmen wolle*, geht er sogleich dazu über die von ihm angewandte Redewendung sozusagen zu besprechen: "Was die Leute für Gesichter machen, wenn sie das Wort Platz hören!" Die Auseinandersetzung mit der Redewendung in der nun folgenden Weise kann allerdings nur mit Hilfe der körperlichen Geste der Figur funktionieren, denn Leonce sitzt, zuvor gestürzt, auf dem Boden. Und so fährt er fort: "Setzen Sie sich nur auf den Boden und genießen sie sich nicht.", um jetzt die Variationen zu der aufgebrachten Redewendung ins Spiel zu bringen, indem er den gesamten Staatsrat darüber aufklärt, dass es doch ohnehin *der letzte Platz sei*, den die Herrschaften *erhalten* würden, was ja *Niemanden etwas eintrüge als dem Totengräber*. Und so gelangt Büchner über die spielerischen Variation einer Redewendung zu deren Entstellung im wörtlichen Sinne, da der ursprüngliche Sinn im Schluss der Rede nicht mehr gegenwärtig ist, sondern eben ein ihm gänzlich fremder: der Tod.

Büchner verwendet die Entstellung der Redensart darüberhinaus auch innerhalb des Verfahrens der dialogischen Anknüpfung. So nimmt Leonce in I,1 die Rede Valerios auf, indem er, an das Motiv des Kirschbaumes anschließend, die "Kirschen durch die Löcher" in Valerios Taschen *schamrot* macht. Und Valerio vergreift sich an Redewendungen wie *große Beschäftigung*, *ungemeine Fertigkeit* oder *ungeheure Ausdauer*, indem er ihnen das gerade Gegenteil anschließt, das Motiv der Faulheit. Allein in dieser Rede Valerios finden sich acht Redewendungen, an denen er sich vergreift, indem einander entgegenstehende Redewendungen miteinander kombiniert:

---

<sup>295</sup> Enzensberger, S.30

"Keine Schwielen schändet meine Hände, der Boden hat noch keinen Tropfen von meiner Stirne getrunken, ich bin noch Jungfrau in der Arbeit..." etc. Die *Schwielen an den Händen*, Zeichen harter Arbeit werden kombiniert mit der Wendung *das Ansehen schänden*; *der Tropfen Schweiß*, welcher von harter Arbeit entsteht, wird vom zu bearbeitenden *Boden getrunken* und auch die Redewendung der *Jungfräulichkeit* kombiniert Valerio mit dem Motiv der Arbeit. Abundanter kann die kurze Rede einer dramatischen Figur wohl nicht angefüllt werden mit Redensarten, um sie dann im gleichen Atemzug wieder zu entstellen. Und genau darin besteht hier Büchners dichterisches Verfahren, indem er das von Brentano gebrauchte Spiel mit der Redewendung bis zum Exzess treibt. In gleicher Weise verfährt Büchner in I,3, wenn Valerio innerhalb der dialogischen Anknüpfung die verschiedensten Redensarten variiert und entstellt:

"Leonce. Meinst du, damit du zu deinen Prügeln kämst? Bist du so besorgt um deine Erziehung?"

Valerio. O Himmel, man kömmt leichter zu seiner Erzeugung, als zu seiner Erziehung. Es ist traurig, in welche Umstände Einen andere Umstände versetzen können!..."<sup>296</sup>

An Leonce' Rede anknüpfend verdreht Valerio die Redewendung *zu einer Erziehung kommen*, indem er nicht mehr im etymologischen Wortspiel, wie dies im Fortlauf seiner Ausführung der Fall ist (*Umstände*), sondern nur noch im Gleichklang der Vorsilben die Worte *Erzeugung* und *Erziehung* in Zusammenhang setzt und das eine durch das andere ersetzt. Das heißt ein der Redewendung wesentlicher Bestandteil wird durch einen ihm fremden ersetzt, wobei dieser allerdings in minimalem klanglichen Zusammenhang mit diesem steht.

Nun weißt *Leonce und Lena* aber auch die nicht humoristische Art der Entstellung einer Redewendung auf, deren Ton um so viel ernster und tragischer wird. Vorwiegender Ort dieses Typs der Entstellung einer Redensart sind die Reden Lenas. In diesen Fällen werden jene aus Brentanos Poesie bekannten Verfahrensweisen der Entstellung, die an sich nicht miteinander zu vereinenden zu einander zwingen, kombiniert mit der Entstellung einer Redensart. Dabei werden einerseits, darauf hat bereits Helmut Krapp in seinen Untersuchungen verwiesen, einfachste Redewendungen, bloße feststellende Aussagesätze geringfügig entstellt durch kleinste der Umgangssprache entnommene Partikel. Immer auch an die Lenzschen Verfahren

---

<sup>296</sup>Georg Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 104

angelehnt, durch die körperliche Geste unterstützt werden von Lena Sätze wie die folgenden gesprochen: "Sieh, ich wollte , der Rasen wüchse so über mich und die Bienen summten über mir hin,..." Hier wird die gewohnte Redensweise, nach der die Gräser nach langer Zeit über den Gräbern wachsen zunächst entstellt, indem der *Rasen* nicht über Lenas Grab, sondern über *ihr* wächst. Zudem *wächst* der Rasen aber nicht präpositional über ihr, sondern in einer gestischen Bewegung über *sie*. Dabei stellen in Kombination kleinste Füllpartikel wie jenes *so* den vertrauten Ton der Umgangssprache her und leiten so jene eigentlich heimlich vertraute Stimmung ein, welche dann in den folgenden aus Brentanos *Des Knabenwunderhorn* entnommenen Zeilen herrscht. Büchner zwingt hier einander Fremdes zueinander und vergreift sich an den gemeinen, vertrauten Redegewohnheiten, so dass ein geheimes nicht ausgesprochenes Grauen entsteht. Der Autor belässt es nun aber nicht dabei, denn er setzt die Entstellung von gewohnten Redensarten fort, indem er Wendungen wie *einsam durchs Leben gehen* und *im Dunkel nach etwas tastend mit einer haltbietenden Hand* verschmelzt, den heimlichen Ton der Sehnsucht nach Geborgenheit also aufrecht erhält, um ihn unmittelbar im Anschluss zu entstellen, wenn er die *Leichenfrau* kommen lässt, die die beiden vereinten *Hände auseinandernimmt und sie Jedem über der Brust faltet*. Bei diesem Bild vertrauter Geborgenheit zwei sich haltbietender Hände verbleibt Büchner denn auch, nur um es jäh zu zerschlagen, durch jenen *Nagel*, der *durch zwei Hände geschlagen* wird, *die sich nicht suchten*. Auf jenes bereits besprochene Kreuzigungsbild, welches den Akt beschließt, vorausdeutend, fügt Büchner weitauseinanderliegendes aneinander, indem er Redegewohnheiten mit ihnen fremden sprachlichen und motivischen Elementen durchsetzt und so zu jener Entstellung gewohnter Redensarten gelangt.

In der Auseinandersetzung mit den poetischen Verfahren, wie sie in Brentanos *Ponce de Leon* und auch in seiner Poesie zum tragen kommen, schafft Büchner in *Leonce und Lena* eine einzigartige Sprache. Insofern darf weiterhin gelten, was Walter Höllerer bereits für Büchners *Dantons Tod* erkannt hat:

"Was an Möglichkeiten der romantischen Dichtungssprache einbegriffen ist, schmilzt zu diesen neuen Formen um, ändert sich im Innersten. Solche

Weiterbildungen der Romantik sind immer wieder bei Büchner aufzufinden.<sup>297</sup> Daher gilt auch für *Leonce und Lena*, was Höllerer für die Wahnsinns-Szenen Luciles in *Dantons Tod* bereits nachgewiesen hat, die Verfremdung des natürlichen Sprechens und...das dadurch erreichte Abtragen der erwarteten und gewohnten Situation" geben bestimmten Momenten des Lustspiels sein *Überwältigendes* und *Unheimliches*.<sup>298</sup> In Büchners *Leonce und Lena* wird scheinbar "Unvereinbarliches" zueinandergeführt.

Weder Brentanos *Ponce de Leon* noch Büchners *Leonce und Lena* sind, im Gegensatz zu Lenz *Der neue Menoza*, ob ihrer Handlung bzw. ihres Geschehens zu lesen. Beide Stücke werden um ihres Anspielungshorizontes und ihrer Sprachvirtuosität Willen gelesen. War es Lenz gelungen, das Geschehen, die *Begebenheit* über die Charaktere zu stellen, so war es Brentano nun gelungen, die Sprache über die Charaktere und das Geschehen zu erheben, obgleich letzteres wiewohl in den Hintergrund getreten trotzdem in seiner Ausarbeitung noch sehr viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Der Wortwitz war zum "Lebenselement" dieser Dichtung geworden, das ganze Stück "schwirrt" vor Sprache.<sup>299</sup> Damit aber war der entscheidende Schritt getan zu einem Typ Lustspiel, welches, ähnlich der Lyrik, in erster Linie seiner sprachlichen Schönheit wegen geschaffen und gelesen wird. Büchner nun ging den nächsten Schritt, indem er, auf die im *Menoza* verwandten Techniken zurückgreifend, die Handlung so weit reduzierte, dass sie allein für sich gesehen nicht mehr das Interesse bilden kann, er verlegte die Schwerpunkte in die einzelne Szene. Um so lyrischer - nicht im engen Sinne - konnte *Leonce und Lena* werden, indem die Schönheit der Sprache, die Büchnersche Poesie nun erst zur ihrer Geltung gelangt. Mit Enzensbergers Worten: "die unübersehbar vielen Bedeutungs-, Klang- und Bildzusammenhänge, die quer durch das ganze Gedicht gehen, das ist es, worauf seine überzeugende Kraft beruht." In seinen poetischen Verfahrensweisen jedoch geht Büchner weit hinaus über Lenz und Brentano. In ihren höchsten Momenten überkreuzt Büchners Dichtung die gewohnten Realitäten so, dass in einer surrealen Fügung eine neue, unheimlich

---

<sup>297</sup>Walter Höllerer, Büchner *Dantons Tod* in: Benno v. Wiese (Hrsg.) *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, S.83 und 84

<sup>298</sup>Walter Höllerer, Büchner *Dantons Tod* in: Benno v. Wiese (Hrsg.) *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, S.87

<sup>299</sup>Roethe, Gustav, Brentanos "Ponce de Leon", eine Säkularstudie, S.29,31

eindringliche, bisher fremde und verborgene Wahrheit aufleuchtet.<sup>300</sup> Büchner schafft mit seiner Dichtung, was Antonin Artaud hundert Jahre später die *poetische Wirklichkeit* nennt. Es war eben jenes Wesen der Büchnerschen Dichtung, das Artaud auf die Werke Büchners aufmerksam werden ließ. Die dichterischen Verfahren, nach denen eine solche *poetische Wirklichkeit* von Büchner geschaffen wurde, sind hier dargestellt worden.

Die der Tieckschen Lenz-Ausgabe entnommenen Zeilen mögen ausdrücken, was Büchner an Lenz Dichtung fasziniert hatte:

"..., so ist bei einem Autor wie Lenz ... die ächte Kritik um so schwieriger, weil es wohl zum eigentlichsten Wesen dieser Geister gehört, daß ihre Produktionen niemals ganz, weder in Phantasie noch Verstand aufgehen. Dafür aber, weil ihr Wesen selbst nicht harmonisch ist, regen sie hie und da Ahnungen und Kräfte unsrer Seele um so gewaltiger auf, reizen zum Kampf und Nachdenken, zum Beleuchten mancher dunklen Stellen unsers Geistes, die von der vollendeten Kunst und Poesie selten oder nie angesprochen werden, und können eben dadurch den Mikrokosmos, im Verein mit höheren Geisteswirkungen, vollständig machen."

Wie zu sehen war, führen verschiedene Aspekte zu jenem Phänomen der Büchnerschen Poesie, welches wir als die *Autarkie der Büchnerschen Bilder* in *Leonce und Lena* nennen. Neben den Dramentechniken, wie Büchner sie in Lenz Drama, *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi* studieren konnte, sind die Unauflösbarkeit der Bilder und Bildbrüche, das Verfahren der Entstellung von Bildern und Sprache und die Verwendung des Liedes im Drama, wie er beides in der Dichtung Brentanos vorgefunden hat, Voraussetzung für das Funktionieren dieser *Autarkie des Büchnerschen Bildes*. D.h., Büchner bedient sich an den beeindruckendsten Stellen seiner Dichtung poetischer Verfahren, welche der Lyrik Brentanos wesentlich sind, und man wird hier von einer bis dahin und lange Zeit darüber hinaus in der deutschen Literatur einzigartig bleibenden poetischen Leistung sprechen müssen.

---

<sup>300</sup>Walter Höllerer, Büchner Dantons Tod in: Berno v. Wiese (Hrsg.) Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart

### III. Georg Büchners *Leonce und Lena* - ein Text des *Théâtre de la Cruauté*? Der Begriff der poetischen Wirklichkeit in Antonin Artauds theoretischen Schriften

Am 6. Januar des Jahres 1932 schreibt Artaud an Jean Paulhan die folgenden Zeilen:

"Ne pourriez-vous me retrouver un exemplaire de *Commerce* contenant le <Léonce & Léna> de Büchner?"<sup>301</sup>

Dass Antonin Artaud, nach Peter Brooks und neben Craig und Brecht einer der Grundpfeiler des zeitgenössischen Theaters im 20. Jahrhundert, der Schöpfer des *Théâtre de la Cruauté* die *Cenci* von Shelley bzw. Stendhal inszenieren musste, liegt für die Literatur- und Theaterwissenschaft auf der Hand. Was aber mochte ihn dazu bewegt haben, ausgerechnet das "Lustspiel" *Leonce und Lena* von Georg Büchner in das Programm seines Theaters aufnehmen und inszenieren zu wollen. Die letzten Jahre Büchner Forschung haben versucht zu zeigen, dass es sich bei *Leonce und Lena* nicht um einen schnell hingeworfenen Versuch eines Lustspiels nach romantischen Vorbildern handelt. Zu dem Zeitpunkt als Artaud auf Büchner aufmerksam wird, gilt jedoch *Leonce und Lena* als das Schwächste unter den wenigen von Büchner hervorgebrachten Werken.

Wo befinden wir uns innerhalb der Artaudschen Schaffensgeschichte? Sein surrealistisches Theaterunternehmen mit Roger Vitrac ist gescheitert; von André Breton, Herrscher über die Surrealisten, ist er längst mit einem Bann belegt; Artaud ist im Begriff sein *Théâtre de la Cruauté* zu verwirklichen; die Manifeste zu diesem Projekt sind bereits veröffentlicht und die entsprechenden Reaktionen im kulturellen und intellektuellen Milieu haben sich in aller Deutlichkeit gezeigt. Die "Grausamkeit" zu inszenieren sind Dramen des elisabethanischen Theaters, deutsche Romantiker ob des Stellenwertes, den diese dem *Unwahrscheinlichen* einräumen, von Artaud ausgewählt. Welcher Aspekt aus *Leonce und Lena* aber kann Artaud dazu führen, dieses Stück in sein Programm mitaufzunehmen?

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass es Jean Paulhan ist, der Artaud Anfang Oktober 1931 auf den *Woyzeck* von Georg Büchner aufmerksam macht: "Mon cher

---

<sup>301</sup> Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, OC III, S.248: Brief an Jean Paulhan vom 6. Januar 1932.

ami, lisez WOYZECK. Je pense que, réinventé par vous, ce serait une chose sublime."<sup>302</sup>

Jean Paulhan hat zusammen mit Jeanne Bucher und Bernard Groethuysen den *Woyzeck* ins Französische übersetzt und in der Zeitschrift *Commerce* veröffentlicht.<sup>303</sup> Artaud besorgt sich die entsprechende Ausgabe der Zeitschrift *Commerce* und beschließt im Oktober 1931 nach einer ersten Lektüre, den *Woyzeck* in das Programm des *Théâtre de la Cruauté* aufzunehmen, da er im *Woyzeck* die Möglichkeit sieht, einen Großteil seiner Ideen zu verwirklichen. Bereits einige Tage später präzisiert Artaud für Louis Jouvet, worum es ihm bei einer Inszenierung des *Woyzeck* ginge:

"J'ai une pièce, que je voudrais vous lire, non pour vous en révéler les beautés, ce qui serait saugrenu, mais pour vous en faire *entendre* mon interprétation, pour vous en proposer mon écho personnel. Rien actuellement parmi le théâtre existant, déjà écrit, ne me paraît plus urgent que de *jouer* cette pièce."<sup>304</sup>

Er erläutert, es ginge gar nicht so sehr um die darin enthaltene *Perversion, die mehr oder weniger fortgeschrittene Verkommenheit der Epoche*. Das Stück *Woyzeck* zeichnet sich für Artaud in erster Linie durch seinen "schmerzenden menschlichen Klang" und den "immer wieder auftretenden Widerhall gleich einem Schrei in einem unterirdischen Gewölbe oder aus einem Traum".<sup>305</sup> Büchners Text ist Artaud zufolge selbst den zeitgenössischen Stücken insofern voraus, als es eine nicht nur für seine Zeit ungewöhnliche Präsenz des menschlichen Unterbewussten darstellt. Macht also das menschliche Unterbewusste bzw. seine Darstellung auf der Bühne oder in einem Text den Interessenschwerpunkt für Artaud aus? Artaud ist vor allem fasziniert von der Aussage des Dramas über das Wesen des Menschen:

"Nul homme à aucune époque n'est insensible aux travaux de son inconscient, à ce qui peut se donner de coups de pioche dans les fulgurants silex de l'inconscient."<sup>306</sup>

Artaud findet im *Woyzeck* seine Überzeugung wieder, der Mensch könne sich gegen bestimmte Mechanismen, die es ermöglichen, seine unterbewussten Kräfte zu wecken und diese ihm vorzuführen, nicht wehren und damit einer vor Artaud vorgestellten

---

<sup>302</sup> OC, III, S.398-399

<sup>303</sup> *Commerce*, Cahier XXVII, 1931, S.142-168.

<sup>304</sup> OC III, S.225-226, Brief an Louis Jouvet, 15. Oktober 1931

<sup>305</sup> OC III, S.226, Brief an Louis Jouvet, 15. Oktober 1931

<sup>306</sup> OC III, S.226, Brief an Louis Jouvet, 15. Oktober 1931

ganz bestimmten Wirklichkeit gegenübergestellt zu werden. Diese Erkenntnis ist einer der Hauptaspekte in den Schriften des *Théâtre et son Double*. In den folgenden Ausführungen wird sich zeigen, dass der Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* und die Evozierung der *Wirklichkeit an sich* bis zur Zeit des *Théâtre de la cruauté* die beiden Hauptaspekte in Artauds gesamtem Schaffen sind, und dass hierin die Gründe liegen für sein Interesse an Büchners *Leonce und Lena*.

In der *Überkreuzung von gewohnten Realitäten*, aus der in einer surrealen Fügung eine "neue, unheimlich eindringliche, bisher fremde und verborgene Wahrheit" geschaffen wird<sup>307</sup>, muß für Antonin Artaud ein Jahrhundert später die Faszination für Büchners Dichtung gelegen haben. Wenn Walter Höllerer das Wesen der Büchnerschen Poesie in *Dantons Tod* als "Verdichtung" von Wirklichkeit beschreibt, durch welche diese zu einem "über die gegenständliche Wirklichkeit des Alltags hinausweisendes Ereignis" wird, so hat er im Wesentlichen formuliert, worum es auch für Antonin Artaud in jeder Form von Kunst geht: die Erschaffung *einer poetischen Wirklichkeit* als Zugang zu einer nur sehr schwer zugänglichen Wirklichkeit an sich. Für Artaud bildet die Poesie Büchners den umbilicus zu einer anderen Realität, die Schnittstelle zu jener *poetischen* Welt, dem poetischen Bewusstsein des Dichters Georg Büchner.

