

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

IM AUFTRAG DES VORSTANDS

HERAUSGEGEBEN VON

WILFRIED BARNER · WALTER MÜLLER-SEIDEL · ULRICH OTT

32. JAHRGANG 1988

Universität Tübingen
NEUPHIL FAKULTÄT
BIBLIOTHEK

Genw
P 10

650

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

150/2

BERNHARD GREINER

»ICH MUSS LACHEN, ICH MUSS LACHEN«: WEGE UND ABWEGE
DES KOMISCHEN IN BÜCHNERS »LEONCE UND LENA«

I

Leonce und Lena trägt den Untertitel »Ein Lustspiel«. Muß das Stück seine Gattung herausstellen, weil es sich nur schwer in die Erwartung »Komödie«¹ einfügt? Oder war dies nur ein Wink für den Cotta-Verlag, der 1836 einen Preis für ein Lustspiel ausgeschrieben² hatte? Den Interpreten jedenfalls fordert der betonte Lustspielcharakter auf, sich nicht auf den Text des Dramas zu beschränken, vielmehr auf das Theatergeschehen zu achten, das es setzt. Denn die Komödie war von jeher der Ort, die »Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen«.³

Das Wesen des Theaters kann im Vorgang der »Dopplung« erkannt werden:⁴ ein Schauspieler spielt eine Figur, das heißt physisch präsente Körper verweisen von sich weg auf ein Bedeutetes, sie stehen unter einem Ausdrucksgebot. Diese Dopplung wird im Effekt des Komischen widerrufen. Die Tragödie besiegelt als eine Todesmaschinerie die Unterwerfung des Körpers unter das Gebot, Zeichen zu sein für ein anderes, für die Sinnordnung, die sie setzt. Demgegenüber macht sich im komischen Effekt das Unterworfenen, der Körper mit seinem Lustanspruch, an der unterwerfenden Macht – den Sinnsystemen – gerade wieder geltend.⁵ Die Interpretation kann sich dann nicht auf den Horizont der unterwerfenden Macht – des Textes als Sinnsystem – beschränken, sie muß vielmehr einen

¹ Zum wechselnden Gebrauch der Kategorien »Lustspiel« und »Komödie«: Hans Joachim Schrimpf, Komödie und Lustspiel. Zur terminologischen Problematik einer geschichtlich orientierten Gattungstypologie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 97, 1978.

² Preis »für das beste ein- oder zweiaktige Lustspiel in Prosa oder Versen« (Intelligenzblatt, Beilage des Morgenblatts für gebildete Stände vom 3. 2. 1836). Die Auflage hinsichtlich der Akte erfüllt »Leonce und Lena« nicht.

³ Antonin Artaud, Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest, in: A. A., Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969, S. 95. Zur Auseinandersetzung mit Artaud von dieser Zielvorstellung aus: Jacques Derrida, Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, in: J. D., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt 1972.

⁴ Theatersemiotisch entwickelt diese Kategorie: Manfred Wekwerth, Theater und Wissenschaft, München 1974.

⁵ Joachim Ritter, Über das Lachen, in: J. R., Subjektivität, Frankfurt 1974 (Erstveröffentlichung: Blätter für deutsche Philosophie 14, 1940/41).

Standpunkt einnehmen, der die ausschließende Macht und zugleich das Ausgeschlossene in den Blick treten läßt: statt des Textes allein dessen Wirklichkeit als Theaterstück, also das Zusammenwirken von spielendem Körper und gespielter Bedeutung. Weiter ist das Lachen schon immer als soziales Phänomen erkannt worden. Eine der letzten originalen Theorien des Lachens, Freuds Studie über den Witz und seine Beziehung zum Unbewußten,⁶ betont zum Beispiel, daß zum Witz immer drei Größen gehören: der, der den Witz macht, der Hörer und das Objekt des Witzes. Die Verwirklichung des Lachens in der Gattung Komödie erschließt sich darum nicht im Blick allein auf das vorgeführte Spiel, wie es der Text vorgibt, sondern erst im Geschehen zwischen Bühne und Zuschauern. Die Komödie verlangt schon immer den »ko-produzierenden Zuschauer«⁷ – entsprechend hat Brechts »episches Theater« einen wesensmäßig komödiantischen Zug.