Um zu verstehen, wo genau für Artaud die Berührungspunkte mit der Büchnerschen Poesie in *Leonce und Lena* liegen, soll zunächst die poetische Konzeption Artauds dargestellt werden. Das heißt für unsere Überlegungen nicht so sehr, ausschließlich Artauds Theaterkonzeption darzulegen, sondern vielmehr seine Auffassung von Poesie, genauer gesagt einer *poetischen Realität*. Dabei wird sich zeigen, dass die im vorigen Kapitel für die Büchnersche Poesie aufgezeigten Prinzipien und Verfahrensweisen denen des 20. Jahrhunderts durchaus nicht fremd sind und sich in der Konzeption Artauds zu einer *poetischen Wirklichkeit* bis zu einem gewissen Grad wiederfinden.

Die Artaudsche Konzeption einer *poetischen Wirklichkeit* nun offenbart sich an keinem Punkt seines künstlerischen Schaffens so klar wie in jener Krise zur Kunstform des Theaters, in welcher er Ende der zwanziger Jahre durch die intensive

---

<sup>307</sup>Walter Höllerer, Büchner *Dantons Tod* in: Berno v. Wiese (Hrsg.) *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, S.84

Auseinandersetzung mit der Kunst des Kinos geriet. Gerade aus der Konkurrenz der beiden Künste Kino und Theater während dieser Krise, in einem Moment also als Artaud vom Theater ablässt, um sein Denken auf eine Theorie des Kinos zu konzentrieren, erhellt sich uns die Artaudsche Konzeption einer *poetischen Realität*. Es ist dieser Moment in Artauds Denken, welcher ihn einerseits an seine Grenzen führt und andererseits aber seinen frühesten Ideen von der Schaffung einer *poetischen Wirklichkeit* jene Schärfe gibt, die sein Denken in die Theorie eines *Théâtre de la Cruauté* münden lassen. Die folgenden Ausführungen werden sich daher auf das Verhältnis zwischen Artauds Überlegungen zur Kunst des Kinos und seinen Texten über das Theater beschränken, wobei sich zeigen wird, dass die einen nicht ohne die anderen vorstellbar sind, d.h., Artauds Texte zum Kino können nur gelesen werden in Beziehung zu seinen Texten über das Theater und umgekehrt. Seine theoretischen Ideen zum Kino entwickeln sich im Verhältnis zu seinem Denken über die Theaterkunst. Und so sollten seine Texte zum Kino wie auch seine Texte zum Theater in Perioden<sup>308</sup> unterteilt betrachtet werden; daher werden wir, um Artauds Ideen zu einer Theorie des Kinos aufzuzeigen, seine Texte über das Kino, angefangen von *Réponse à une enquête* bis zu seiner Ablehnung desselben, die mit den Anfängen des *Théâtre de la Cruauté* einhergeht, in drei Perioden unterteilen.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen bilden also Artauds Ideen zu Kino und Theater in den Texten vor der Episode des *Théâtre Alfred Jarry*, um anschließend die Texte der Zeit während des *Théâtre Alfred Jarry* zu untersuchen. Den Abschluss bildet der Stand seiner Ideen zu Kino und Theater, wie sie sich während der Periode des *Théâtre de la Cruauté* präsentieren.

---

<sup>308</sup>Henri Gouhier, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, S.33

Vor dem *Théâtre Alfred Jarry*. Die ersten Einflüsse und *Réponse à une enquête*

Für die Zeit vor dem *Théâtre Alfred Jarry* findet sich nur ein einziger theoretischer Text Artauds, welcher sich mit den Fragen zur Filmkunst auseinandersetzt: *Réponse à une enquête*.<sup>309</sup> Der Text wurde aus Anlass einer von René Clair für die Kinoseiten seines *Théâtre et Comoedia illustré* im März 1923 veranstalteten Umfrage verfasst. Wovon also handelt *Réponse à une enquête*?

Auf die erste Frage: "Quel genre de films aimez-vous?" antwortet der Autor kurzerhand: "J'aime le cinéma."<sup>310</sup> Das Wort *Kino* unterstreichend, scheint Artaud hier, anstatt von bestimmten Filmen zu sprechen oder wenigstens ein bestimmtes Filmgenre zu besprechen, was wohl die Intention dieser ersten Frage war, vom Kino im allgemeinen sprechen, d.h., vom Kino als Kunst an sich. Bevor dies jedoch geschieht, stellt der Autor kurz fest: "J'aime n'importe quel genre de films. Mais tous les genres de films sont encore à créer."<sup>311</sup> Artaud will hier gewiss nicht sagen, dass die verschiedenen Filmgenre bisher nicht existieren. Er meint vielmehr, dass die bisher existierenden Filmgenre zu überwinden seien, dass es ein neues Genre zu schaffen gilt, dass die gerade erst geborene Filmkunst bereits wieder neugedacht werden muss. Bestätigen lässt sich dies, indem wir weitere Texte Artauds zu unseren Betrachtungen heranziehen, da er sich in diesen in ganz ähnlicher Weise ausdrückt. 1926-1927 erklärt Artaud: "Les conventions théâtrales ont vécu."<sup>312</sup> Schon 1921/22 hatte er erklärt: "Le Vieux-Colombier mis à part, nous n'avons pas à l'heure qu'il est de théâtre."<sup>313</sup> So wie Artaud in diesen Äußerungen seine Kritik am Theater seiner Zeit formuliert, müssen seine Worte über das Kino als Provokation aufgefasst werden, die nichts anderes erklären, als dass es für Artaud zu diesem Moment kein Kinogenre gibt, das er zu akzeptieren bereit wäre. Wenn Artaud im Anschluss erklärt, das Kino könne nur Filme zulassen, welche *alle Möglichkeiten einer Wirkungsweise auf die Sinne des Zuschauers verwendet*<sup>314</sup>, scheint der Autor auf die Frage nach dem zu schaffenden Filmgenre zu antworten. Im Folgenden dann hält der Text fest, dass das Kino den

---

<sup>309</sup>OC, III, S.63-64

<sup>310</sup>OC, III,S.63

<sup>311</sup>*Réponse à une enquête*, OC,III,S.63

<sup>312</sup> OC,II,S.18

<sup>313</sup> OC,II,S.134

<sup>314</sup>OC,III,S.63

vollständigen Umsturz aller Werte darstelle, d.h., in der Filmkunst präsentieren sich die Begriffe Optik, Perspektive und Logik auf ganz neue Weise.<sup>315</sup> Ohne dies weiterauszuführen, stellt Artaud dann das Kino dem Theater entgegen, indem er fortfährt, dass der *Umgang mit den Inhalten* wie er im Theater stattfindet, das Kino seiner *elektrisierenden Schockwirkung* beraube.<sup>316</sup> Von hier ab ist klar, Artaud spricht vom Kino in seinem Verhältnis zur Theaterkunst, und von einem nur dem Kino eigenen Verständnis der Begriffe *Optik, Perspektive* und *Logik*.

Mit Bezug auf die zweite Frage nach einem zu schaffenden Filmgenre bleibt Artauds Antwort erstaunlich eingeschränkt: "Je réclame/.../ des films fantasmagoriques,/.../ poétiques, au sens dense, philosophique du mot, des films psychiques."<sup>317</sup> Dies muss nicht bedeuten, dass solche Filme auf *Psychologie, Liebe* oder die *Zeichnung menschlicher Gefühle* verzichten. Aber es sollten Filme vermieden werden, die einem ewigen *Wiederkäuen der Herzensangelegenheiten und des Geistes* gleichkämen.<sup>318</sup> Rhythmus und Geschwindigkeit der Filmkunst verlangten nach *exzessiven* und *außerordentlichen* Inhalten.<sup>319</sup> Artaud folgert, das Kino "laissera loin derrière le théâtre que nous reléguerons à l'armoire aux souvenirs."<sup>320</sup> Artaud stellt hier nicht nur erneut das Kino dem Theater als Alternative entgegen, er erachtet es zudem als dem Theater überlegen. Artauds Ausführungen zufolge präsentieren sich auf dem Theater nur Schauspieler, Kunstwerke aber gäbe es nicht zu sehen. Im Kino hingegen fänden sich ausschließlich *personnages*, an den Schauspieler denke man nicht mehr, was nach Artaud zur Folge habe, dass sich im Kino *nichts mehr zwischen uns und das Kunstwerk stelle*.<sup>321</sup> Da nun aber alles, was Artaud in *Réponse à une enquête* anspricht, ausgesprochen konzentriert und konzis formuliert ist, bleiben die Inhalte in einer ersten Annäherung an den Text ohne Rückgriff auf andere Texte weitgehend unklar. Berücksichtigen wir, dass Artaud vor Verfassen dieses Textes, seit 1920, in Paris als

---

<sup>315</sup>OC,III,S.63

<sup>316</sup>OC,III,S.63

<sup>317</sup> OC,III,S.63

<sup>318</sup>OC,III,S.63

<sup>319</sup>OC,III,S.63,64

<sup>320</sup>OC,III,S.63

<sup>321</sup>OC,III,S.64

Schauspieler und Kostüm- bzw. Bühnenbildzeichner arbeitet<sup>322</sup>, muss angenommen werden, dass sich in diesem ersten Text über das Kino gleichermaßen seine ersten Ideen zum Theater nachweisen lassen. In welchem Moment seiner Schaffenskarriere also verfasst Artaud seinen Text?

Im selben Jahr, sechs Monate später, verfasst Artaud seinen ersten theoretischen Text über das Theater: *L'évolution du décor*<sup>323</sup> Im März 1923 arbeitet Artaud bereits über ein Jahr mit Charles Dullin, dem Begründer des *L'Atelier*, nachdem er bereits mit Lugné-Poe im *L'Oeuvre* gearbeitet hat.<sup>324</sup> Seit Ende 1921 schreibt Artaud mehrere Texte, in denen er seinen Enthusiasmus für die Inszenierungen von Dullin und für seine Arbeit mit ihm ausdrückt. Es handelt sich hier um die Artikel, welche Artaud von 1921 bis Anfang des Jahres 1923<sup>325</sup> verfasst, und in welchen sich seine frühesten Ideen über die Theaterkunst äußern.

In diesen Texten kommt Artaud immer wieder erneut auf zwei Aspekte zurück: die Arbeitsmethoden des Schauspielers und die Intention dieser Arbeit, eine *personnage*, eine Figur hervorzubringen, zu erschaffen. Hierzu heißt es:

"Cet acteur a fondé une petite compagnie théâtrale/.../où l'on applique des principes d'enseignement/.../qui ont pour but d'intérioriser le jeu de l'acteur."<sup>326</sup>

"De ces méthodes, la principale est l'improvisation qui force l'acteur à penser ses mouvements d'âme au lieu de les figurer."<sup>327</sup>

Artaud fasziniert hier die "méthode d'improvisation qui force l'acteur à travailler avec sa sensibilité profonde".<sup>328</sup> Zudem ist Artaud aber interessiert am Ziel, der Intention einer solchen Schauspielerarbeit, denn er erklärt, dass im *L'Atelier* die Künstler fähig seien, "à représenter/.../ des caractères, des tics, des personnages de notre

---

<sup>322</sup> eine detaillierte Dokumentation zu seinen Tätigkeiten findet sich in: A. VIRMAUX, Antonin Artaud et le théâtre, S.421-426

<sup>323</sup> OC,II,S.9-12; OC,II, note 1,S.267-268 et OC,III, note 1,S.336-337; OC,III, la lettre à madame Toulouse, fin octobre 1923, S.110.

<sup>324</sup> OC,III,S.93, lettre au docteur et à Mme Toulouse, vers octobre 1921; S.94-95, lettre à Max Jacob, vers octobre 1921

<sup>325</sup> «L'Atelier de Charles Dullin» paru in Action paru fin 1921 ou début 1922; «Le théâtre de L'Atelier» paru in La Criée, n°17, 17 octobre 1922 et «Carmosine à L'Atelier» paru in La Criée n°19, décembre 1922. Tous les articles sont publiés in: OC,II,S.134-135;S.138-140; les lettres in: OC,III,S.93-102

<sup>326</sup> OC,III,S.96, lettre à Mlle Yvonne Gilles, vers octobre 1921

<sup>327</sup> «L'Atelier de Charles Dullin», OC,II,S.134

<sup>328</sup> OC,II,S.139,

humanité/.../"<sup>329</sup>. Zwei Monate später dann unterstreicht Artaud, dass die Aufgabe der Inszenierung eines Stückes die "vivification de ses personnages" sei.<sup>330</sup> Artaud spricht hier von zwei entscheidenden Gesichtspunkten in den Überlegungen Dullins: die Verinnerlichung des Darstellerspiels und der Schaffung einer *personnage*, einer Figur. Im Herbst 1920 schreibt Charles Dullin in *Il faut de la culture et de la délicatesse...*:

"Il /../s'agit /.../de défendre notre art contre son plus dangereux ennemi. /.../La vedette est une force négative parce qu'elle cherche toujours à détourner à son profit l'attention que le public doit porter au personnage qu'elle est chargée d'incarner."<sup>331</sup>

Die Kritik Dullins zielt hier auf ein Theater, das sich eines *Starschauspielers* bedient, der, anstatt die Figur des Stückes vorzustellen, nur seine eigene Person präsentiert. Für den *Starschauspieler* zählt das Kunstwerk nicht, er denkt ausschließlich an seinen Ruhm. Dullin hält fest, dass seit Jahren diverse Manifeste versprechen, dieser hinderlichen, das Kunstwerk versperrenden Persönlichkeiten abzuschaffen, die die *wahre Fortentwicklung der dramatischen Kunst* verhindern und das *Schöpfergenie* nur *erniedrigen*.<sup>332</sup> Aufgabe des Schauspielers sei die *Verkörperung einer Figur*.<sup>333</sup> Seiner Forderung nach der "rethéâtralisation du théâtre"<sup>334</sup> entsprechend verfolgte Dullin die Intention, das Spiel des Darstellers zu verinnerlichen, um eine *personnage* zum Leben zu erwecken, die im alltäglichen Leben nicht existiert, welche aber eben wesentlicher Bestandteil eines Kunstwerkes, eines Stückes ist. Dullins Versuche hatten die Schaffung von "demi-dieux"<sup>335</sup> zum Ziel. Seiner Ansicht nach seien die Rollen auf dem Theater unzählig, die *authentischen Figuren* aber seien die Ausnahme.<sup>336</sup> Und so fordert Dullin vom Schauspieler, Hamlet, Don Juan oder Lear ins Leben zu rufen, da die großen *Figuren* ihre Autoren überleben würden, "ils ont l'éternité devant eux" und können in ihrem Wesentlichen nicht modifiziert werden.<sup>337</sup> Das Wesen eines Hamlet

---

<sup>329</sup> OC,II,S.139

<sup>330</sup> OC,II,S.141

<sup>331</sup> Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, S.27

<sup>332</sup> Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, S.27

<sup>333</sup> Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, S.27

<sup>334</sup> Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, S.47

<sup>335</sup> Charles DULLIN, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, S.33

<sup>336</sup> Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.33

<sup>337</sup> Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.33

werde man nicht den zeitgenössischen Gegebenheiten und Geistesströmungen einer Epoche entsprechend ändern können.<sup>338</sup>

Artaud nun ist Teil dieser neuen Theaterbewegung, wenn er sich in *Le Théâtre de l'Atelier* begeistert zeigt von der Fähigkeit der Schauspieler, "à représenter... des personnages de notre humanité..."<sup>339</sup> Für Artaud ist hier die Rede von Figuren wie Hamlet, die nicht einer alltäglichen Wirklichkeit entspringen, und so ist für Artaud die Schaffung einer *ewigen Figur* vorherrschender Gesichtspunkt in den Überlegungen Dullins. Dieser schreibt in seinen Erinnerungen, dass zu dieser Zeit die "rethéâtralisation" das Ziel aller dramatischen Experimente in allen Ländern gewesen sei.<sup>340</sup> Wohin aber sollten diese theatralischen Experimente führen?

Antonin Artaud schreibt in seinem Artikel *Le Théâtre de L'Atelier*, dass es sich in erster Linie um die Errungenschaften Gordon Craigs und Adolph Appias handelte, die erst durch Dullins Verdienst im französischen Theater Anwendung fanden.<sup>341</sup> Wie sahen die Errungenschaften Appias aus?

Ursprünglich, seit 1892, ist die Theaterkonzeption Appias auf die Ästhetik des Wagnerianischen *totalen Theaters* gegründet.<sup>342</sup> Beeinflusst von den Opern Richard Wagners, will Appia schlußmachen mit jenen Inszenierungen, die ausschließlich darauf bedacht sind, die Orte des Alltags zu rekonstruieren. Er fordert eine Inszenierung der Visionen, Schöpfungen des Künstlers. In seiner Theaterkonzeption hat jedes Element (Musik, Licht und Bühnenbild) eine Bedeutung, die beiträgt zur Idee des Kunstwerkes. Hauptbestandteil dieser Konzeption jedoch ist der Schauspieler. Appia schreibt 1904, dass die dramatische Handlung von der *Präsenz der Figuren auf der Bühne* motiviert wird, daher ist jede Inszenierung auf der Präsenz des Schauspielers begründet.<sup>343</sup> In einem Satz fasst Appia diese Vorstellung zusammen: "L'illusion scénique, c'est la présence vivante de l'acteur."<sup>344</sup> Dieser Gedanke bleibt für

---

<sup>338</sup>Charles DULLIN, Souvenirs et notes de travail d'un acteur, S.33,34

<sup>339</sup>OC,II,S.139

<sup>340</sup>Charles DULLIN, Ce sont les dieux qu'il nous faut,S.45

<sup>341</sup> OC,II,S.139

<sup>342</sup>Adolphe APPIA, La mise en scène du drame wagnérien, Paris, 1895; in: Adolphe APPIA, Oeuvres complètes, Tome I, Bonstetten 1988.

<sup>343</sup>Adolphe APPIA, «Comment réformer notre mise en scène?», in: La Revue, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1904, S.342-349; in: Adolphe APPIA, Oeuvres complètes, Tome II,S. S.347-352, S.350

<sup>344</sup>Adolphe APPIA,Tome II,S.352

Appia fundamentaler Bestandteil in seiner Theaterkonzeption, denn 1908 erklärt er, dass der Körper des Schauspielers der Schöpfer der Bühnenkunst ist, dass alle in der Inszenierung enthaltenen Bedeutungen im Körper des Schauspielers gebündelt werden.<sup>345</sup> Wie nun gestaltet sich die Idee des Schauspielers bei Gordon Craig?

Craigs Vorstellungen decken sich insofern mit denen Appias, als sie mit einem geschichtstreuen Realismus und den naturalistischen Bühnenbildern abschließen. In anderer Hinsicht allerdings erweist sich der Schauspielerbegriff bei Craig als ein dem Appiaschen entgegengesetzten. In seinen vollständig stilisierten Bühnenbildern lehnt Craig jeden individuellen Ausdruck, den individuellen Körper des Schauspielers ab. 1908 erklärt Craig: "The actor must go, and at his place comes the inanimate figure - the Über-Marionette we may call him..."<sup>346</sup> Diese *Über-Marionette* tritt an die Stelle des Schauspielers, der die Seelenwelt einer Figur mittels seiner Mimik und Gestik *ausdrückte*. Die *Über-Marionette* nun dient ausschließlich der Übersetzung des einzelnen Gefühls. Craig schafft die Persönlichkeit des Schauspielers ab, indem er den Schauspieler ersetzt. Heißt das: Der Schauspieler ist tot? Eben dies ist nicht der Fall, vielmehr zielen Craigs Überlegungen auf einen *neuen Schauspieler Typus*:

"The über-marionette will not compete with Life - but will rather go beyond it. It's ideal will not be the flesh and the blood but/.../ it will aim to clothe itself with a death-like Beauty while exhaling a living spirit."<sup>347</sup>

Die *Über-Marionette* soll nicht versuchen, ebenso authentisch wie das *wirkliche* Leben zu sein, sondern sie soll im Gegensatz zum Schauspieler aus Fleisch und Blut, sich in eine *dem Tod gleichende Schönheit* kleiden. Obgleich beweglich, soll sich die *Über-Marionette* der Schönheit einer leblosen und kalten Statue nähern. Dennoch allerdings soll hier kein totes Wesen geschaffen werden, da die *Über-Marionette* trotz allem jenen *living spirit* insich tragen soll. Und so ist die *Über-Marionette* keine Marionette im Sinne eines künstlichen Wesens. Craig versteht unter dieser Idee das Ideal eines Schauspielers, der, wenn auch lebendig, ausschließlich die Übertragung der Seelenwelt einer Figur in Bewegungen zur Aufgabe hat. So wird es in der

---

<sup>345</sup> Adolphe APPIA, *L'oeuvre d'art vivant*, 1918, veröffentl. in Paris/Genève en 1921; in: Adolphe APPIA, *Oeuvres complètes*, Tome III, S.362

<sup>346</sup> Gordon CRAIG, «The actor and the Über-Marionette», *The Mask*, Volume I, n°2, avril, 1908; in: Gordon Craig, *On Movement and Dance*, New York, 1977, S.37-57, S.50

<sup>347</sup> Gordon Craig, *On Movement and Dance*, *The Actor and the Über-Marionette*, S.52

Craigschen Konzeption vom Schauspieler keinen *Ausdruck* mehr im Sinne des mimischen Spiels mehr geben: "To-day they impersonate and interpret; tomorrow they must represent and interpret; and the third day they must create."<sup>348</sup> Die Präsenz des Schauspielers gibt es bei Craig nicht mehr, der Schauspieler ist hier auf den Ausdruck durch die *Bewegung* reduziert.

Wenn Dullin also von der "rethéâtralisation du théâtre" spricht, versteht er hierunter die *Evozierung der Figur*. Seine Vorstellungen hierzu rühren einerseits von Appias Konzeption her, der das Bühnenwerk von der Alltagswirklichkeit entfernt und die Präsenz des Schauspielers als unverzichtbar erachtet. Andererseits findet sich in Dullins Idee des Schauspielers jedoch die Craigsche Vorstellung der *Über-Marionette*. Darüber hinaus aber sollte mitbedacht werden, dass Dullins Konzeption des Schauspielers sehr stark von der Idee des *japanischen Schauspielers*<sup>349</sup> beeinflusst ist. In seinen "Souvenirs" erklärt Dullin hierzu:

"J'avouerai même que je lui dois beaucoup; c'est en étudiant ses origines et son histoire que j'ai affermi mes idées sur une rénovation du spectacle théâtral."<sup>350</sup>

Die japanische Bühnenkunst führt Dullin die Möglichkeit vor, den Schauspieler mit Hilfe der Maske unsichtbar werden zu lassen. Vom Spiel der Marionette inspiriert sah er zudem, dass der Schauspieler sich so seines persönlichen Wesen entledigen könnte. So erklärt er, der *japanische Schauspieler* "doivent beaucoup aux marionettes et aux masques".<sup>351</sup> Wenn Dullin nun Gebrauch macht von den Masken und das Spiel seines Schauspielers dem Wesen einer Marionette annähert, muß also, abgesehen von den Einflüssen Craigs und Appias, immer auch die Wirkung des japanischen Theaters auf sein Denken in Betracht gezogen werden. Die Einflüsse auf die Konzeption des Schauspielers bei Dullin sind also sehr vielfältig. Allerdings würde Dullin, im Gegensatz zu Craig und in Einklang mit Appia, niemals auf die Lebendigkeit des Schauspielers verzichten, da diese *eine große Wirkungsmöglichkeit auf den Zuschauer* bedeute.<sup>352</sup>

---

<sup>348</sup>Gordon CRAIG, *The Actor and the Über-Marionette*

<sup>349</sup>Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.59-62

<sup>350</sup>*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.59-60

<sup>351</sup>*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.61

<sup>352</sup>*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, S.93

Dergestalt sind nun also die Wirkungen, denen die frühen Ideen Artauds zu einer Konzeption des Theaters im März 1923 unterliegen. Auf der einen Seite eignet sich Artaud während seiner Arbeit mit Dullin die Vorstellung an, nach der, um auf der Bühne die *Figur* eines Stückes zu schaffen, abgeschlossen werden muss mit einem Theater, das ausschließlich auf die Präsentation von Schauspielern bedacht ist, das Kunstwerk aber vernachlässigt. Das Lebendigmachen, die Erschaffung einer *Figur* in der Inszenierung eines Stückes verlangt nach der Unterdrückung der Schauspielerpersönlichkeit. Zudem wird sich Artaud der verschiedenen Möglichkeiten hierzu bewusst. Über die Idee Dullins von der Verinnerlichung des Spiels eines Darstellers hinaus, ist in Artauds Denken zu dem Zeitpunkt als er *Réponse à une enquête* verfasst, die Idee vom Gebrauch der Maske und von der *Über-Marionette* präsent. Hier muss betont werden, dass sich Artaud mit Craig und Appia zwei sich gegenüberstehende Positionen darbieten: jene, nach der die Präsenz des lebendigen Schauspielers wesentlich ist, und die andere, welche alles, was den Schauspieler erinnert, ablehnt. Die beiden Aspekte aber, die Methode der Verinnerlichung des Spiels und der Gebrauch der Maske, werden für Artaud nach und nach untrennbar, denn der Gebrauch der Maske ermöglicht es dem Schauspieler, sein Spiel zu verinnerlichen. Bei Dullin heißt es hierzu:

"Je trouve en marge de mon livre de bord de l'école: cet exercice fut exécuté pour la première fois par Antonin Artaud et par Marguerite Jamois."<sup>353</sup>

Kehren wir nun zurück zu den Kinoschriften Artauds, um zu klären, in welchem Maße diese seine Ideen zum Theater enthalten. In *Réponse à une enquête* lesen wir:

"Le théâtre est déjà une trahison. Nous y allons voir beaucoup plus des acteurs que des oeuvres...Au cinéma l'acteur n'est qu'un signe vivant./.../ Rien donc ne s'interpose plus entre l'oeuvre et nous."<sup>354</sup>

Artauds Idee vom Schauspieler nähert sich hier der Dullins, denn Artaud intendiert die Idee eines Schauspielers, welcher das Werk des Autors nicht verstellt. Allerdings heißt es bei Artaud auch, dass im Film der *Schauspieler nicht existiert*<sup>355</sup>, während Dullin dessen Existenz nie verneinen würde. Tendiert Artaud in seiner Vorstellung eher zu Craigs Idee der *Über-Marionette*?

---

<sup>353</sup>Charles DULLIN, Souvenirs et notes de travail d'un acteur, S.79-131:Conseils à un jeune élève, S.124

<sup>354</sup>OC,III,S.64

<sup>355</sup>OC,III,S.64

Wenn Artaud für das Kino festhält, der Schauspieler existiere nicht und er sei lediglich ein *lebendes Zeichen*, "un signe vivant", so geht er weit hinaus über Craigs Vorstellungen. In einem Artikel von Dezember 1922 wirft Artaud Copeau vor, er verwende die Methoden Craigs und Appias<sup>356</sup> und zeigt sich also sehr kritisch gegenüber den Errungenschaften dieser beiden Regisseure. Wenn Artaud in seiner *Réponse à une enquête* das "signe vivant" dem Theaterschauspieler vorzieht, so schlägt er eine Konzeption vor, die aus den Wechselwirkungen der Ideen Dullins und Craigs entsteht, aus der Idee einer Verinnerlichung des Darstellerspiels und einer der menschlichen Züge beraubten Schauspielermarionette. Eine Synthese also?

Artaud zufolge ist der Zuschauer in direktem Kontakt mit dem Kunstwerk. Die Idee des Künstlers, das *Oeuvre* wie es vom Autor geschaffen ist, bleibt der Macht des Kino ausgesetzt, es wird vermittelt durch das *image cinématographique*. Der Vorteil der Filmkunst besteht nach Artaud darin, dass der Schauspieler *nicht existiert*, der Zuschauer denkt nicht an den Schauspieler. Diesen Gedanken zu illustrieren führt Artaud das Beispiel der *Figur* Charlot an, deren Schöpfer der Schauspieler Charlie Chaplin ist, bei deren Betrachtung aber der Zuschauer nicht an den Schauspieler Chaplin denkt, sondern eben an die *personnage* Charlot. Daher ist in einem solchen Fall die Erschaffung, das Lebendigmachen einer *Figur* vollständig gelungen. Artaud gelangt in diesen Überlegungen zu einer Synthese aus den Vorstellungen Craigs und Dullins. Aus der Idee von der Schauspielermarionette und dem Schauspieler aus Fleisch und Blut erschafft Artaud, das *être cinématographique*, das Kinowesen, welches weder real noch im Craigschen Sinn artifiziell ist. Diese Figur ist *virtuell*.

Eine solche Konzeption nun erscheint uns wie die Rezeption der Ideen Alfred Jarrys, der 1902 während seiner *Conférence sur les Pantins* erklärt hatte:

"Nous ne savons pourquoi, nous nous sommes toujours ennuyés à ce qu'on appelle le Théâtre. Serait-ce que nous avons conscience que l'acteur, si génial soit-il, trahit - et d'autant plus qu'il est génial - ou personnel - davantage la pensée du poète?"<sup>357</sup>

Für Alfred Jarry stellt sich hier eben jenes Problem der Erschaffung einer *personnage*, einer Figur, die nicht einer normalen, alltäglichen Wirklichkeit angehört, sondern einer *réalité poétique*, einer poetischen Wirklichkeit. Da steht auf der einen

---

<sup>356</sup>OC,II,S. 251, version originale de «Carmosine à L'Atelier»

<sup>357</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, Paris 1985, S. 495

Seite die dem Schauspieler eigene Persönlichkeit und auf der anderen jene Figur, die einer anderen Wirklichkeit angehört, deren Erschaffung die Aufgabe des Schauspielers ist. Diese Figur nun ist weder ein real existenter Mensch, noch ist sie nach persönlichen Wesenszügen des Schauspielers konzipiert. Diese Figur soll ein *neues Wesen* sein, ein "nouvel être"<sup>358</sup>, eine *wandelnde Abstraktion*<sup>359</sup>, vom Künstler erschaffen. Ähnlich dem göttlichen Schöpfungsakt, handelt es sich hier um die Erschaffung eines Wesens für die Bühne, das *aus sich selbst heraus*<sup>360</sup> existiert und das alle Schauspielergenerationen überleben wird.<sup>361</sup> Hier nun stehen zwei Realitäten in Konkurrenz zueinander<sup>362</sup>: die den Zuschauern im Saal gegenwärtige, tatsächliche Wirklichkeit, deren sie ein Teil sind und jene vom Künstler geschaffene *poetische Wirklichkeit*, welche nach Jarry sehr viel realer als die erstere ist. Für Jarry also stellt sich nun die Frage, wie kann er sich der einen entledigen und die andere erschaffen? Wie später Dullin und Craig, beabsichtigt Jarry, die Person des Schauspielers zu unterdrücken und die Figur hervorzubringen, welche im Stück enthalten ist. Denn Jarry zufolge ist von den beiden in Konkurrenz stehenden Wirklichkeiten jene der *poetischen Figur* die *wahre*. Nach Ansicht des Erschaffers von *Ubu* ist "Hamlet...plus vivant qu'un homme qui passe".<sup>363</sup> So fordert Jarry vom Schauspieler seinen Kopf durch die "effigie du PERSONNAGE"<sup>364</sup> zu ersetzen. Und nicht nur, dass der Schauspieler eine spezifische Stimme vorweisen muss, "qui est la voix du rôle"<sup>365</sup> - der Figur also, Jarry fordert zudem, dass der Schauspieler hinter der Maske verschwinde. Es reiche nicht aus, das Gesicht des Schauspielers zu schminken, da die individuellen Züge unter der gemalten Maske sichtbar blieben und so die Entstehung der Figur verhinderten.<sup>366</sup> Für Jarry bedeutet "personnage" nichts anderes als Maske, für ihn ist

---

<sup>358</sup>«Douze arguments sur le théâtre», publiés in: «Dossiers acénonètes du collège de pataphysique» n°5; repris dans Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.146-151; S.149

<sup>359</sup>«Douze arguments sur le théâtre», publiés in: «Dossiers acénonètes du collège de pataphysique» n°5; repris dans Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.146-151; S.149

<sup>360</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.148

<sup>361</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.149

<sup>362</sup>Henri Béhar, *Jarry Dramaturge*, Paris 1980, S.35

<sup>363</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.149

<sup>364</sup>«De l'inutilité du théâtre au théâtre», publiés in: *Mercure de France*, septembre 1896; in: Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.139-145; S.142

<sup>365</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.143

<sup>366</sup>Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.142

das *falsche Gesicht* das wahre, weil dieses das Gesicht der vom Künstler erschaffenen Figur ist.<sup>367</sup> D.h., Jarry verwendet die Masken, um seinen Schauspielern das Wesen einer Marionette zu geben.

Obwohl aber Jarry in *Conférence sur les Pantins* die Marionetten den Schauspielern vorzieht, weil im Gegensatz zu letzteren *die Marionetten die Idee des Künstlers übertragen*<sup>368</sup>, beabsichtigt Jarry nicht, den Schauspieler abzuschaffen. Er fordert von ihm lediglich sich "impersonnel" zu machen und *in einer Maske zu spielen*.<sup>369</sup> Jarry betont:

"Ubu Roi est une pièce qui n'a jamais été écrite pour marionnettes, mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n'est pas la même chose."<sup>370</sup>

Nur so werde die Idee des Künstlers nicht verraten und die Erschaffung der poetischen Figur garantiert. Ziel des einer lebenden Marionette gleichenden Schauspielers sei es nun aber nicht, das äußere einer Figur darzustellen, d.h., sein Wesen durch seine Handlungen und Verhalten zu definieren. Jarry fordert hier vom Schauspieler, als Marionette zu spielen, um das *Innere des Menschen* zu sein, "l'âme des grandes marionnettes".<sup>371</sup> Das aber meint, die Aufgabe der Schauspielermarionette bei Jarry ist nicht die Darstellung einer Figur, sondern das Innere dieser Figur nach außen zu kehren.<sup>372</sup> Was also Jarry zufolge auf der Bühne entstehen soll, ist nicht nur die Figur einer *poetischen Wirklichkeit*, sondern ihre Seele, ihr Unbewusstes. Alfred Jarry zieht die Marionette dem Schauspieler aus Fleisch und Blut vor, weil so die Idee des Schöpfers der poetischen Figur nicht verraten wird. In der Folge gelangt Jarry zu einer Konzeption des Schauspielers, der die animierte Marionette spielt. Jarry strebt einen Schauspieler an, der weder real noch artifiziell ist.

Antonin Artaud nun zieht dem Theaterschauspieler jenes "signe vivant" vor, das weder real noch artifiziell ist, sondern eben vielmehr ein kinematographisches Wesen,

---

<sup>367</sup> Alfred Jarry, «Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier», *La Plume*, 1<sup>er</sup> avril 1903, in: *La chandelle verte, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome II*, S.415-417

<sup>368</sup> Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.495-496

<sup>369</sup> «Discours d'Alfred Jarry», prononcé à la première représentation d'«Ubu Roi» au Théâtre De L'Oeuvre, le 10 décembre 1896, repris in: *Alfred Jarry, Tout Ubu*, S.19-21, S.20

<sup>370</sup> *Mercure de France*, janvier 1897, S.218

<sup>371</sup> Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.20

<sup>372</sup> Alfred Jarry, «Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier», *La Plume*, 1<sup>er</sup> avril 1903, in: *La chandelle verte, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Tome II*, S.416

ein virtuelles Wesen. Artaud strebt also eine Konzeption des Schauspielers an, welche sich mit der Jarrys deckt. Bleibt die Frage, ob Artaud nicht auch Jarry folgt, wenn er in *Réponse à une enquête "des films psychique"* fordert, welche die Emotionen der Menschen freilegen. Aufschluss hierüber kann nur die eingehende Untersuchung der Texte seines *Théâtre Alfred Jarry* geben.

### *L'évolution du décor* im Verhältnis zu *Réponse à une enquête*

Wie also verhält sich dieser frühe Text, *L'évolution du décor*, mit Artauds ersten Ideen einer Theaterkonzeption zu dem Text *Réponse à une enquête*? Betrachten wir ersteren in seinem zeitlichen Kontext.

Die Zeit um den Oktober 1923 stellt einen entscheidenden Moment in Artauds Denken dar. In einem Brief Artauds an Madame Toulouse, *L'évolution du décor* betreffend, bittet der junge Autor um einen Vorschlag für einen Bühnenbildentwurf, um seinen Text zu begleiten und schreibt: "En voyez-vous un qui représente ce que je pense, pas de Pitoëff bien sûr ni de Dullin."<sup>373</sup> Demnach entsprechen die Ideen der beiden Regisseure nicht mehr den Vorstellungen Artauds. Was ist also geschehen?

Am 1. April 1923 teilt Artaud Madame Toulouse mit, dass er das L'Atelier verlassen habe.<sup>374</sup> Eine solche Entscheidung zeichnet sich bereits im Dezember 1922 an, denn in einer damals unveröffentlichten Version des Artikels *Carmosine à L'Atelier* kritisiert Artaud sowohl die Inszenierungen des L'Atelier, als auch die Copeaus im Vieux-Colombier.<sup>375</sup> Dann im Januar 1923 erhebt Artaud aufs neue seine Kritik an Dullin und Copeau<sup>376</sup> und Ende Mai 1923 schreibt er begeistert an Madame Toulouse, dass er seine Arbeit mit Pitoëff aufgenommen hat, dessen Inszenierungen ihn faszinierten, da sie mit Neuerungen *gespickt* seien.<sup>377</sup> Doch bereits im April 1923 akzeptiert Artaud auch den Namen Pitoëff nicht mehr als Etikett für seine Ideen.

Das bedeutet für unsere Überlegungen, dass *L'évolution du décor* in einem Moment geschrieben wurde, in dem sich Artaud weder mit den Ideen Dullins, noch denen Copeaus oder Pitoëffs in Einklang sieht. In *L'évolution du décor* heißt es nun: "Il faut ignorer la mise en scène, le théâtre."<sup>378</sup> Artaud scheint hier nicht nur die Kunst der Bühnenregie, sondern die gesamte Theaterkunst an sich zu verneinen. Diese Kritik ist jedoch an die Regisseure seiner Zeit gerichtet, denen es nicht gelingt, vom *Theater* zu *abstrahieren*.<sup>379</sup>

---

<sup>373</sup> OC,III, Lettre à Mme Toulouse, début avril 1924, S.115

<sup>374</sup> OC,III, Lettre à Mme Toulouse, début avril 1924, S.115

<sup>375</sup> OC,II,S.251-252

<sup>376</sup> OC,III,S.104, lettre à Mme Toulouse.