Leonce und Lena soll, gerade weil es den Anspruch unterstreicht, eine Komödie zu sein, als Theaterstück betrachtet werden. Die theatrale Dopplung ist dabei auf zwei Ebenen von Interesse: auf der Ebene der Bühne als Dopplung von Körper und bedeutetem Spiel, auf der Ebene des gesamten Theaterraumes als Interaktion zwischen Bühne (Spielern wie gespielten Figuren) und Zuschauern.

II

Als Komödie macht sich *Leonce und Lena* auf den ersten Blick ganz traditionell geltend, insofern bestimmte Bereiche der erfahrbaren Wirklichkeit dem Verlachen preisgegeben werden. Weithin besteht Konsens,⁸

⁶ In: Sigmund Freud, Studienausgabe, hrsg. v. A. Mitscherlich u. a., Bd 4, Frankfurt 1970.

⁷ Bertolt Brecht, (Notizen über) Die dialektische Dramatik, in: B. B., Werkausgabe edition suhrkamp, Bd 15, Frankfurt 1967, S. 222.

⁸ Zu dieser Deutungsrichtung und entgegenstehenden: Jost Hermand, Der Streit um »Leonce und Lena«, in: Georg Büchner Jahrbuch 3, 1983. (Dort auch Zusammenstellung der wesentlichen Forschungsliteratur.) Inzwischen sind die textkritischen Probleme, die »Leonce und Lena« aufwirft, neu durchgearbeitet: Thomas Michael Mayer (Hrsg.), Georg Büchner, Leonce und Lena. Ein Lustspiel, Krit. Studienausg., in: Burghard Dedner (Hrsg.), Georg Büchner, Leonce und Lena, Krit. Studienausg., Beiträge zu Text und Quellen, Frankfurt 1987. Neueste Forschungen zu »Leonce und Lena«: Burghard Dedner, Bildsysteme und Gattungsunterschiede in »Leonce und Lena«, »Dantons Tod« und »Lenz«, in: B. D. (Hrsg.), Georg Büchner, a. a. O.; Jörg Jochen Berns, Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels »Leonce und Lena«, in: ebd.; E. Theodor Voss, Arkadien in Büchners »Leonce und Lena«, in: ebd.; Burghard Dedner, Büchners Lachen: Vorüberlegungen zu »Leonce und Lena«, in: Georg Büchner: 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler, (Katalog der Ausstellung, Darmstadt 1987), Basel, Frankfurt 1987;

daß das Stück eine Satire ist, in der Regel wird jedoch zu eng gefaßt; was deren Gegenstand sei. Dem Verlachen wird nicht nur die überlebte Adelswelt in der deutschen Kleinstaaterei preisgegeben,⁹ die auch 1836 schon »abgelebt« war (S. 282).¹⁰ Wenn Leonce zu Beginn annimmt, daß man ihn auf seinen Beruf »vorbereiten« wolle und entgegenhält, daß er sich »vor Arbeit nicht zu helfen« wisse, wenn sich König Peter mit dem Satz einführt, »der Mensch muß denken« und er – wie lächerlich auch immer – von seinem Denken aus die Wirklichkeit zu bestimmen sucht, wenn Valerio als Alternativen zur Rolle des Königs die des Gelehrten, Helden, Dichters und »nützlichen Mitglieds der menschlichen Gesellschaft« anbietet, so stehen, vom Heldentum einmal abgesehen, stets genuin bürgerliche Wertvorstellungen zur Debatte. Büchner setzt sich in seiner Komödie nicht primär mit der höfischen Wirklichkeit auseinander. Wenn er schreibt, man müsse »die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen« (S. 282), so ist das auf die Struktur bürgerlicher Wirklichkeit zu beziehen. Und zu beachten ist weniger *daß*, vielmehr *wie* in der Komödie bürgerliche Wertvorstellungen dem Verlachen preisgegeben werden. Leonce behauptet in der ersten Szene, die Tätigkeiten der Menschen, in denen diese sich so wichtig nehmen, so rechtlich, nützlich und moralisch, geschähen aus Langeweile. Die Komödie entwirft diese Langeweile aber nicht als eine existentielle Kategorie (als Seinserfahrung, die nicht mehr weiter rückführbar ist), wie in Interpretationen oft zu lesen,¹¹ sondern sozial aus der Struktur bürgerlicher Arbeit. Valerio philosophiert in der ersten Szene des II. Aktes als »Bild des menschlichen Lebens«:

»Ich schleppe diesen Pack mit wunden Füßen durch Frost und Sonnenbrand, weil ich Abends ein reines Hemd anziehen will und wenn endlich der Abend kommt, so ist meine Stirn gefurcht, meine Wange hohl, mein Auge dunkel und ich habe gerade noch Zeit, mein Hemd anzuziehen, als Totenhemd.« (S. 105).

Peter Gendolla, »Nichts als Kunst und Mechanismus«. Maschinenmetaphern bei Büchner, in: ebd.; Die Uraufführung im Garten. Ein neuer Fund, in: ebd.

⁹ Diesen Aspekt pointierte zuletzt: Henri Poschmann, Büchners »Leonce und Lena«. Komödie des status quo, in: Georg Büchner Jahrbuch 1, 1981; zugleich in: Henri Poschmann, Georg Büchner. Dichtung der Revolution – Revolution der Dichtung, Berlin, Weimar 1983.

¹⁰ Brief an Gutzkow aus dem Jahre 1836, in: Georg Büchner, Werke und Briefe, nach der hist.-krit. Ausg. v. W. R. Lehmann, kommentiert v. K. Pömbacher u. a., München 1980, S. 282. Seitennachweise im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹¹ Gustav Beckers, Georg Büchners »Leonce und Lena«. Ein Lustspiel der Langeweile, Heidelberg 1961. Zu weiteren Interpretationen, die diesem Ansatz folgen, s. Jost Hermand (Anm. 8).

Nie gelangt die Arbeit an ihr Ziel. Immer wird der Genuß, um dessentwillen sie geschieht, vertagt,¹² so wird sie zu einer leeren Tätigkeit, die ihre Leere aber zugleich verdeckt. Das ist der »raffinierte Müßiggang« der arbeitenden Bürger, von dem Leonce spricht (vgl. S. 93). In der Erfahrung des Subjekts entspricht dem die Langeweile als Aufenthalt in einer leeren Zeit; denn die Zeit, die an kein Ziel führt, erstreckt sich ins Unendliche. Leonce fragt, »warum muß ich es grade wissen« (S. 93); den andern ist das Unnatürliche einer rastlosen Tätigkeit, die ihr Ziel immer vertagt, natürlich, selbstverständlich; so sind sie in der Struktur der Entfremdung befangen. Leonces' närrisches Treiben – 365 mal auf einen Stein spucken, Sandkörner zählen – negiert das als natürlich genommene Unnatürliche, negiert die Entfremdung in närrischer Mimikry, so vollzieht es eine Bewegung der »Entfremdung der Entfremdung«, die Brecht später im Begriff der »Verfremdung« gefaßt hat.¹³ Als Kategorie der Erfassung und Kritik einer Grundstruktur bürgerlicher Wirklichkeit kann mit diesem Begriff schon der satirische Impuls der Komödie Büchners gefaßt werden: das Tätigsein um ein leeres Zentrum, das bürgerlichem Arbeitsdenken »natürlich« erscheint, ist eine Negation des Natürlichen; Leonces' närrisches Treiben ist eine Negation dieser Negation, die aber *nicht* umschlägt in ein neues Positives – warum wird noch zu klären sein. Die Bewegung der Negation der Negation vollzieht auch Valerio, wenn er das König-Sein als eine »lustige Sache« vorstellt:

»... man kann aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten ausschneiden, so daß Alles ganz natürlich wird, man kann schwarze Fräcke und weiße Halsbinden zu Staatsdienern machen...« (S. 102).