<sup>377</sup> OC,III,S.109

<sup>378</sup> OC,II,S.9

<sup>379</sup> OC,II,S.9

"Et alors qu'ils cherchaient à se débarrasser du théâtre, ils pensaient encore et toujours au théâtre. Ils composaient avec la scène, avec les décors, avec les acteurs."<sup>380</sup>

Diese Zeilen zeigen, es handelt sich für Artaud darum, die "mise en scène extérieure" zu unterdrücken und der Autor präzisiert seine Aussage, indem er der zeitgenössischen Regie vorwirft, sie würden ihre Inszenierungen *mit der Bühne, dem Bühnenbild und den Schauspielern* erstellen. Wie aber stellt Artaud sich eine Regiearbeit vor, die auf die wesentlichen Elemente des Theaters verzichtet? Für den jungen Theatermann meint dies zu allernächst, ein mimetisches Theater aus seiner Konzeption auszuschließen. Es gälte "toute réalité, ...toute vraisemblance", sowie alle Trockenheit und Alltäglichkeit in einer Bühneninszenierung zu vermeiden, da das Leben nicht auf die Bühne geholt werden kann, das *Leben nicht imitiert* werden.<sup>381</sup> Das in den vorigen Abschnitten bisher Erläuterte in Betracht ziehend, meint dies, Artaud denkt von Bühne und Bühnenbild, was er von der Funktion des Schauspielers in einer Inszenierung denkt. Im Anschluss an die Konzeption Alfred Jarrys, verweigert Artaud jegliche Präsenz der wesentlichen Elemente des Theaters. Dies gilt eben auch für das Bühnenbild, und so gelangt er zu der Ansicht, dass jedes traditionelle Bühnenbild, das *trompe-l'oeil*, "tout ce qui est au théâtre visiblement faux" zu verurteilen ist.<sup>382</sup> "On ne supportera pas que des acteurs à trois dimensions se meuvent sur des perspectives plates...".<sup>383</sup> Eben dieser Standpunkt findet sich auch in Jarrys *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, wo der Autor das Bühnenbild als *hinderlich, die Bühne als nutzlos* und das *trompe-l'oeil* als unakzeptabel erachtet.<sup>384</sup>

Artaud gibt ohne weiteres zu, dass all diese Fragen schon lange von seinen Lehrmeistern diskutiert sind, "tout ceci a été dit"<sup>385</sup>. Sich der Konzeption Jarry nähernd lehnt Artaud aber eben diese "rethéâtralisation du théâtre" ab, da jene, welche sich dies auf die Fahne geschrieben hatte, sich in ihren Inszenierungen *ausschließlich auf den Text bezogen*, obgleich sie sich doch vom Theater, wie es zu

---

<sup>380</sup> OC,II,S.9

<sup>381</sup> OC,II,S.11

<sup>382</sup> OC,II,S.11

<sup>383</sup> OC,II,S.11

<sup>384</sup> Alfred Jarry, *Tout Ubu*, S.140,141

<sup>385</sup> OC,II,S.11

dieser Zeit verstanden wurde, befreien sollten. Stattdessen haben aber Köpfe wie Dullin, Copeau oder Pitoëff eine alte Tradition, die sich mit einem mimetischen Theater zufrieden gab, durch eine neue, die sich mit den Innovationen von Craig und Appia begnügte, ersetzt.<sup>386</sup> Artaud wirft seinen Lehrmeistern eben gerade die "rethéâtralisation du théâtre" vor und wendet sich davon ab, weil er abschließen will mit den *traditionellen Helden* als poetische Figuren. Der Autor von *L'évolution du décor* fordert eben keine Hamlets oder Don Juans mehr, sondern er schreibt:

"Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie. /.../ Ce qu'il faut, c'est retrouver la vie du théâtre. Cette vie est tout entière incluse dans le texte des grands tragiques, quand on l'entend avec sa couleur/.../ sa particulière densité."<sup>387</sup>

Hier nun gelangt Artaud an einen Widerspruch zwischen der Ablehnung der traditionellen Helden einerseits und der Absicht, das Leben in den Texten der "grands tragiques" finden, die ja gerade traditionelle Helden erschafft haben. An dieser Stelle muß der Begriff "vie cosmique" wie ihn Gouhier<sup>388</sup> in seinen Untersuchungen dargelegt hat, mitgedacht werden.

Wenn Artaud seine Kritik gegen die genannten Innovateure des Theaters richtet, dann weil er denkt, dass ihnen das Wesentliche der Problematik entgangen ist. Das bedeutet, dass die in Rede stehenden Regisseure sich letztlich zu sehr auf die Reform des Mediums Theater konzentriert haben und dass ihre Überlegungen zu sehr auf die Fragen des Bühnenbildes, des Darstellerspiels und der Bühne im Bezug auf die Theatergeschichte begrenzt waren.<sup>389</sup> Das Kunstwerk jedoch, das *Oeuvre*, darf nicht ausschließlich in Beziehung zum historischen Theater oder zu einer bestimmten Tradition gesehen werden. Diese Fragen sind für Artaud zu formalen Wesens. Was Artaud nun fordert, ist: bevor alle Innovationen umgesetzt werden, muss sich der Regisseur dem Wesentlichen, dem im Kunstwerk enthaltenen Leben zuwenden, "L'esprit et non la lettre du texte!"<sup>390</sup> Im Grunde tut Artaud nichts anderes als die Ideen Dullins wirklich konsequent umzusetzen, denn der Regisseur muss sich losmachen von allem, was die Idee des Autors eines Werkes *verstellt*. Artaud fordert

---

<sup>386</sup>OC,II,S. 251, version originale de «Carmosine à L'Atelier»

<sup>387</sup>OC,II,S.10

<sup>388</sup>H. GOUHIER, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, S.47

<sup>389</sup>H. GOUHIER, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, S.44

<sup>390</sup>OC,II,S.9

eben diesen Geist, dieses Leben zu erfassen. Dieses Wesentliche aber findet sich nur "hors du théâtre".<sup>391</sup> Der Regisseur muß sich befreien vom *Theater*, von allen Fragen der Innovation, in der Intention "de retrouver la vie du théâtre".<sup>392</sup> In Artauds Augen muss der Regisseur verstehen, *warum* er inszeniert, vielmehr *das, was* er inszeniert. "Artaud veut savoir ce que le théâtre doit exprimer."<sup>393</sup> Auf dem Theater sollen Artaud zufolge Stücke inszeniert werden, "qui soient comme une transsubstantiation de la vie."<sup>394</sup> Dieses Leben aber ist situiert weit ab von jeder *Alltäglichkeit*, es ist dies ein Leben, welches "par son essence même, irrationnelle" ist und das ausschließlich aus einer mythischen Haltung heraus erfasst werden kann.<sup>395</sup> Daher gilt es, wieder zu erlernen, mystische Haltungen einzunehmen, denn wenn auch das Theater nicht im Stande ist, das Leben zu *imitieren*, das Leben selbst nocheinmal zu erschaffen, so ist es trotzdem in der Lage, *das Leben des Theaters wiederzuentdecken*, das Leben des Theaters zu erschaffen, die "transsubstantiation" - die Wandlung des eigentlichen Lebens in das Leben des Theaters zu leisten, eines Reellen, einer Wirklichkeit, welche sich außerhalb jeder *ratio* bewegt. Der Regisseur muß jenen Begriff des *Lebens* fassen, den Artaud schon früh, seit 1922, "la beauté absolue", le "réel" nennt:

"Je ne suis pas tellement travaillé en écrivant par le besoin de M'exprimer que d'exprimer la beauté absolue./.../

Ce qui m'intéresse personnellement /.../c'est plutôt d'avoir des pensées d'une contexture solide, réelle /.../étant très persuadé que le réel /.../est beau par définition."<sup>396</sup>

Vor aller Innovation also fordert Artaud die Innovation der spirituellen Haltung des Regisseurs. Dieser muß wieder erlernen *eine mystische Haltung einzunehmen*, um eben auf diesem Wege den *esprit* eines *oeuvre* zu erfassen, das eben genau jene "beauté absolue", jenes "vie cosmique"<sup>397</sup> in sich birgt.

Wenn Artaud also die großen, tragischen Figuren des Theaters, die Helden, ablehnt, bedeutet dies nicht, dass er damit die von Dullin geforderte Erschaffung der "demi-

---

<sup>391</sup>OC,II,S.9

<sup>392</sup>H. GOUHIER, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, S.44

<sup>393</sup>H. GOUHIER, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, S.47

<sup>394</sup>OC,II,S.10

<sup>395</sup>H. GOUHIER, Kap.IV, S.48-50, Kap.II «Ma Métaphysique»; OC,II,S.11

<sup>396</sup>OC,I\*\*,S.92

<sup>397</sup>H. GOUHIER, chap.II «Ma Métaphysique».

dieux" ablehnt. Im Gegenteil, gerade in dieser Hinsicht von Dullin stark beeinflusst, gibt Artaud die Konzeption der *poetischen Figur* gerade nicht auf, sondern geht eben über Dullins Ideen hinaus. Auf der Suche nach jenem in den Texten der *grands tragiques* enthaltenen Leben, tauscht Artaud die "Hamlets" aus gegen "joueurs d'échecs ou de cartes"<sup>398</sup>. Artaud verlangt von den Regisseuren seiner Zeit, das Leben der aus dem *alltäglichen Leben* stammenden Figuren als "semblables à des dieux"<sup>399</sup>. Dem Autor von *L'évolution du décor* zufolge muss der *esprit* eines Stückes, sein Wesentliches, allem anderen vorausgestellt werden. Und dies nicht um der "rethéâtralisation" wegen, die Hamlets erschafft, sondern um der Erschaffung von Karten- bzw. Schachspielern willen, die *Göttern gleichen*.<sup>400</sup> Diese Wesen werden weder alltägliche noch zu theatralische Helden sein. Das eigentliche Leben des Theaters findet sich nur unter der Voraussetzung, dass die alten Helden fallen gelassen und neue geschaffen werden, die allerdings die gleiche Essenz, das gleiche Wesentliche enthalten, jenes in den Texten der *grands tragiques* verborgene. So stellt Artaud also seine Konzeption einer *poetischen Figur* denen der zeitgenössischen Regisseure entgegen.

Im Grund greift der Autor von *L'évolution du décor* seine Konzeption einer *personnage poétique* auf, welche er bereits in seiner *Réponse à une enquête* angezeichnet hatte:

"Charlot joue Charlot, /.../ Ils (les personnages) sont au premier plan où ils n'encombrent personne. C'est pourquoi ils n'existent pas. Rien donc ne s'interpose entre l'oeuvre et nous."<sup>401</sup>

Hier dachte Artaud an die Filme Charlie Chaplins, in denen die Figur des Charlot zu sehen war. Charlot ist eine eben solche vom alltäglichen Leben inspirierte Figur, gehoben auf die Ebene eines *poetischen Wesens*. Das *kinematographische Wesen* erschaffend, einen "demi-dieux" wie die Figur des Charlot, beabsichtigt Artaud den seit langer Zeit verlorengegangenen Anschluss an das *vie cosmique*, das Leben in seiner ganzen Wesenheit wieder herzustellen, ohne aber dabei in der *Alltäglichkeit* zu verharren. Die hier aufgezeigte Konzeption eines *poetischen Wesens* stellt sich dar als

---

<sup>398</sup> OC,II,S.10

<sup>399</sup> OC,II,S.10

<sup>400</sup> OC,II,S.10

<sup>401</sup> OC,III,64

die Schwelle zwischen seiner Zeit mit Charles Dullin und seinem ersten theoretischen Theatertext *L'évolution du décor*. Wie bereits gesagt, schreibt Artaud seine *Réponse à une enquête* aus einer sehr kritischen Haltung gegenüber Charles Dullin heraus. Im Mai 1923 beginnt er seine Arbeit mit Pitoëff und äußert sich darüber in einem im Mai 1923 veröffentlichten Artikel mit dem Titel *SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR à la COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES*.<sup>402</sup> Darin zeigt Artaud sich fasziniert von den Figuren "aux visages blancs, et comme mal sortis d'un rêve". Die sechs Figuren stellt er Figuren aus *Fleisch und Blut* gegenüber und findet sich um ein vielfaches realer als beispielsweise den Theaterdirektor.<sup>403</sup>

Erst über seine Konzeption der *kinematographischen Figur* und die Konzeption der Charaktere bei Pitoëff gelangt Artaud zu eben jener Konzeption, welche er in *L'évolution du décor* zeichnet. *Réponse à une enquête* erweist sich daher als ein Text auf einer Übergangsstufe zwischen der *Figur* bei Dullin und seiner eigenen Konzeption einer *poetischen Figur* in *L'évolution du décor*.

---

<sup>402</sup>OC,II,S.142-143

<sup>403</sup>OC,II,S.142

Artauds theoretische Konzeptionen zur Filmkunst in der Zeit des  
Théâtre Alfred Jarry

In *Réponse à une enquête* schreibt Artaud: "Il (le cinéma) agit sur la matière grise du cerveau directement."<sup>404</sup> Der Autor dieser Zeilen betrachtet das Kino als eine Kunst deren spezifischer Wert darin liegt, eine *direkte Kommunikation* mit dem Zuschauer zu gewährleisten. In *Sorcellerie et cinéma* von 1927, dem ersten theoretischen Text zum Kino aus der Zeit des *Théâtre Alfred Jarry*, nimmt Artaud die Idee der "action directe sur le cerveau" wieder auf:

"Par le fait qu'il isole les objets il leur donne une vie à part qui tend/.../ à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets. /.../ Le cinéma est essentiellement révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en relation."<sup>405</sup>

Der Autor von *Sorcellerie et cinéma* erklärt, dass die Kunst des Kinos in ihrer noch sehr jungen Entwicklung an einen Punkt gelangt ist, an dem sie sich in ihrem Wesen nicht mehr fortentwickeln wird. Denn selbst wenn der Film eines Tages in Farbe sei und es gelänge, die Klang- und Bilddimensionen in drei Dimensionen zu erschaffen, bleibe sein eigenster Wert immer der selbe. Artaud ordnet das Kino zu den übrigen Künsten und weigert sich, es als bloße Form der gewöhnlichen Unterhaltung zu betrachten. Was das Kino aber von den übrigen Künsten unterscheide, sei seine Eigenschaft, die Objekte und Gegenstände ihres Kontextes zu berauben und ihnen ein neues, ganz eigenes Wesen zu geben, welches in keinsten Form mehr in Beziehung mit der ursprünglichen Bedeutung der Gegenstände, dem "sens ordinaire"<sup>406</sup> stehe. Darüber hinaus sei die Filmkunst in der Lage, beim Zuschauer eine *Art Rausch* hervor zu rufen und mit Hilfe der Kraft der Bilder ein an sich verborgenes Leben heraufzubeschwören, welches in den *Tiefen des menschlichen Geistes* ruhe.<sup>407</sup> Aufgabe des Kinos sei es daher auf keinen Fall, Geschichten im üblichen Sinne zu erzählen, sondern vielmehr, das *Innere des Bewusstseins* auszudrücken, nicht durch sein Spiel der Bilder und durch mimetische Darstellung, sondern durch etwas *sehr viel*

---

<sup>404</sup>OC,III,S.64

<sup>405</sup>OC,III,65-66

<sup>406</sup>OC,III,S.65

<sup>407</sup>OC,III,S.66

*Unwägbareres, das uns die Bilder in ihrer Substanz wiederherstellt.*<sup>408</sup> Welche Rolle spielt hier das *Eigenleben der Gegenstände*? Wie kann mit Hilfe der Kinobilder das *Innere des Bewusstseins* ausgedrückt werden, ohne dabei eine Handlung zu erzählen und mimetisch darzustellen? Muss die Filmkunst *abstrakt* werden?

Erhellen lassen sich diese Fragen wieder nur aus dem Verhältnis der Ideen Artauds zum Theater. Betrachten wir also seine Texte des *Théâtre Alfred Jarry* und fassen wir das Grundlegende der Konzeption des *Théâtre Alfred Jarry* zusammen.

Im Dezember 1926 hält Artaud zur Bühnenkunst fest<sup>409</sup>:

"un certain nombre de tableaux, d'images... qui parleront à l'esprit directement... Les objets...qui figureront sur la scène devront être entendus dans un sens immédiat..."<sup>410</sup>

Im ersten Text seines *Théâtre Alfred Jarry* spricht Artaud einer Aufführung, die sich auf eine Illusion beruft, welche sie nicht fähig ist, zu erschaffen<sup>411</sup>, jede Existenzberechtigung ab. Der Autor ist von der Unmöglichkeit überzeugt, das Leben zu imitieren und erklärt, es sei aussichtslos, sich auf die Stufe der Schaffensmacht des Lebens erheben zu wollen. Ein solches Theater also lehnt jede Mimesis ab, da die *falschen Bühnenbilder, Kostüme, Gesten und Schreie niemals die von ihnen anvisierte Wirklichkeit ersetzen werden.*<sup>412</sup> Der Schöpfer des *Théâtre Alfred Jarry* ist auf der Suche nach einer Wirklichkeit, welche weder von der Wahrscheinlichkeit noch von der Unwahrscheinlichkeit einer dargestellten Handlung abhängt.<sup>413</sup> Artauds Intention ist auch hier die Schaffung einer sich selbst genügenden Realität, welche den *Ausbruch einer verborgenen Welt* nach sich zieht.<sup>414</sup> Und so definiert der junge Theatertheoretiker diese von ihm angestrebte Wirklichkeit wie folgt:

"Le Théâtre Alfred Jarry voudrait... réintroduire au théâtre le sens d'une certaine vérité sise au plus profond de l'esprit."<sup>415</sup>

---

<sup>408</sup>OC,III,S.66

<sup>409</sup>siehe auch: *En finir avec les chef-d'œuvres*, OC,IV,S.79; *Le Théâtre et la cruauté*, OC,IV,S.85

<sup>410</sup>OC,II,23

<sup>411</sup>*Théâtre Alfred Jarry*, publié fragmentairement in *Nouvelle Revue Française*, n°158, 1<sup>er</sup> novembre 1926, OC,II,S.16

<sup>412</sup>OC,II,S.16

<sup>413</sup>OC,II,S.16

<sup>414</sup>OC,II,S.16

<sup>415</sup>*Le Songe de Strindberg*, OC,II,S.30

Der Autor dieser Zeilen ist also auf der Suche nach der Realität der Tiefen der menschlichen Seele, welche sein Theater an die Oberfläche bringen wird. In *Manifest pour un théâtre avorté* will er die Kommunikation mit einer Wirklichkeit herstellen, die nicht der diesseitigen Welt angehört. Er präzisiert, das alles dem Traum eigene teilhat an dieser Wirklichkeit, die nicht auf Logik, sondern auf dem Unlogischen beruht, ganz wie er es bereits in *L'évolution du décor* formuliert hatte. Das Theater als *mystischer Versuch*<sup>416</sup> führe den Zuschauer zu allem, was es an "obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé"<sup>417</sup> gibt. Diese Wirklichkeit, welche das *Théâtre Alfred Jarry* anstrebt, ist das menschliche *Bewusstsein*:

"Tout ce qui appartient à l'illisibilité et la fascination ...des rêves...ces couches sombres de la conscience/.../ nous voulons le voir rayonner ...sur scène."<sup>418</sup>

Eine solche Wirklichkeit des *menschlichen Bewusstseins* entsteht nicht mit Hilfe eines offensichtlich *falschen* Bühnenbildes, sondern mittels der Präsenz der Gegenstände auf der Bühne. Diese Gegenstände müssen aufgefasst werden nicht als das, was sie *repräsentieren*, "mais pour ce qu'ils sont en réalité".<sup>419</sup> Haben wir es hier mit einer Poesie der Gegenstände und einem surrealistischen Wirklichkeitsbegriff zu tun?

Dieser Begriff einer Wirklichkeit - "conscience" -, wie er sich in den Texten Artauds zum Theater findet, könnte in Zusammenhang stehen mit der surrealistischen Wirklichkeitskonzeption. Im Fall des *Théâtre Alfred Jarry* aber handelt es sich nicht um ein "entreprise surréaliste, à proprement parler".<sup>420</sup> Doch handelt es sich um das Erforschen der gleichen Wirklichkeit, wie sie die surrealistischen Künstler zu Beginn der Bewegung beschäftigte. Ausgehend von der Ablehnung der Vernunft, der *Ratio*, "la pire ennemie de l'esprit"<sup>421</sup>, machten sich die Surrealisten auf die Suche nach der reinen Funktionsweise des menschlichen Vorstellungsvermögens<sup>422</sup>, des unkontrollierten Denkens, des *Unbewussten*.<sup>423</sup> Es ging hier um die *Erforschung des*

---

<sup>416</sup> OC,II,S.24

<sup>417</sup> OC,II,S.23

<sup>418</sup> OC,II,23

<sup>419</sup> OC,II,S.23

<sup>420</sup> H. BÉHAR, *Étude sur le théâtre DADA et surréaliste*, Chap.III

<sup>421</sup> Béhar/Carassou, S.159

<sup>422</sup> Béhar/Carassou, S.159

<sup>423</sup> Béhar/Carassou, S.170

*inneren Kontinentes*.<sup>424</sup> Allerdings verfügten die Surrealisten, ihrer marxistischen Zugehörigkeit entsprechend, über eine Konzeption des Wunderbaren, konstituiert von der äußeren Welt ausgehend. Den *dialektischen Materialismus* akzeptierend betrachteten sie die äußere Realität.<sup>425</sup> Anstatt das *Wunderbare, le merveilleux*, in einer Vorstellungswelt zu suchen, weit ab von der Wirklichkeit, wie dies die Romantiker taten, sahen sie das *Wunderbare* in der sichtbaren, äußeren Welt. Eine solche Welt setzt sich zusammen aus Gegenständen und Objekten, die *latente Bedeutungen in sich borgen* und *eine ganz andere Existenz beschwor*.<sup>426</sup> Indem sie das Objekt als *wunderbar* auffassten, wiesen die Surrealisten ihm einen Wert zu, der über seinen praktischen Gebrauch hinausging. Sie schafften das Universum der Objekte<sup>427</sup>, die Poesie der *wunderbaren Objekte*, in welchen sich das *surréel* verbarg. Auf diese Weise manifestiert sich mittels des *wunderbaren Objekts* die andere Wirklichkeit des *menschlichen Bewusstseins*. Ist nicht eben dies, was Artaud mit Hilfe der konkreten Gegenstände erlangen möchte, *eine Wirklichkeit wirklicher als die Wirklichkeit?*

In unseren ersten Ausführungen dieses Kapitels haben wir die Nähe der Artaudschen Ideen zu denen Alfred Jarrys festgestellt. Und wie wir zuvor gesagt hatten, ist das Theater, Jarry zufolge, die Erschaffung einer der im Zuschauersaal herrschenden, gewöhnlichen Wirklichkeit gegenübergestellte Wirklichkeit. Es geht Jarry um die Erschaffung, Heraufbeschwörung des Kunstwerkes geschaffen durch den Künstler. Alles, was auf der Bühne zu sehen ist, muss beitragen zur Erschaffung dieser *poetischen Wirklichkeit*. Abgesehen von der Präsenz des Schauspielers, muß jedes *falsche* Bühnenbild, das die Dualität zwischen der gewöhnlichen Wirklichkeit und der *poetischen* der Bühne dem Zuschauer ins Gedächtnis ruft, vermieden werden.<sup>428</sup> Auf der Bühne Jarrys finden sich *heraldische Bühnenbilder*, konkrete Gegenstände, Lichter und die Schauspielermarionette mit ihrer spezifischen Stimme,

---

<sup>424</sup>Béhar/Carassou, S.157-191

<sup>425</sup>Béhar/Carassou, 218/219

<sup>426</sup>Béhar/Carassou, 231

<sup>427</sup>Béhar/Carassou, 245

<sup>428</sup>Henri Béhar, Jarry Dramaturge, S.36

welche die *poetische Wirklichkeit* ausmachen.<sup>429</sup> Und diese Wirklichkeit ist nichts anderes als das *Innere* der Figuren nach außen gekehrt, *die verratene Seele*.<sup>430</sup>

In einem Text Artauds, der eine Inszenierung kommentiert, zeigt sich die Vorstellung des Autors der Jarrys sehr verwandt:

"Il y a dans la simple exposition des objets du réel, dans leurs combinaisons, /.../ dans les rapports de la voix humaine avec la lumière, toute une réalité qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'autre pour vivre."<sup>431</sup>

Artaud bekennt sich zu der *falschen* Wirklichkeit seines Theaters, aber es ist eben genau diese Wirklichkeit, die es zu erschaffen gilt.<sup>432</sup> Im Anschluss an die Idee Jarrys, beabsichtigt er, auf der Bühne eine *poetische Wirklichkeit* zu erschaffen, die um vieles realer als das Leben sei - und dies mit Hilfe der *Gegenstände, Objekt und Bühnenbilder*, welche ausschließlich aufgefasst werden als das, was sie ihrer direkten Wirklichkeit nach sind.<sup>433</sup> Selbst die Beleuchtung wird in dieser Weise aufzufassen sein.<sup>434</sup> Ein solches aus konkreten Objekten bestehendes Bühnenbild wird die Dualität zwischen der alltäglichen Wirklichkeit und der *poetischen* nicht mehr in Erinnerung rufen. Mittels der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Gegenständen, Bühnenbildern und Beleuchtung, intendiert Artaud, diese *poetische Wirklichkeit* zu schaffen. Demnach macht er von den Objekten, dem Bühnenbild usf. Gebrauch ganz im Sinne Jarrys. Auf dieser Weise kommen "images évidentes, palpables" zustande.<sup>435</sup> Systematisch typisierte Figuren mit einer spezifisch, charakteristischen Stimme werden dabei eine ganz neue Vorstellung von der Figur auf der Bühne liefern.<sup>436</sup> So findet sich in Artauds Texten eben jene Vorstellung Jarrys einer *ewigen, unsterblichen Figur*. Die Tatsache, dass Artaud für seine Inszenierungen überlebensgroße Marionetten vorsieht<sup>437</sup>, ist nur die Bestätigung des bisher ausgeführten. All dies dient der Lebendigmachung einer virtuellen Realität, die das Innere der menschlichen Seele ist, das menschliche

---

<sup>429</sup> Alfred Jarry, «De l'inutilité du théâtre au théâtre», *Tout Ubu*, S.141-143

<sup>430</sup> Alfred Jarry, «Du mimétisme inverse chez les personnages de Henri de Régnier», *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Tome II, S.416

<sup>431</sup> *Le Songe*, de Strindberg, OC,II,31

<sup>432</sup> OC,II,S.31

<sup>433</sup> OC,II,S.23

<sup>434</sup> OC,II,S.46,44

<sup>435</sup> OC,II,S.23

<sup>436</sup> OC,II,S.46

<sup>437</sup> OC,II,S.46

Bewusstsein. Kehren wir also nach diesen kurzen Ausführungen über die Konzeption des *Théâtre Alfred Jarry* zurück zu Artauds Texten über das Kino.

In welchem Maße also finden sich in den Kinoschriften Artauds jene eben gezeichneten Vorstellungen Artauds? Die Wirklichkeit des Theaters beschreibt Artaud als eine *falsche*, welche aber eben die einzig wahre sei und die es zu kultivieren gälte.<sup>438</sup>

Eben dieser Wirklichkeitsbegriff findet sich in den Kinoschriften aus der Zeit des *Théâtre Alfred Jarry*, wenn Artaud schreibt: "le cinéma me semble surtout fait pour exprimer les choses de la pensée, l'intérieur de la conscience".<sup>439</sup> Wie auch das Theater muß das Kino eine *poetische Wirklichkeit* hervorbringen. Und wie das Theater, darf die Filmkunst Artaud zufolge keine mimetische sein, welche eine Imitation des Lebens liefert. Die Filmkunst soll nicht zeigen, was im Leben existiert, da dies eine nicht zu erfüllende Aufgabe ist. Daher unterscheidet Artaud seine Konzeption des Kinos von jenen Filmen, welche die bloße Darstellung einer Handlung, einer Geschichte sind.<sup>440</sup> In *Réponse à une enquête*, fordert Artaud "des films psychiques", welche nicht das bloße *Wiederkäuen* der üblichen Geschichten sind.<sup>441</sup> In diesem Text lesen wir:

"On ne peut s'appliquer indéfiniment à détruire son pouvoir de galvanisation par l'emploi de sujets qui en neutralisent les effets et qui appartiennent au théâtre."<sup>442</sup>

Die Themen des Theaters ablehnend, wendet Artaud sich ab von einer realistischen oder illusionistischen Bühnenkunst, dem er bereits sein *Théâtre de Alfred Jarry* entgegenstellte. Artaud greift hier jene Bühnenkunst an, von dem er in einem Text seines *Théâtre de Alfred Jarry* sagt, dass es mit Hilfe von mehr oder weniger realistischen Inszenierungen lediglich versuche, *eine gewöhnliche Wahrheit des alltäglichen Lebens* zu liefern.<sup>443</sup> Das Kino ist, Artaud zufolge, eine Kunst, welche einen *Rhythmus*, eine *Geschwindigkeit*, einen *illusionistischen Zug* und ein Wesen aufweist, das den Zuschauer vom Leben *entfernt* und es gänzlich vom Theater unterscheidet.<sup>444</sup> Aus diesen Gründen kann sich das Kino nicht mit den gleichen Themen wie das

---

<sup>438</sup>Le Songe de Strindberg, OC,II,S.32

<sup>439</sup>Sorcellerie et cinéma, OC,III,S.66

<sup>440</sup>OC,III,S.66

<sup>441</sup>OC,III,S.63

<sup>442</sup>OC,III,S.63

<sup>443</sup>OC,II,S.31

<sup>444</sup>OC,III,S.64

Theater auseinandersetzen. Und so grenzt Artaud seine Konzeption ab von genialen Meisterwerken des Kinos wie etwa *Broken Blossoms* von D.W.Griffith oder auch *Körkarlen* von V. Sjöström. Filme wie diese fügen sich ob der Klarheit und Unzweideutigkeit ihrer Ideen und Inhalte nicht in die Artaudsche Konzeption, denn Artaud betrachtet diese Klarheit der Ideen als unangemessen für eine Kunstform wie die des Kinos, welche sich in beachtlichem Maße von der des Theaters abhebt. So formuliert der Autor von *Sorcellerie et cinéma* in ganzer Direktheit, dass die "ordre stupide" und die "clarté coutumière" die Feinde des Films seien.<sup>445</sup> Da heißt es, "l'esprit est las du jeu de représentations"<sup>446</sup> eines ohnehin *bekanntes Lebens*<sup>447</sup>, welches schlichtweg nicht die ganze Wirklichkeit ist. Filme mit diesen Inhalten verurteilt Artaud. Jene Wirklichkeit, welche Filme nach Artauds Verständnis beinhalten sollen, ist die Welt des Verdrängten, sind die dunklen Seiten des menschlichen Geistes. Die Filmkunst muß sich ganz dem Irrealen widmen. In der Absicht, die Idee seines von Germaine Dulac verfilmten Drehbuchs, *La coquille et le clergyman*, zu erklären, verfasst Artaud u.a. die folgenden Zeilen:

"C'est dire à quel point ce scénario peut...s'apparenter à la mécanique d'un rêve sans être vraiment un rêve lui-même...."<sup>448</sup> Dieses Drehbuch stellt weder die willkürliche Imitation eines Traumes dar, noch ist es ein Traum. Wie in seinen Schriften zum Theater, meint Artaud, das Kino könne einen Traum nicht nocheinmal erschaffen, wie auch das Theater das Leben nicht noch einmal erschaffen kann. "Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves...le cinéma n'existe pas"<sup>449</sup>, stellt der Autor von *Sorcellerie und cinéma* fest. Das Kino ist demnach weder die Imitation von dem, was ist, noch ist es das, was ist. Vielmehr ist es die *Übertragung* von dem, was ausschließlich im Verborgenen existiert, was von virtueller Existenz ist. Das Kino ist also weder die Wirklichkeit des Lebens, noch ist es das "intérieur de la conscience", sondern es beschwört jene Wirklichkeit hervor, dessen beide nur Bestandteile sind. Die Filmkunst wird eine solche *poetische Wirklichkeit* nur erreichen, indem es sich allem Mimetischen verweigert. "Il n'y aura pas d'un côté le cinéma qui représente la vie, et de

---

<sup>445</sup>OC,III,S.67

<sup>446</sup>OC,III,S.66

<sup>447</sup>OC,III,S.66

<sup>448</sup>La Coquille et le Clergyman, OC,III,S.71

<sup>449</sup> Sorcellerie et cinéma, OC,III,S.66-67

l'autre celui qui représente le fonctionnement de la pensée."<sup>450</sup> Nur indem das Kino selbst eine Wirklichkeit ist, welche weder jene des alltäglichen Lebens, noch jene des Traumes, sondern eine *poetische* ist, wird es ihm gelingen, jene Wirklichkeit an der *Oberfläche erscheinen*<sup>451</sup> zu lassen, in der sowohl das Leben als auch das menschliche Bewusstsein enthalten sind. In eben diesem Sinne schreibt Artaud:

"Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel..."<sup>452</sup>

Wir haben zuvor gesehen, dass das Theater des *Théâtre Alfred Jarry* die *poetische Wirklichkeit* ist zwischen jener des alltäglichen Lebens und jener des menschlichen Bewusstseins. Ganz gleich verhält es sich für die Artaudsche Konzeption des Kinos in dieser Zeit. Zwischen beiden Realitäten ist die *poetische Wirklichkeit* verortet: *l'oeuvre cinématographique*. Artaud hält also in seinen Schriften zum Kino an der bereits für sein Theater aufgezeigten Konzeption einer *anderen Realität* fest. So ist die von Artaud für das Kino gezeichnete Konzeption wesensgleich mit der seines Theaters. Und so heißt es auch widersprüchlich: "Rien ne le différencie du théâtre."<sup>453</sup> Mit welchen Mitteln aber soll das Kino eine solche *poetische Wirklichkeit* erschaffen?

Sich dem psychologisierenden Film und Theater entgegenstehend lehnen Artauds Schriften zum Kino ein sehr wichtiges Element dieser Kunstformen ab: die Sprache. In *Cinéma et réalité*<sup>454</sup> spricht sein Autor eben dieses Problem an:

"Dans les films de péripéties, toute l'émotion... repose uniquement sur le texte... à quelques rares exceptions près toute la pensée d'un film est dans ses sous-titres..."<sup>455</sup>

Einen Film, der, um seinen Inhalt zu vermitteln, sich der Verwendung von Worten im üblichen Sinn bedient, muß Artaud ablehnen. Diese entschiedene Ablehnung von Sprache im gemeinen Sinn findet ihre Begründung in der Überzeugung Artauds, dass die Worte auf einen eindeutigen Sinn begrenzt sind. Die von den Worten zu scharf fokussierten Begriffe sind nicht in der Lage, jene "vérité sombre de l'esprit"<sup>456</sup> zu erfassen. Ein Kino, das sich der Worte bedient, läßt *die Beweggründe unserer*

---

<sup>450</sup> Sorcellerie et cinéma, OC,III,S.65

<sup>451</sup> OC,III,S.67

<sup>452</sup> Sorcellerie et cinéma, OC,III,67

<sup>453</sup> OC,III,S.67

<sup>454</sup> OC,III,S.18-20

<sup>455</sup> OC,III,19

<sup>456</sup> OC,III,S.19

*Handlungen in einem zu stupiden Lichte erscheinen*<sup>457</sup>, da das Kino der menschlichen Psychologie eine lebendige Form verschaffen muß. So soll also das Kino nach Artaud das Wesen der Sprache selbst vergessen machen<sup>458</sup>, was in der Folge bedeutet, jeden unzweideutigen Sinn, jede Klarheit der Idee gerade zu vermeiden. Artaud strebt somit Filme, welche dem *Wissen und der Logik der Tatsachen*<sup>459</sup> gerade nicht Rechnung tragen. In genau diesem Sinne sollen die von Artaud geforderten *films psychiques* weder "la psychologie...ni l'amour, ...ni le déballage d'aucun sentiments de l'homme"<sup>460</sup> ausschließen, sondern natürlich soll das Kino all dies freilegen, aber nicht in der bisher geschehenen Weise, die die Dinge aufklart, vereinfacht. Für Artaud geht es hier nicht darum, dem Zuschauer eine *analytische* Bildersprache zu liefern, voller Klarheit und Differenziertheit, welche letztlich nur das Äquivalent der *geschriebenen Sprache* ist.<sup>461</sup> Das Kino ist nicht fähig, klar ausdifferenzierte Inhalte zu erfassen, es ist nicht analytisch. In Artauds Augen präsentieren die psychologisierenden Filme nichts anderes als die *schlechte Übersetzung*<sup>462</sup> der aus Worten gebildeten Sprache. Filme zu machen, kann nach Artaud nicht meinen, einen Text in Bilder, ins Visuelle zu übersetzen. Der Inhalt eines *oeuvre cinématographique* muss sich auf einer Ebene finden, auf der die Ideen dem Zuschauer *direkt* vermittelt werden. In diesem Sinne müssen die Worte des von uns angeführten Zitates aus *Réponse à une enquête* verstanden werden: "Il (das Kino) agit sur la matière grise du cerveau directement." Und in diesem Sinne auch erläutert Artaud sein Drehbuch *La coquille et le clergyman*: "On ne doit donc pas y chercher une logique ou une suite/.../ La Coquille et le Clergyman ne raconte pas une histoire..."<sup>463</sup> Die von Artaud geforderten Filme sind nicht der Versuch, *zu erhellen, was es auch sei*.<sup>464</sup> Und so wendet er sich ab von einem Kino, das sich auf *den Text* gründet. Die von Artaud als *psychique* bezeichneten Filme sollen zurückgreifen auf andere Mittel als dies jene die gemeine Wahrheit *nachäffenden* Filme tun. Müssen also *abstrakte Filme* gemacht werden, die *nichts* repräsentieren?

---

<sup>457</sup>OC,III,S.19

<sup>458</sup>OC,III,S.19

<sup>459</sup>OC,III,S.71

<sup>460</sup> OC,III,S.63

<sup>461</sup>OC,III,S.19

<sup>462</sup>OC,III,S.19

<sup>463</sup>Le Cinéma et l'abstraction, OC,III,S.68

<sup>464</sup>OC,III,S.129, lettre à Germaine Dulac

Hierzu, zum abstrakten Film nimmt Artaud Stellung in den Texten *Cinéma et réalité*<sup>465</sup>, *Le cinéma et l'abstraction*<sup>466</sup> und *Distinction entre Avant-Garde de fond et de forme*<sup>467</sup>, drei in kurzen Abständen hintereinander geschriebene Texte.

In *Cinéma et réalité* zeigt sich Artauds Position zum abstrakten Film in aller Klarheit. Er stellt hier zwei Typen des Films gegenüber, von den keiner der *wahre* sei.<sup>468</sup> Das ist zum einen der psychologische, welchen Artaud bereits in *Sorcellerie et cinéma* ablehnt, und zum anderen das *cinéma pur* oder *absolu*. *Le cinéma et l'abstraction* beginnt mit den Worten: "Le cinéma pur est une erreur/.../<sup>469</sup> Was ist unter dem *cinéma pur* zu verstehen? Kyrou beschreibt das *cinéma pur* oder *absolu* folgendermaßen:

"Ce fut le célèbre cinéma pur ou absolu, un cinéma que les réalisateurs voulaient sans âme. Les objets inanimés, filmés sous toutes les coutures...avec ou sans lentilles déformantes... devenaient les héros de ce cinéma... Ces objets... prenaient une vie propre...."<sup>470</sup>

In Anbetracht der Definition Kyrous zeigt sich ein Widerspruch zwischen *Sorcellerie et cinéma*, wo Artaud noch erklärte, das Kino *isoliere die Objekte* und gebe ihnen *ein eigenständiges Wesen*<sup>471</sup>, und den Texten *Le cinéma et l'abstraction* bzw. *Cinéma et réalité*, in denen er das *cinéma pur* ablehnt. Doch Artaud selbst liefert seine Définition des *cinéma pur* in *Cinéma et réalité*. Danach machen das *cinéma pur* jene Filme aus, deren Bilder aus *rein geometrischen Linien ohne jegliche Bedeutungen*<sup>472</sup> bestehen. Es handele sich hierbei um Filme *rein visueller, linearer Abstraktion*, um ein *Spiel von Licht und Schatten*.<sup>473</sup> Artaud zufolge zeigen die Filme des *cinéma pur* keine konkreten Objekte, was bedeutet, dass Artaud in den genannten Texten nicht von einem *cinéma pur* spricht, wie es nach der zitierten Definition verstanden wird, sondern er spricht, wenn er diesen Terminus verwendet, vom *abstrakten Film*.

---

<sup>465</sup>OC,III,S.18-20

<sup>466</sup>OC,III,S.68

<sup>467</sup>OC,III,S.70

<sup>468</sup>OC,III,S.18

<sup>469</sup>OC,III,S.68

<sup>470</sup>KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma. Le terrain vague*, 1963, S. 31-32

<sup>471</sup>OC,III,S.65

<sup>472</sup>OC,III,S.18

<sup>473</sup>OC,III,S.19

Unter diesem nun müssen Filme wie die Viking Eggelings, Hans Richters oder Walter Ruttmann verstanden werden.<sup>474</sup> Artaud nun verurteilt solche Filme eines *cinéma pur* oder *absolu* und wendet sich ab von jeder Art Abstraktion im Kino. Bereits 1921 hatte er eine solche Haltung gegenüber der abstrakten Malerei deutlich gemacht. In dem Artikel *L'Expression aux indépendants*<sup>475</sup> hatte er geschrieben: "On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories." In *Cinéma et réalité* wirft Artaud dem abstrakten Kino vor, sich von dem Wesentlichen der Filmkunst zu entfernen.<sup>476</sup> *Cinéma et réalité* verurteilt eine Filmkunst, welche nichts als *geometrische Linien* *verwende* und im Folgenden wird erläutert:

"on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux/.../ d'un quelque chose de substantiel, /.../qui rappelle toujours des états /.../revêtus d'une des multiples formes de la nature réelle ou rêvée."<sup>477</sup>

Das *innere Leben* eines menschlichen Lebewesens, sein Seelenleben, entstehe von der Physis ausgehend, was bedeutet, dass alles *menschliche Bewusstsein* von physischer Empfindung hervorgerufen werden kann. Die Wahrnehmung des *Substantiellen* erlaube es, emotionale Zustände hervorzurufen. Nur unter der Voraussetzung, dass das Kino das *Konkrete* enthalte, wird es ihm gelingen, bestimmte Seelenzustände an die Oberfläche zu fördern. Indem es bestimmte äußerliche Formen herstellt, welche so gut real als auch geträumt sein mögen, beschwört das Kino bestimmte Seelenzustände hervor: "Le sens du cinéma pur serait donc dans la restitution d'un certain nombres de formes de cet ordre...".<sup>478</sup> Aufgabe des Kino ist also das Schaffen von konkreten Formen in der Intention, eine Verständigung mit der Wirklichkeit des Unbewussten, dem "inconscient", wie dies bereits für die Texte des *Théâtre Alfred Jarry* zu zeigen war. Antonin Artaud stellt sich aus diesem Grund also nicht nur gegen den *psychologischen Film*, sondern eben auch gegen den *abstrakten*.

---

<sup>474</sup>Zusehen waren einige dieser sehr seltenen Filme in der Ausstellung, BERLIN-MOSKAU \* MOSKAU-BERLIN \* 1900-1950 in Berlin, in der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, 3. September bis 7. Januar 1996. VIKING EGGELING, *Diagonale Symphonie* nach A. Kyrrou, 32/33 von 1919; den Veranstaltern der Ausstellung zufolge: 1921-24 und vorgeführt am 5.11.1924 in Berlin; HANS RICHTER, *RHYTHMUS 21, 22, 23*; WALTER RUTTMANN, *Opus I, II, III*

<sup>475</sup>*L'Expression aux indépendants* in: Demain, n° 83, janvier-mars 1921), in: OC,II,S.171

<sup>476</sup>OC,III,S.18

<sup>477</sup>OC,III,18

<sup>478</sup> *Cinéma et réalité*, OC,III,S.18

So schreibt also Artaud die genannten Texte, um sich von der Bewegung des abstrakten Films abzugrenzen, denn im Gegensatz zu diesem sieht er ganz andere Möglichkeiten, eine *poetische Realität* zu schaffen:

"Mais de ce jeu pur d'apparences, de cette sorte de transsubstantiation d'éléments naît un langage inorganique qui émeut l'esprit par osmose et sans aucune espèce de transposition dans les mot."<sup>479</sup>

Die schlichte Erscheinung der konkreten Objekte schafft diese *poetische Wirklichkeit*. Im Theater manifestiert sich diese Wirklichkeit auf der Bühne in einer Art "projection matérielle"<sup>480</sup>, will heißen, Objekte und Symbole vermitteln sie dem Zuschauer schlicht durch ihre Erscheinung. Den Ideen des *Théâtre Alfred Jarry* also entsprechend, werden die Objekte Artaud zufolge im Kino in einem aller ersten Grad verstanden, als das, was sie sind, ohne dass sie also irgendeinen Begriff oder eine Bedeutung darstellen. So verhilft, dem Verfasser von *Sorcellerie et cinéma* zufolge, das Kino Gegenständen zu einem von ihrer gemeinen Bedeutung unabhängigen Bedeutung, indem es sie durch die Kamera aus ihrem Kontext herausisoliert. So können diese in ihrem direktesten Sinne verstanden werden. Ein *Flasche*, eine *Hand* leben selbständig, entsprechend ihrer ureigensten, direktesten Bedeutung, was dann bisher unbekannte Beziehungen unter den verschiedenen Gegenständen erschafft. Wenn Artaud schreibt, dass ein *Blatt*, eine *Flasche ein gewissermaßen animalisches Leben leben*<sup>481</sup>, fasst er diese Gegenstände als eigenständige Wesen auf und hebt sie damit auf die Ebene seiner *Figuren*. Auf diese Weise werden zwischen den Gegenständen und Figuren bisher unbekannte, neuartige Beziehungen hergestellt. Und so nimmt Artaud hier seine Konzeption des *Théâtre Alfred Jarry* auf, die zu einer Freilegung der "couches sombres de la conscience" führen sollte, denn dadurch, durch die bloße Zurschaustellung von Gegenständen soll die Realität des menschlichen Bewusstseins zu Tage gebracht werden: "Cette sorte de puissance virtuelle des images va chercher dans le fond de l'esprit des possibilités à ce jour inutilisées."<sup>482</sup> Aus dem schlichten *Aneinandergeraten der Objekte*<sup>483</sup> entstehen Situationen. Die Gegenstände werden zu konstituierenden

---

<sup>479</sup>Cinéma et réalité, OC,III,20

<sup>480</sup>OC,II,S.23

<sup>481</sup>OC,III,S.66-67

<sup>482</sup>OC,III,S.66

<sup>483</sup>OC,III,S.20

Elementen der kinematographischen Wirklichkeit: "L'esprit s'émeut hors de toute représentation."<sup>484</sup>

Seine Figuren in *La coquille et le clergyman*, erklärt Artaud, *seien nur Gehirne oder Herzen*.<sup>485</sup> Bereits in *Réponse à une enquête* wollte Artaud den Schauspieler als bloße, lebende Symbole verstanden wissen. In den Kinoschriften aus der Zeit des *Théâtre Alfred Jarry* erwies sich die Konzeption der Figur als mit jenen Alfred Jarrys identisch. Wenn also Artaud seine Kinofiguren als bloße *Herzen* oder *Gehirne* auffasst, dann weil er hier die Ideen Alfred Jarrys zur Theaterfigur aufnimmt, nach der diese ausschließlich das Innere der menschlichen Seele seien. Und so beabsichtigt Artaud daher für seine Kinofiguren, wie schon für seine Theaterfiguren in seinen Schriften des *Théâtre Alfred Jarry*, dass diese bloße Typen seien.<sup>486</sup> Jeder persönliche Wesenszug, jede Individualität muß vermieden werden. Die Figuren sind hier weder Marionetten, noch Schauspieler aus Fleisch und Blut, sondern schlichtweg *stereotypisierte* Wesen, welche sich gänzlich in die *poetische Wirklichkeit* des Kunstwerkes fügen, ohne dabei die *alltägliche Wirklichkeit* in Erinnerung zu rufen. Auf diesem Wege will Artaud jene *unorganische*<sup>487</sup>, i.S. von *nach gemeinem Verständnis tote, den gewöhnlichen Bedeutungszusammenhängen beraubte* Sprache schaffen, welche eine unsichtbare, virtuelle Realität heraufzubeschwören fähig ist.

In diesem Sinne will die *schlichte Erscheinung von Gegenständen und Figuren* in dem Drehbuch *La coquille et le clergyman*<sup>488</sup> verstanden sein. Gegenstände und Figuren sind hier auf die gleiche Ebene gehoben. Anstatt eine Handlung ausgehend von den Figuren und ihrem Verhalten zu entwickeln, hängt die Handlung - in ihrem aller weitesten Sinne verstanden - von den Gegenständen in gleichem Maße ab wie von den Figuren. Gegenstände werden hier verantwortlich für den Fortlauf der Handlung. Und so werden uns in dem in Rede stehenden Drehbuch, abgesehen von den drei Figuren - der Geistliche, der Offizier und die Frau - *eine Art Austernmuschel* und *ein riesenhafter Säbel*<sup>489</sup> vorgeführt, welche die drei Figuren verfolgen. Eine solche Muschel, welche in

---

<sup>484</sup>OC,III,S.66

<sup>485</sup> Le cinéma et l'abstraction, OC,III,S.69

<sup>486</sup>OC,III,S.121, lettre à Mme Germain Dulac

<sup>487</sup>OC,III,S.20

<sup>488</sup>La Coquille et le Clergyman, hinterlegt bei der l'Association des auteurs de films durch Antonin Artaud am 16 avril 1927. veröffentl. in : Nouvelles Revue Française, n°170, 1<sup>er</sup> novembre 1927, in: OC,III,S.20-25

<sup>489</sup>OC,III,S.20

einer Szene von einem ebensolchen Säbel zerschlagen wurde, findet sich einige Szenen später in den Händen des Geistlichen wieder.<sup>490</sup> Diese Muschel erscheint im Verlauf des Drehbuch immer wieder im Zusammenhang mit den Figuren, so dass am Ende des Drehbuch der Kopf des Geistlichen auf der Muschel ruht.<sup>491</sup> Darüber hinaus folgen *Leuchter* den Bewegungen des Paares, eine riesige Kristallkugel und ein riesiger Schlüssel treten in den verschiedensten Situationen auf.<sup>492</sup> Immer wieder zeigen sich die Gegenstände in unterschiedlichen, neuen Beziehungen zu den drei Figuren. So z.B. in der Szene, welche den Geistlichen zeigt, wie er damit beschäftigt ist, mit Hilfe der Muschel eine Flüssigkeit in unterschiedliche Gläser zu füllen, wobei nach jeder Füllung eines der Gläser zerbricht. Und bei jedem Zerschlagen eines Glases vollzieht der im gleichen Saal befindliche Offizier einen Satz. Eine klar definierte Erklärung zur Bedeutung dieser verschiedenen Situationen, welche durch das miteinander in Bezug setzen der Figuren und Gegenstände entstehen, wird jedoch nicht geliefert.<sup>493</sup> Eine logische Abfolge der Situationen, in denen sich Gegenstände und Figuren wiederfinden, liegt nicht vor. Die *poetische Wirklichkeit* dieses Drehbuchs entsteht aus den unterschiedlichen Zusammenhängen zwischen Gegenständen und Figuren, und sie verbleibt im Ungewissen. Seine Figuren, nichts als *Gehirne* oder *Herzen*, und vollständig *stereotypisiert*. An die Stelle von vielschichtig beschriebenen Charakteren treten hier die *aufeinanderfolgenden Erscheinungen* der Figuren in den unterschiedlichsten Attituden,<sup>494</sup> und so sieht der Zuschauer einen Kopf oder zwei sich küssende Münder in Großaufnahme<sup>495</sup>, wenn aber die Figuren in ihre vollständigen Erscheinung auftreten, bleiben sie Stereotypen: "Toutes les femmes sont court vêtues, étalent les jambes, bombent la poitrine et ont les cheveux coupés."<sup>496</sup> Die von der Kamera isolierten Gegenstände, wie auch die einzelnen Körperteile der Figuren sind nichts als die Andeutung einer Situation oder eines Gefühls. Sie machen den Zuschauer glauben, er würde die vollständig, zuvor von den Gegenständen und

---

<sup>490</sup> OC,III,S.22

<sup>491</sup> OC,III,S.25

<sup>492</sup> OC,III,S.23

<sup>493</sup> OC,III,S.68

<sup>494</sup> OC,III,S.22

<sup>495</sup> OC,III,S.23

<sup>496</sup> *La Coquille et le Clergyman*, OC,III,S.22

Figuren gemahnte Situation sehen, doch das von ihm erwartete findet nicht statt, verbleibt im Latenten:

"La femme est devant lui et le regarde. Il se jette sur elle et lui arrache son corsage comme s'il voulait lacérer ses seins. Mais ses seins sont remplacés par une carapace de coquillages. Il arrache cette carapace et la brandit dans l'air où elle miroite. Il la secoue frénétiquement dans l'air et la scène change et montre une salle de bal."<sup>497</sup>

Die zunächst evozierte Situation kann nur in der Vorstellung des Zuschauers vervollständigt werden, sich realisieren. Und so beschwören auf diesem Wege Gegenstände und Figuren dieses Drehbuchs gleichermaßen die im Tiefen verborgenen Schichten des menschlichen Bewusstseins. Während der traditionelle Film versucht, eine vollständige und klar umrissene Wirklichkeit zu bieten, präsentiert dieses Drehbuch Artauds aus isolierten Bestandteilen komponierte Bilder, von denen ausgehend Szenen geschaffen werden, die *unvollendet* bleiben. Keine der Szenen dieses Drehbuchs weist eine Auflösung vor.

Und so stellt Artaud dem psychologisierenden und dem abstrakten Kino ein Drehbuch gegenüber, welches nicht die logische Darstellung der alltäglichen Wirklichkeit, dennoch aber eine Handlung nicht ausschließt. *La coquille et le clergyman* stellt konkrete Bilder vor, ohne dabei einer Logik im üblichen Sinne zu folgen. Die konkreten Bilder und die unvollendeten Szenen dieses Drehbuchs beabsichtigen, eine Wirklichkeit zu evozieren, welche ausschließlich latent im Verborgenen existiert. Man weiß: diese Wirklichkeit existiert, doch ist sie nicht mimetisch darstellbar. Sowohl die "coquille" als auch der "clergyman" dienen nicht der Imitation dieser Realität, sie beschwören sie herauf. Die *poetische Wirklichkeit* von *La coquille et le clergyman* ist eine virtuelle.

Neben dem zuvor besprochenen existieren noch weitere Drehbücher Artauds, von denen jedoch einige nicht vergleichbar, da eher traditionell, d.h. narrativ konzipiert sind. Dies gilt sowohl für *Les dix-huit seconds*<sup>498</sup> als auch für *Les 32, Vols* und *Le maître de Ballantrae*. Interessant im Sinne des bisher ausgeführten sind vor allem *Deux nations sur les confins de la Mongolie* von 1926<sup>499</sup> und *La Révolte du boucher* von

---

<sup>497</sup>La Coquille et le Clergyman, OC,III,21-22

<sup>498</sup>OC,III,S.9-13

<sup>499</sup>note 1, OC,III,S.323

1930<sup>500</sup>. Ersteres interessiert durch seine Idee, politische Konflikte mittels eines surrealistischen Gedichtes zu lösen, dessen wichtigste Grundlagen nicht so sehr die *Formen* seien als vielmehr sein *Ton* und sein *Klang*.<sup>501</sup> In diesem Drehbuch wartet sein Autor auf mit der Idee, ein "poème personnage"<sup>502</sup> zu schaffen, welches zur Lösung politischer Konflikte beitragen soll, ein Gedicht, welches der Literatur, der Malerei und der Schauspielkunst entgegengestellt werden soll:

"jusqu'ici tous les poèmes étaient des mots;  
la peinture visait à créer une émotion non durable, verbale presque;  
les personnages qu'un acteur créait ne restaient pas dans l'air;/.../"<sup>503</sup>

So soll der Schauspieler, der dieses "poème personnage" hervorbringt nicht individuelle, sondern *absolute* Gefühle darstellen. Sein Spiel soll Ereignisse, Situationen, Tatsachen und Umstände zeigen. Artaud hierzu:

"Et il montre:  
la révolte de la Chine/.../  
la crainte de l'au-delà/.../  
l'Orient opposé à l'Occident"<sup>504</sup>

Obgleich dieses Drehbuch verglichen mit *La coquille et le clergyman* noch sehr unfertig ist, enthält es bereits die Idee einer *stereotypen Figur*, die ausschließlich allgemeingültiges Gefühl, nicht individuell persönliches zur Darstellung bringt.

*La révolte du boucher* nun ist Artauds Äußerungen zufolge von einer *La coquille et le clergyman* vergleichbaren poetischen Stufe. In dem Vorwort zu diesem letzten seiner Drehbücher hält Artaud an jenem bereits für *La coquille et le clergyman* wesentliche Zug fest: die Verweigerung einer jeglichen Logik. Wie in dem besprochenen Drehbuch sind auch hier die Figuren stereotypisiert. Die Hauptfiguren sind: Der Verrückte, eine Frau, ein Gigolo, die Fleischer, eine kleine Frau. Desweiteren treten auf, *die Leute*, Polizisten, Studenten und Soldaten. Eine Figur individuellen Charakters findet sich auch in *La révolte du boucher* nicht. Und wie schon in *La coquille et le clergyman* behandelt *La révolte du boucher* die Realität des menschlichen Bewusstseins, d.h. der Zuschauer soll hier die "déballage de sentiments refoulés"<sup>505</sup> vorfinden. Nur dass eben

---

<sup>500</sup> in: Nouvelle Revue Française, n°201, 1<sup>er</sup> juin 1930; in: OC,III,S.54-59; note 1, OC,III,S.336,

<sup>501</sup>OC,III,S.14

<sup>502</sup>OC,III,S.15

<sup>503</sup>OC,III,S.15

<sup>504</sup>OC,III,S.16

<sup>505</sup>OC,III,S.54

in diesem späten Drehbuch Gefühle und Ideen, welche zuvor nur virtuellen Bestand haben sollten, in aller Offensichtlichkeit zu Tage treten werden. Anstatt also wie bisher in eine völlig neue und andere Szene zu springen, bevor die Figuren ihre nur angedeuteten Handlungen ausführen können, vollenden die Figuren in *La révolte du boucher* ihre Handlungen bis zur bittersten Konsequenz. So versetzt z.B. der Verrückte dem Gigolo einen Fausthieb mitten ins Gesicht<sup>506</sup>, bzw. werden seine sexuellen Fantasien in ihrer ganzen Ausdrücklichkeit gezeigt.<sup>507</sup> Die von der Kamera isolierten Gegenstände aus *La coquille et le clergyman* aber finden sich hier ausgetauscht gegen vier gesprochene Sätze. Diese will Artaud nun in eben dem gleich Sinne verwendet wissen, wie dies für die Gegenstände in *La coquille et le clergyman* der Fall war. Im Vorwort zu *La révolte du boucher* erklärt Artaud hierzu:

"On trouvera dans ce film une organisation de la voix et des sons, pris en eux-mêmes et non comme la conséquence physique d'un mouvement ou d'un acte."<sup>508</sup>

Hier werden nun also die Sätze die Funktion übernehmen, Situationen nachsichziehen, wie dies im traditionellen Verständnis nur die Figuren, und in *La coquille et le clergyman* auch die Gegenstände vollzogen haben, Situationen, die in keinem Verhältnis zu den formulierten Sätzen stehen werden. So findet sich der Fleischer vor der von ihm gesuchten kleinen Frau wieder und ein nebenstehender Polizist flüstert: "Voilà ton affaire de nouveau." In der Folge dieses Satzes macht sich der Fleischer daran, die kleine Frau hinzustrecken als wolle er sie in Stücke zerlegen. Ein weiterer Satz nun aber, der nicht etwa aus dem in Großaufnahme gezeigten Mund des Fleischers heraus, sondern von einer aus einem Lautsprecher kommenden Stimme, nicht der des Fleischers, gesprochen wird, hat eine neue Situation zur Folge: der Fleischer sitzt nun mit der lebendigen Frau zu Tisch. Wie zuvor also die von der Kamera isolierten Gegenstände eine Situation nachsichzogen, auslösten, so gerät ein von einem Lautsprecher isolierter Satz zu einem selbständigen Wesen und führt in der Folge zu einer neuen Situation. Mittels der neuhergestellten Zusammenhänge zwischen den gezeigten Situationen und den isolierten, von allem unabhängig *existierenden* Sätzen schafft der Autor eine Wirklichkeit, welche auf eben der gleichen Ebene liegt wie jene von *La coquille et le clergyman* heraufbeschworene. *La révolte du boucher* ist somit

---

<sup>506</sup>OC,III,S.55

<sup>507</sup>OC,III,S.56

<sup>508</sup>OC,III,S.54

weder die repräsentative Darstellung einer alltäglichen Wirklichkeit noch die eines Traumes. Auch handelt es sich hier, 1930, in der Zeit des *Théâtre de la Cruauté* nicht mehr darum, in der Vorstellung des Zuschauers eine Wirklichkeit zu wecken, die nur latent existiert. *La révolte du boucher* ist eine *poetische Wirklichkeit*, mittels welcher Artaud beabsichtigt, den Zuschauer eine *jenseitige Wirklichkeit* spüren zu lassen, die weder darstellbar noch vorstellbar ist. *La révolte du boucher* führt uns zur Erkenntnis im wortwörtlichen Sinne, dass es eine Realität gibt jenseits von jeder Ratio oder Vorstellungskraft.

Artauds Begriff einer poetischen Wirklichkeit in der Zeit des *Théâtre de la cruauté*

Sowohl der Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* als auch die diese konstituierenden Elemente, welche, wie aufzuzeigen war, sowohl die Konzeption von Artauds *Théâtre de Alfred Jarry* als auch seine Konzeption einer neuer Filmkunst ausmachen, werden unverzichtbare Bestandteile seines berühmtesten Unternehmens, dem *Théâtre de la cruauté*. In dieser Zeit, der Periode des *Théâtre de la cruauté*, kommt es zur endgültigen Ablehnung der Filmkunst. In *Sorcellerie et cinéma* erklärt der Begründer des *Théâtre de la cruauté*:

"Le monde cinématographique est un monde mort /.../ ce n'est pas du cinéma qu'il faut attendre qu'il nous restitue les Mythes de l'homme et de la vie d'aujourd'hui."<sup>509</sup>

Ein weiteres Mal stellen sich die wesentlichen, konstituierenden Elemente der in der Theaterkonzeption Artauds angestrebten *poetischen Wirklichkeit* gerade in der Auseinandersetzung, dem Gegeneinandersetzen der beiden Künste, Kino und Theater, in aller Schärfe klar heraus. Im Fortlauf von *Sorcellerie et cinéma* heißt es:

"Il y a d'un côté le cinéma dramatique, /.../

Il y a d'autre part /.../ le cinéma documentaire. Ici, une part prépondérante est laissée à la machine et au développement spontané et direct des aspects de la réalité. La poésie des choses prises /.../ du côté où elles adhèrent avec l'extérieur..."<sup>510</sup>

Im Vergleich zum traditionellen Film - das "cinéma parlé", das psychologisierende - behält Artaud seine Position von 1927 bei, denn Filme, die zu klar umrissene, zu eindeutige Inhalte und Ideen vorweisen, lehnt er nach wie vor ab. Diesen Filmen nun hält er den dokumentarischen Film entgegen, welcher eine *Poesie der Gegenstände* beinhaltet. Zeichnen wir die Wesenszüge des *Théâtre de la cruauté* nach, welche die Theaterkunst von der des Kinos grundlegend unterscheiden.

Die Grundlagen des *Théâtre de la cruauté* sind in Artauds *Le théâtre et son double* zusammengefasst.<sup>511</sup> Hier findet sich die folgende Äußerung:

"Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité; /.../"<sup>512</sup>

---

<sup>509</sup>OC,III, 84

<sup>510</sup>OC,III, 81

<sup>511</sup>Le Théâtre et son double, Paris 1978, OC,IV

<sup>512</sup>En finir avec les chefs-d'oeuvre, OC,IV,79

Ein Theater ankündigend, welches den Zuschauer über seine *Nerven und sein Herz*<sup>513</sup> aus seinem Schlaf der Vernunft herausreißen wird, erläutert Artaud im Folgenden: "la foule pense d'abord avec ses sens."<sup>514</sup> Ein Theater, wie es in den Texten des *Théâtre de la cruauté* gedacht wird, will das *sinnliche Empfindungsvermögen des Zuschauers in seiner Ganzheit*<sup>515</sup> zu fassen bekommen. Daher spricht Artaud von "éclats visuels et sonores".<sup>516</sup> Nach dieser Konzeption einer Bühneninszenierung soll diese auf den gesamten Organismus des Zuschauers wirken, gleich einer *Schlangen beschwörenden Musik*.<sup>517</sup> So fordert Artaud eine Beschallung durch Geräusche, Klänge und Schreie, die vor allem um ihrer "qualité vibratoire"<sup>518</sup> willen und nicht um ihrer darstellenden Qualitäten ausgesucht sind. Daher soll das Licht z.B. nicht ausschließlich zur Ausleuchtung oder als Bestandteil des dekorativen Bühnenbildes genutzt werden, sondern um der sensitiven Wirkung wegen, die sie auf den Organismus des Zuschauers haben kann.<sup>519</sup> Gleiches gilt auch für die Verwendung von Sprache: "Les mots parlent peu à l'esprit..."<sup>520</sup> Artaud greift hier seine Ideen zur Verwendung von Sprache auf, welche er bereits 1927 für seine Konzeption eines neuen Kinos entwickelt hatte. Demnach wird das *Théâtre de la cruauté* nicht konzipiert, um klare und eindeutig festgelegte Inhalte zu vermitteln.<sup>521</sup> Ganz wie in seinen Schriften zum Kino geht Artaud für sein Theater von dem Gedanken aus, dass jede Art der Psychologisierung<sup>522</sup>, jede psychologisierende Analyse<sup>523</sup> vermieden werden muß. Er stellt sein Theater einem "théâtre dialogué"<sup>524</sup> entgegen: "...il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte..."<sup>525</sup>

---

<sup>513</sup>Le Théâtre et la cruauté, OC,IV,S.82

<sup>514</sup>OC,IV,S.83

<sup>515</sup>OC,IV,S.84

<sup>516</sup>OC,IV,S.84

<sup>517</sup>En finir avec les chefs-d'oeuvre, OC,IV,S.79

<sup>518</sup>OC,IV,S.79

<sup>519</sup>OC,IV,S.79

<sup>520</sup>Le Théâtre et la cruauté, OC,IV,S.84

<sup>521</sup>OC,IV,S.40

<sup>522</sup>A.Virmaux, Antonin Artaud et le théâtre, S.62; H. Béhar, Étude sur le théâtre DADA et surréaliste, S.237; siehe auch OC,V,S.32, la lettre à Comoedia du 18 septembre 1932.

<sup>523</sup>En finir avec les chefs-d'oeuvre, OC,IV,S.75

<sup>524</sup>OC,IV,S.36

<sup>525</sup>Le Théâtre de la Cruauté, OC,IV,S.86

In seinen Kinoschriften lehnt Artaud die Untertitel als geschriebene Sprache in einem Film ab. Für sein *Théâtre de la cruauté* nun fordert er nicht, den Text gänzlich abzuschaffen, aber doch jenen Anteil zu reduzieren, der sein psychologisierendes Element ausmacht, denn er anerkennt zwar die Möglichkeit des Textes, einer Charakter, eine Figur zu erklären, eine klar umrissene Idee zu liefern. Doch in gleichem Maße, wie das psychologisierende Theater Reduzierung der Wahrheit vom Unbekannten auf das Bekannte ist, so sind die *Worte* nur eine *beschränkte, zu begrenzte* Form des Ausdrucks. Auf dem Gebiet der *Idee* und des *Geistes* müssen Haltungen eingenommen werden, welche die *Worte* einzunehmen nicht fähig sind.<sup>526</sup> Die *Worte* sind einzig das Symbol einer *westlichen Kultur*, welche das Theater der Sprache und die gesprochene Sprache als allen anderen Künsten überlegene erachtet.<sup>527</sup> Das *Wort* jedoch kann nur festgelegte, zu eingegrenzte Ideen ausdrücken. Und wie schon in seinen Kinoschriften ist Artaud nicht auf der Suche nach einer *klaren* und *logischen* Wirklichkeit. Daher muß eine "métaphysique du langage articulée"<sup>528</sup>, ein Jenseitiges dieser zu festgelegten Ausdruckswelt geschaffen werden. Die Verwendung von Sprache im *Théâtre de la cruauté* wird eine den *Ausdrucksmöglichkeiten des dialogisierten Wortes*<sup>529</sup> entgegengesetzte sein. Für dieses neue Theater hat Artaud die Funktion der Sprache folgendermaßen beschrieben:

"c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique/.../le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose/.../ enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation."<sup>530</sup>

Artaud will sich nicht der geschriebenen Sprache bedienen, sondern der *ausgesprochenen*. Er strebt nicht die üblichen, unterschiedlichen Aussprachemöglichkeiten eines Wortes oder Satzes an, sondern Möglichkeiten der Betonung, die die Klanglichkeit, die *akustischen Vibrationen* eines Wortes oder Satzes berücksichtigen. So sollen nicht ausschließlich die Wiedergabe einer Bedeutung im Vordergrund stehen, sondern die *beschwörerischen, vibrierenden* Qualitäten von

---

<sup>526</sup>OC,IV,S.69

<sup>527</sup>OC,III,S.215, la lettre à René Daumal Paris, 14 juillet 1931

<sup>528</sup>OC,IV,S.44/45

<sup>529</sup>OC,IV,S.86

<sup>530</sup>La mise en Scène et la Métaphysique, OC,IV,44/45

Sprache. Dieses Theater wird sich der Sprache bedienen, wie es sich der Geräusche, der Klänge und Schreie bedient, um ihrer *zerreißenden Kräfte* willen. Die *physische Seite* dieses Theaters wird das *Wort* in gleicher Weise wie die Lichter und Farben benutzen. Die Worte werden ob ihrer sinnlichen Qualitäten ausgesucht. Wie aber soll die Wirklichkeit aussehen, die auf diesem Wege heraufbeschworen werden soll?

Die Intention eines solchen physischen Theaters ist es, den Geist des Zuschauers zu erreichen. Ausgangspunkt dieser Intention ist Artauds Überzeugung, dass in allem, was ist, zwei Seiten existieren: der "aspect physique" und der "aspect intérieur". In einem grundlegenden Brief zu dieser Idee, dem *Lettre à Comoedia*<sup>531</sup>, gibt Artaud einen kurzen Abriss über den Zusammenhang dieser Idee mit seiner Theaterkonzeption. Artaud erläutert hier, dass die *physische Seite* eines Theaters, wie es sein *Théâtre de la cruauté* vorsieht, sich *in direkter Weise an die Sensibilität des Zuschauers wendet*.<sup>532</sup> Mit Hilfe des *physischen Aspektes* beabsichtigt Artaud, den Geist des Zuschauers über *die Nerven* vorzubereiten, damit dieser in der Lage ist, die *mystischen* und *metaphysischen* Ideen zu erfassen.<sup>533</sup> Diese Ideen bilden den *aspect intérieur*, welchen Artaud nicht so sehr in einem gemeinen Sinne versteht, als vielmehr im Sinne einer "communication avec l'Universel".<sup>534</sup> In der Folge der Ausführungen präzisiert Artaud, dass dieser wiederum zwei Aspekte enthält. So enthält eine Theaterinszenierung also immer drei Ebenen.

Der *aspect intérieur* beinhaltet in einem ersten Grad, den *poetischen Aspekt*, welche in den zweiten Grad münden kann, den *mystischen* oder *metaphysischen Aspekt*. Der *poetische* konstituiert sich aus den "histoires et ...images merveilleuses". Der Zuschauer kann sich damit zufrieden geben, diesen *poetischen Aspekt* des Theaters wahrzunehmen, oder aber weiterzugehen.

In diesem Fall wird er die "idées profondes ou terribles"<sup>535</sup> erfassen, welche die Geschichten und Bilder enthalten. Vom fernöstlichen Theater sagt Artaud, dass es *in seinen Formen einen schwachen Abdruck von dem enthalte, was das Universum*

---

<sup>531</sup>Lettre à Comoedia, 18 septembre 1932, OC,V,S.31-34

<sup>532</sup>OC,V,S.31

<sup>533</sup>OC,V,S.31

<sup>534</sup>OC,V,S.31

<sup>535</sup>OC,V,S.32

*ausmache, beseele*.<sup>536</sup> In den *poetischen Formen* einer Inszenierung also wird der Zuschauer jenen metaphysischen Ideen erfassen, die das Universum enthält. Diese "idées profondes" machen den zweiten und auch höchsten Grad dieses *aspect intérieur* in einer Inszenierung aus, denn hat der Zuschauer mittels der *poetischen Seite* erst einmal den zweiten Grad des *aspect intérieur* erfasst, erreicht er einen Zustand, aus welchem heraus er Zugang zum "Universel" erhält.<sup>537</sup> In diesem Moment aber hat die Inszenierung ihren höchsten Grad erreicht: ein Mittel, ein Weg zur *Erkenntnis*, zur *Offenbarung* zu sein.<sup>538</sup> Fassen wir die verschiedenen Stufen einer Inszenierung des *Théâtre de la cruauté* nocheinmal zusammen:

Die *physische Seite* versetzt den Zuschauer in einen Zustand von sinnlicher Erfahrung, welche ihn vorbereitet, um durch die *poetische Seite* in einen *geistigen und intellektuellen Zustand*<sup>539</sup> versetzt zu werden, aus dem heraus er dann die "idées profondes ou terribles" zu erfassen und eine *mystische Haltung* einzunehmen in der Lage ist.

Dieser letzte vom Zuschauer in einer solchen Inszenierung erreichte Grad enthält jene Wirklichkeit, die es für das *Théâtre de la cruauté* heraufzubeschwören gilt. Artaud beschreibt die Realität folgendermaßen:

"le théâtre/.../ doit être considéré comme le Double/.../ d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux."<sup>540</sup>

Artaud formuliert an dieser Stelle den gleichen Wirklichkeitsbegriff, wie er ihn schon für sein *Théâtre de Alfred Jarry* und für seine Konzeption eines neuen Kinos entwickelt hatte. Es ist dies eine Realität, die weder jene des alltäglichen Lebens, noch die des menschlichen Unbewussten ist, die aber eben jene beiden Realitäten enthält und jenseits von ihnen verortet ist. Diese "réalité dangereuse" allerdings ist nicht sichtbar und kann auch nicht von mimetischer Darstellung erfasst werden, da sie ausschließlich latent im Verborgenen existiert. Einzige Möglichkeit diese Wirklichkeit mit ihren inneren Gesetzen und Prinzipien zu erfassen, ist die Evokation, denn hier

---

<sup>536</sup>Fragment XIII de La mise en scène et la métaphysique, OC,IV,S.223

<sup>537</sup>OC,V,S.31

<sup>538</sup>OC,V,S.33

<sup>539</sup>OC,IV,S.58

<sup>540</sup>Le Théâtre Alchimique, OC,IV,46

handelt es sich um eine "réalité virtuelle".<sup>541</sup> Das *Théâtre de la cruauté* von Antonin Artaud ist auf der Suche nach eben dieser Wirklichkeit, welche schon das Unternehmen des *Théâtre Alfred Jarry* und die in Artauds Kinoschriften vorgestellte und in *La coquille et le clergyman* und *La révolte du boucher* verwirklichte Filmkunst zu Tage bringen sollten. Diese Wirklichkeit aber, so erkennt Artaud im Zuge der Konzipierung seines *Théâtre de la cruauté*, läßt sich ausschließlich durch ein Theater evozieren, welches vor allem *physisch* auf den Zuschauer wirkt. Konkrete Formen, Lichter, Klänge, Geräusche und auch Sprache sind zu allererst ob ihrer sinnlich-physischen Wirkungsmöglichkeiten unverzichtbarer Bestandteil eines Theaters, welches diese Elemente *im Raum wirken läßt*.<sup>542</sup> Und dieser dem Theater wesentliche Aspekt unterscheidet dieses grundlegend von der Filmkunst. Daher muß Artaud in letzter Konsequenz Kunstform des Films ablehnen, da das Kino nicht die Möglichkeiten bietet, in gleichem Maße physisch auf den Zuschauer zu wirken, wie dies der Fall für die Kunst des Theaters ist. Noch 1930, in seinem Vorwort zu *La révolte du boucher*, spricht Artaud von einer "organisation de la voix et des sons, pris en eux-mêmes", und er will die Worte als in den *Raum entlassen* verstanden wissen, so dass die Bilder von *ihnen abprallen*.<sup>543</sup> Wenig später aber schon gelangt Artaud in den Schriften zu seinem *Théâtre de la cruauté* zu der endgültigen Erkenntnis, dass das Kino eine *tote Welt* ist, in welcher die "sonorisation...constante: les sons, les bruits, les cris...cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire"<sup>544</sup> nicht zu verwirklichen sei. Und so entscheidet sich Antonin Artaud zur Erschaffung seiner *poetischen Wirklichkeit* für die Kunst des Theaters, denn: "On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence..."<sup>545</sup>

In allen theoretischen Überlegungen Artauds aber findet sich die Konzeption einer *poetischen Wirklichkeit*. Gerade in seiner Denkkrise zum Theater, dem Moment als Film- und Theaterkunst in seinem Denken zu einander in Konkurrenz treten, offenbaren sich sein Verständnis einer *poetischen Wirklichkeit* und die sie im Wesentlichen ausmachenden Konstituenten. Angefangen von seinen Äußerungen aus den frühen zwanziger Jahren bis zu den Schriften des *Théâtre de la cruauté* aus den

---

<sup>541</sup>OC,IV,S.47

<sup>542</sup>OC,IV,S.44-45

<sup>543</sup>*La révolte du boucher*, OC,III,S.54-59

<sup>544</sup>OC,VI,S.79

<sup>545</sup>OC,IV,S.84

dreißiger Jahren bilden Theater- und Filmkunst, eine *poetische Wirklichkeit* als eine Art *Umbilicus* zu einer zunächst nur schwer zugänglichen, der Vernunft nicht offen zu Tage liegenden Wirklichkeit. Artauds Intention: die Kommunikation mit einer Wirklichkeit herzustellen, welche nicht von dieser Welt sei, von der Theater und Film nur das Zeichen sind.<sup>546</sup> Artaud beabsichtigt nicht eine Kunst als Platzhalter für das alltägliche Leben, nicht die Alltagswirklichkeit soll in seiner Kunst zur Darstellung finden. Nicht die Mimesis einer Wirklichkeit ist die Intention Artauds, sondern die Abschaffung des Zwiespaltes zwischen bestehender Wirklichkeit und nachgeahmter Wirklichkeit. Artaud geht dabei aus von einer Wirklichkeit weit ab von jeder Alltäglichkeit, einer Wirklichkeit, welche ihrem eigensten Wesen nach irrational, also der Vernunft, dem logisch vorgehenden Verstand allein nicht fasslich ist. Er denkt hier an eine Wirklichkeit, die einzig aus einer mystischen Haltung heraus zu erfassen ist, und die der junge Autor bereits 1922 als die *absolute Schönheit* benannte, das Wahre an sich.<sup>547</sup> Kunst ist als *poetische Wirklichkeit* eine Wesensform, die "transsubstantiation" der *Wirklichkeit an sich*. Und so hält Artaud fest an seiner frühesten Intention, die allem Kunstschaffen zugrundeliegt:

"Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité."<sup>548</sup>

Die Konstituenten dieser *poetischen Wirklichkeit* sind: die *poetische Figur*, das *poetische Objekt* und das *poetische Wort* als *poetisches Wesen*. Grundlegendes poetisches Verfahren ist hierbei immer das der Entstellung, durch die eine *Figur*, ein *Objekt* oder ein *Wort* erst zu einer ihnen uneigentlichen Wesenhaftigkeit gelangen und zu einem *poetischen Wesen* werden. Um dieses Verfahren der Entstellung geht es Artaud in seinen Konzeptionen zu Theater und Kino immer wieder, gerade den *Unsinn* sowohl von Figuren und Objekten als auch von Sprache will seine Kunst begründen.

In seinen Kinoschriften zeigte sich Artaud fasziniert von der Möglichkeit des Kinos, die Dinge und Wahrnehmungsweisen zu *entstellen*. Isoliert von der Kameraeinstellung würde den Dingen eine von ihrer bisherigen Bedeutung vollkommen losgelöste Existenz gegeben. Der Artaud des Films ging soweit, Gegenstände oder andere von der

---

<sup>546</sup> OC, II, S.23

<sup>547</sup> OC, I\*\*, S.92

<sup>548</sup> OC, I\*, Vorwort zu *L'ombilic des Limbes*, (1925), S.50

Kameraeinstellung isolierte Motive als eigenständige Wesen aufzufassen. Alles von der Kameraeinstellung isolierte würde auf die Ebene von Personen erhoben, so dass zwischen Personen und Objekten gänzlich neue Beziehungen entstehen könnten. Aus den eigentümlichen, geheimen Beziehungen zwischen Objekten und Personen konstituiert sich Artaud zufolge dann die *poetische Wirklichkeit*. Die Möglichkeit des Films, die Dinge zu entstellen, ist in Artauds Vorstellungen von einer neuen Filmkunst eines der grundlegenden Elemente zur Schaffung einer *poetischen Wirklichkeit*.

Dies gilt für Theater und Film gleichermaßen. Trotz aller Kritik, die Artaud für seine Lehrmeister übrig hatte, hielt er doch an jener Auffassung fest, nach der das Theater die Aufgabe habe, in erster Linie *poetische Wesen* mit Gültigkeit für die Ewigkeit ins Leben zu rufen. Immer ist das Denken Artauds fokussiert auf das Hervorbringen einer *poetischen Wirklichkeit*. Auch wenn er die bisherigen *Helden* wie Hamlet oder Don Juan verdammt, so hält er doch fest an jener Konzeption einer *poetischen Figur*, wie er sie von Dullin, Copeau und Pitoëff und unter dem Einfluss Craigs und Appias gelernt hatte: den *demi-dieux*, den halbgöttlichen Gestalten als *poetische Wesen*. Über die Ideen seiner Lehrmeister hinausweisend fordert Artaud die Schaffung neuer *Halbgötter* - die neuen *poetischen Figuren*: *Schachspieler* oder *Kartenspieler*. Im Grunde fordert Artaud nun sowohl für das Theater als auch für das Kino, was ein Vincent VanGogh bereits vor 30 Jahren für die Malerei gefordert hatte: einen arbeitenden Menschen auf dem Feld oder einen trinkenden oder essenden Menschen in der Taverne in ein poetisches Wesen zu wandeln um der Erkenntnis der darin enthaltenen, der Vernunft verborgenen, Wahrheit willen. Artaud beschäftigte, was auch einen seiner engsten Freunde, Hans Balthus, in der Malerei umtrieb, die Hervorbringung jenes *poetischen Wesens*. In Balthus Bildern finden wir jene schach- oder kartenspielenden Wesen, deren Herkunft aus einer anderen Welt, einer *poetischen Wirklichkeit* bis heute etwas einmaliges ist. Ob als Kinematographisches Wesen, *Halbgötter* wie Charlot, oder als Theaterwesen dem *Ubu* eines Alfred Jarry nachempfunden, oder ob als *Flasche*, *Muschel* oder *menschliche Hand*, das *poetische Wesen*, das *poetische Geschöpf* ist für Artaud Voraussetzung zur Schaffung einer *poetischen Wirklichkeit* an.

#### IV. Schluss

Das Anliegen der Erschaffung dieser *poetischen Wirklichkeit* ließ Artaud aufmerksam werden auf das zu diesem Zeitpunkt eher unbeachtete Lustspiel Büchners. Artaud sieht in *Leonce und Lena* seinen Begriff einer *poetischen Wirklichkeit* umgesetzt, er findet in diesem Werk die seiner Intention nach erforderlichen poetischen Verfahren wieder, *poetische Wesen* zu erschaffen. D.h., die Erschaffung *poetischer Autarkie von Figuren, Worten, Lichtern und Objekten*, seine poetischen Verfahren der *Entstellung* sowohl im Film wie auch auf der Bühne, jene Entstellung, welche die Erschaffung dieser *poetischen Wesen* erst ermöglicht, all diese poetischen Verfahrensweisen erkennt Artaud in *Leonce und Lena* nach einer ersten Lektüre. In Büchners Umgang mit Sprache, seinen verschiedenen, dichterischen Verfahrensweisen mit Worten, und in dem Generieren poetisch *autarker*, vernünftig nichtmehrauflösbarer Bilder erkennt Artaud 1932 die von ihm immer wieder angestrebte *poetische Wirklichkeit*. Die hier dargelegten Wesenszüge machen Büchners *Leonce und Lena* zu einem für die hundert Jahre später entstandenen Konzeptionen Artauds besonders geeigneten. Die poetischen Verfahren, welche Büchner aus Lenz' *Menoza* und aus Brentanos *Godwi* bzw. *Ponce de Leon* übernommen hatte, die dramenstrukturellen Gesetzmäßigkeiten des *Menoza*, die der Brentanoschen Poesie eigenen Verfahren der Entstellung sowie die in Brentanos *Ponce de Leon* vorgeführten Ansätze zu *lyrischen Momenten* im Drama als Voraussetzung für das Zustandekommen des *autarken* nichtmehrauflösbaren Bildes in Büchners *Leonce und Lena* machen letzteres für Artaud zu einem Theaterstück des *Théâtre de la cruauté*. Die poetischen Verfahren, nach denen Artaud in all seinen Texten forschte, stimmten weitgehend überein mit den in Büchners *Leonce und Lena* aufgezeigten. In *Leonce und Lena* findet Artaud die Möglichkeiten einem Wort, Objekt oder aber einer Figur durch das Verfahren der Entstellung ein uneigentliches Wesen zukommen zulassen. Seine für das Theater und Kino gleichermaßen vorgestellten und in *La coquille et le clergyman* oder in *La révolte du boucher* angewandten Verfahrensweisen der Entstellung findet er in *Leonce und Lena* verwirklicht. Die poetische Autarkie einer *Muschel* oder eines *Säbels* aus *La coquille et le clergyman*, die gesprochenen Sätze als eigenständige poetische Wesen aus *La révolte du boucher* finden ihre Ahnen in den vollkommen für sich selbst existierenden sprachlichen Bildern, in den geheimen Beziehungen der merkwürdig entstellten Wortkombinationen,

kurz in der von Georg Büchner in *Leonce und Lena* geschaffenen *poetischen Wirklichkeit*, in jenem "über die gegenständliche Wirklichkeit des Alltags hinausweisenden Ereignis"<sup>549</sup>, welches für die Menschen den einzigen Zugang zu einer der Vernunft sonst nur schwer zugänglichen Wirklichkeit bildet. In *Leonce und Lena* erkennt Artaud ein Kunstwerk, welches er für die Realisierung seines Begriffes einer *poetischen Wirklichkeit* zum Ausgangspunkt nehmen kann. Büchners *Leonce und Lena* ist für Artaud eine Möglichkeit, auf der Bühne *poetische Wirklichkeit* als die Wesensform einer höheren Wirklichkeit, die "transsubstantiation" der *Wirklichkeit an sich* zu erschaffen.

Daher gelangt Antonin Artaud am 5. Januar 1932 dazu, Louis Jouvet Büchners *Leonce und Lena* als ein Stück seines *Théâtre de la cruauté* vorzuschlagen:

"Apart la pièce de Vitrac il y a encore le *Faust* de Ribemont-Dessaignes paru dans Commerce, ainsi qu'une autre pièce de Büchner, *Léonce et Léna*."<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup>Walter Höllerer, Büchner Dantons Tod in: Benno v. Wiese (Hrsg.) Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart

<sup>550</sup> OC, III, S.247: Brief an Louis Jouvet, 5. Januar 1932

## Litertatur

Büchner-Ausgaben:

BÜCHNER, Georg, Nachgelassene Schriften von Georg Büchner, hrsg.v. Ludwig Büchner, Frankfurt a.M. 1850

BÜCHNER, Georg, Sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass. Erste kritische Gesamt-Ausgabe, hrsg.v. Karl Emil Franzos, Frankfurt a. M. 1879

BÜCHNER, Georg, Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe. Beiträge zu Text und Quellen. Hrsg. v. Burghard Dedner, Frankfurt a. M. 1987

BÜCHNER, Georg, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente, Hrsg.v. Henri Poschmann, Frankfurt a. M. 1992/ 1999

BÜCHNER, Georg, Werke und Briefe. Münchner Ausgabe, Hrsg.v. K. Pörnbacher, G. Schaub, H.-J. Simm und E. Ziegler, München 1997

Primärliteratur:

ARTAUD, Antonin, Oeuvres Complètes, Bände I-VI, Paris 1956-1976

APPIA, Adolphe, La mise en scène du drame wagnérien, Paris, 1895; in: Adolphe Appia, Oeuvres complètes, Tome I, Bonstetten 1988

BENJAMIN, Walter, Georg Büchner an Karl Gutzkow; in: Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitungen von Detlev Holz (d.i. W.Benjamin); auch in: W. Benjamin, Gesammelte Schriften IV.1. Hrsg. v. von Tillmann Rexroth

BRENTANO, Clemens, Der Philister vor, in und nach der Geschichte, Berlin 1811

BRENTANO, Clemens, Werke, Hrsg. v. W. Frühwald, B. Gajek und F. Kemp, München 1978, 1980

BRENTANOS Werke, Hrsg. v. Max Preitz, Nachdruck der Ausgabe des Bibliographischen Institutes Leipzig und Wien 1914, Bern 1970

CRAIG, Gordon, On Movement and Dance, New York 1977

DULLIN, Charles, Ce sont les dieux qu'il nous faut, Paris 1969

FAICTZ Merveilleux de Virgille, Les, Berlin Paris Fechner, Erscheinungsjahr ca. 1500/ 1600

GOETHE, J.W., Italienische Reise. Hrsg. v. H. v. Einem, München 1981

HÄRING, Willibald Alexis, Der Zauberer Virgilius, ein Märchen aus der Gegenwart, 1851

HERDERS Werke in fünf Bänden, ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Dobbek, Weimar 1963

JEAN PAUL, Sämtliche Werke, Abteilung 1. Band 3 u. 5, Hrsg. v. N. Miller, München 1961 u. 1963

- LENZ, J. M. R., Der Neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen; in: KOMEDIA Nr. Hrsg. v. H. Arnzten und K. Pestalozzi, Berlin 1965
- LENZ, J. M. R., Gesammelte Schriften, Hrsg. v. Ludwig Tieck, 3 Bände, Berlin bei Reimar 1828
- LENZ, J. M. R., Werke und Briefe in drei Bänden, Hrsg. v. S. Damm, Frankfurt a.M. u. Leipzig 1992
- MORITZ, K.Ph., Werke, hrsg. v. Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981
- SEUME, J.G., Prosaschriften. Mit einer Einleitung von Werner Kraft, Köln 1962
- SHAKESPEARES Dramatische Werke, siebenter Band, Hrsg. u. eingel. v. E. Zellweker, Baden-Wien o.J.
- TIECK, Ludwig, Die verkehrte Welt; in: KOMEDIA Nr. 7, Hrsg. v. H. Arnzten und K. Pestalozzi, Berlin 1964

Sekundärliteratur:

- ANDERSEN, Juhl, Einige Beispiele der Doppeldeutigkeit bei Georg Büchner und ihre dichterische Anwendung; in: Text und Kontext, 1985, 13:1, S.49-65
- BAUMANN, Gerhart, Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen 1976
- BECKERS, Gustav, "Leonce und Lena". Ein Lustspiel der Langeweile. Heidelberg 1961
- BRYANT - BERTAIL, Sarah, Leonce und Lena (& Lenz). Iridescent Reality; in: HARTIGAN-KARELISA. Text and Presentation. Lanham, MD: UP of America, 1989
- BUCK, Theo, Die Commedia dell'arte des Bösen: zur Automatenführung in Georg Büchners "Leonce und Lena"; in: SIEPMANN (Hg.) und SPINNER (Hg.), Elf Reden über das Böse, Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im WS 90/91, Bonn 1992, S. 163-183
- CARDULLO, Bert, Büchners Leonce and Lena; in: Explicator, Washington, DC, 1986, 45:1, S.23-24  
ders.: Die Deutsche Komödie. Düsseldorf 1977
- DRUX, Rudolf, "Eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche". Ansätze zu einer Poetik der Satire im Werk Georg Büchners, in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987, Frankfurt a.M.1990, S.335-354
- ENZENSBERGER, H.M., Brentanos Poetik, München 1964
- ENZENSBERGER, H.M., Erinnerung an die Zukunft, Leipzig 1988,

- FINK, Gonthier - Louis, Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners; in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 35 (1961), S. 558 - 593; auch in: Martens, Georg Büchner, Darmstadt 1965
- GENTHE, Friedrich Wilhelm, Des Publius Virgilius Maro zehn Eclogen metrisch übersetzt. Mit einer Einleitung über Virgil's Leben und Fortleben und einem Versuche über die Ecloge. Magdeburg 1830;
- GIEBEL, H.H., Allusion und Elision in Georg Büchners Leonce und Lena; in: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987, Frankfurt a.M.1990, S.353-378  
- Das Lächeln der Sphinx; in: Georg Büchner Jahrbuch7, (1988/89),S.126-143
- GIRARD, René, Lenz. 1751-1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique, Paris 1968
- GIRARD, René, Büchner - Kommentar zum dichterischen Werk, München 1977
- GIRARD, René, Ein Kind der neuen Zeit. [Nachruf auf Georg Büchner]; in: Frankfurter Telegraph, Nr. 42, 1837, S. 329 - 332; Nr. 43, 1837, S. 337 - 340; Nr. 44, 1837, S. 345 - 348
- GIRARD, René, Georg Büchner in seinem "Woyzeck"; in: Das neue Forum 2 (1954/55), S.23 - 27
- GOUHIER, Henri, Antonin Artaud et l'essence du théâtre., Paris 1974
- GRIMAL, Pierre, Vergil. Biographie, Zürich und München 1987
- GUTZKOW, Karl, Götter, Helden, Don Quixote. Abstimmungen zur Beurtheilung der literarischen Epoche, Hamburg 1838
- HÄBEL, Hans H., Allusion und Elision in Georg Büchners "Leonce und Lena": die intertextuellen Bezüge zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano; in: DEDNER/ OESTERLE, Internationales Büchner Symposium 1987, Frankfurt 1990
- HACKS, Peter, Die freudlose Wissenschaft: Ein Motto von Shakespeare über einem Lustspiel von Büchner; in: Sinn und Form, Berlin Januar - Februar 1991, 43:1, S. 76-90
- HIEBEL, H. H., Georg Büchners heiter-sarkastische Komödie "Leonce und Lena"
- HINCK, Walter, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart 1968
- HINDERER, Walter, Lenz (1839); in: Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler, Stuttgart 1983
- HÖLLERER, Walter, Büchner Dantons Tod; in: Benno v. Wiese (Hrsg.) Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1964
- HOMANN, Renate, Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena: Die Hochzeit von

- Antike und Christentum; in: *Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Band 17, *Heft 1-2*, Amsterdam 1985, S.100-130
- HUIISH, Louise A. , Büchner and the Sturm und Drang; in: Knapp, Gerhard (Hg.) *German Studies Review*, 1995
- KAYSER, W., *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957
- KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1962
- KLUGE, Gerhard, "das war die Flucht ins Paradies" Tübingen 1995
- KNAPP, G. P., *Georg Büchner*. Stuttgart 1984
- KRAPP, H., *Der Dialog bei Büchner*, München 1959
- KURZENBERGER, Hajo, *Komödie als Pathographie einer abgelebten Gesellschaft*; in: *Text + Kritik*, Hrsg.v. H.L. Arnold, Band III,150-168
- KYROU, Ado, *Le surréalisme au cinéma*, 1963
- LELAND, Charles Godfrey, *The Unpublished Legends of Virgil*. London 1899
- LIPPMANN, Heinz, *Georg Büchner und die Romantik*, München 1923
- LUKENS, Nancy, *Büchner's Valerio and the Theatrical Fooltradition*, Stuttgart 1977
- MAJUT, Rolf, *Studien zu Büchner. Untersuchungen zur Geschichte der problematischen Natur*, Reprint 1967
- MARTENS, W., *Leonce und Lena*; in: *Die deutsche Komödie*. Hrsg. v. W. Hinck, Düsseldorf 1977
- MARTENS, Wolfgang (Hrsg.), *Georg Büchner*, Darmstadt 1965
- MAYER, Hans, *Büchner und seine Zeit*, Berlin 1960
- MEIER, Albert, *Georg Büchners Ästhetik*, München 1975
- MORGENROTH, Matthias, *Formen und Funktionen des Komischen in Büchners Leonce und Lena*. Stuttgart 1995
- MOSLER, Peter, *Georg Büchners "Leonce und Lena". Langeweile als gesellschaftliche Bewusstseinsform*, Bonn 1974
- PLARD, Henri, *A propos de Leonce et Lena. Musset et Büchner*; in: *Etudes Germaniques*, 9. Jg., 1954, S.26-36; deutsch in: *Georg Büchner*. Hrsg. v. Wolfgang Martens, Darmstadt 1965
- PENZOLDT, Günther, *Georg Büchner*, erg.u. durchges. Ausg., München 1977
- POSCHMANN, Henri, "Leonce und Lena". *Komödie des Status quo*; in: POSCHMANN, Henri, *Georg Büchner*. Berlin und Weimar 1988
- RENKER, Armin, *Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über Leonce und Lena*; in: *Germanische Studien, Heft 34*, Berlin 1924. Nachdruck, Nendeln/ Liechtenstein 1967

- RIENÄCKER, Gerd, Leonce und Lena. Stichworte zu Paul Dessaus Opernversion; in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1997, Bd.14, S. 57-71
- RIZZO, Roberto, Strutture, linguaggio e caratterizzazioni tipologiche nel teatro di Lenz e Büchner. Proposte per un'analisi comparativa, Sala Bolognese, A. Forni 1976
- ROETHE, Gustav, Brentanos "Ponce de Leon", eine Säkularstudie, Berlin 1901
- ROTH, K. L., Über den Zauberer Virgilius. Gelesen in der historischen Gesellschaft zu Basel, 2. Dezember 1858. Wien 1859
- SCHRÖDER, Jürgen, Georg Büchners "Leonce und Lena". Eine verkehrte Komödie, München 1966
- SCHWARZ, Hans-Günther, Büchner und "Lenz"; in: Festschrift für Eckhard Catholy, Waterloo 1990
- SCHWIEGER, Paul, Der Zauberer Virgil. Berlin 1897
- SHELDON, Joanna-Constance, Dread Amusement. Studies in the Melancholic Absurd: Büchner, Brecht, Beckett & Artaud; in: Dissertation-Abstracts-International, Ann Arbor, MI (DAI), November 1990, 51:5
- ST.ZONS, R., Georg Büchner. Dialektik der Grenze. Bonn 1976
- STÖBER, August (Hg.), Der Dichter Lenz und Friedericke von Sesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen; nebst Gedichten und Anderm von Lenz und Göthe. Basel 1842
- STÖBER, August (Hg.), Elsässisches Volksbüchlein. Kinderwelt und Volksleben, in Liedern, Sprüchen, Räthseln, Spielen... Mühlhausen 1859
- STRAFFORELLO, Gustavo, DANTON. Dramma Storico in tre Atti di Giorgio Büchner; in: Rivista Contemporanea Nazionale Italiana, Volume LVI, - Anno XVII, Torino 1869
- SWALES, Martin, The Fragility of High Comedy; in: CARSTEIN/STILLMARK (Hg.) Erbe und Umbruch in der deutschsprachigen Komödie, Londoner Symposion 1987, Stuttgart 1990
- SZONDI, Peter, Schriften II, Frankfurt a. M. 1996
- TURK, Horst, Büchners Leonce und Lena; in: BARNER, W.(Hg.), Ein Text und ein Leser, Göttingen 1994
- VIËTOR, Karl, Die Quellen von Büchners "Dantons Tod"; in: Euphorion 34 (1933), S. 357-379
- VIRMAUX, A., Antonin Artaud et le théâtre, Paris, 1970
- WERNER, H.-G., "Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es." Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners Leonce und Lena; in: DEDNER, Burghard (Hg.); Hofstaetter, Ulla (Hg.), Romantik im Vormärz. Marburg 1992

WERNER, H.-G., (Hrsg.) Studien zu Georg Büchner. Berlin und Weimar 1988.

WOLF, O. L. B., Die wunderbare und merkwürdige Geschichte vom Zauberer Virgilius, seinem Leben, seinen Thaten und seinem Ende; in: Wolf, O. L. B., Volksbücher Nr. 46, Leipzig 1847 oder 1848

ZABELITZ, M. Zobel, Georg Büchner, sein Leben und sein Schaffen, Berlin 1915

ZIMMER, Reinhold, Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. und bis 20. Jahrhunderts, Göttingen 1982

Dissertationen/ Hochschulschriften:

RABE, Wolfgang, Georg Büchners Lustspiel "Leonce und Lena": Eine Monographie. Potsdam 1967

WOHLFART, Thomas, Georg Büchners Lustspiel "Leonce und Lena": Kunstform und Gehalt; in: WERNER, H.-G., (Hrsg.) Studien zu Georg Büchner. Berlin und Weimar 1988

Nachschlagwerke:

BROCKHAUS' Conversations-Lexikon, Leipzig 1885/1886

ENCICOLPEDI ZANICHELLI - Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia; a curadi Edigeo; Bologna, 1995

DIE MUSIK IN GESCHICHT UND GEGENWART. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg.v. Ludwig Finscher, Kassel 1998