Als »natürlich« wird genommen, den Menschen auf seinen Beruf festzulegen, das heißt nach der Figur der Metonymie das Ganze durch einen Teil auszudrücken. Der Mensch *ist* dann nur, was er leistet; gerade dies aber haben schon ein Vierteljahrhundert zuvor Goethe und Schiller als signifikant bürgerliche Vorstellung bestimmt.¹⁴ Valerio negiert das als natürlich genommene Unnatürliche, indem er es durch konsequenten Gebrauch der Redefigur der Metonymie bloßlegt, als »lustige Sache« dem Ver-Lachen preisgibt.

¹² Analog Lenz' Verweigerung gegenüber den Forderungen des Vaters, sich ein Ziel zu setzen: »Immer steigen, ringen und so in Ewigkeit Alles was der Augenblick gibt, wegwerfen und immer darben, um einmal zu genießen; dürsten, während einem helle Quellen über den Weg springen« (S. 78).

¹³ Hierzu ausführlicher: Jan Knopf, Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht, Frankfurt 1974, Kap. »Die Tradition Hegels: »Entfremdung«.

¹⁴ Z. B. »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, 5. lb., 3. Kap. (Wilhelms Brief an Werner); »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen« (6. Brief).

Der Gesellschaftsbezug der Komödie erschließt sich angemessen in der Bewegung der Negation der Negation. Das verlangt, den Zuschauer in die Betrachtung einzubeziehen. Denn erst als theatraler Prozeß kommt die Bewegung der doppelten Negation zustande. Der Zuschauer hat die erste Negation einzubringen – sein entfremdendes Funktionieren in der Struktur bürgerlicher Wirklichkeit – damit dieses von den Protagonisten des Stücks negiert werden kann. Wird dieser Part des Zuschauers nicht berücksichtigt, das Theaterstück so auf den Text reduziert, scheint es auch nur eine einfache Negation – die der abgelebten Adelswelt – zu leisten.

Der »verfremdende« Bezug zur Struktur bürgerlicher Wirklichkeit verlangt, eine Position außerhalb dieser einzunehmen. Die Komödie führt zwei Möglichkeiten vor, die des Adels und die des Außenseiters, des Bohème. Beide sind zugleich als nicht lebbare Positionen gezeigt; es läßt sich von ihnen aus keine neue Ordnung der Wirklichkeit begründen. Der Adel ist als längst überlebt vorgestellt, der Bohème als Parasit. So erschließen sich die anderen Erscheinungsweisen von Leonce. Er ist ja nicht nur ein aktiv »Verfremdender«, sondern auch ein Betrachter und Wissender der Struktur der Entfremdung, die er gleichwohl nicht ändern kann. Das begründet seine Melancholie. Dann wieder wechselt er in die Rolle des Herrn, der sich die »natürlich« gewordene Entfremdung zynisch aneignet, indem er die andern zu Teilen, zu Objekten, zu »Puppen und Spielzeug« (S. 118) macht und »Genuß« aus dieser »Gemeinheit« (S. 102) bezieht – auch noch in seinem Umgang mit Rosetta.

Büchner gründet die Verfremdung nicht in einer gesellschaftlich neuen, lebberen Position. Er versagt sich, in dieser Position das Volk zu berufen. Hierin erschließt sich der dramaturgische Sinn der Bauernszene des III. Aktes. Mit ihr wird mehr geleistet, als sozial anklägerisch das ausgebeutete und in Dumpfheit gehaltene Volk auf die Bühne zu bringen. Vielmehr wird ein sozialer Bezugspunkt ins Spiel gebracht, von dem aus der Akt der Verfremdung nicht in Melancholie oder Zynismus umschlagen müßte, zugleich aber wird gezeigt, daß dieser Bezugspunkt als Träger einer aktiven Verfremdung der bürgerlichen Wirklichkeit nicht in Frage kommt. Denn das Volk ist ganz in der Struktur der Entfremdung befangen. Wenn Büchner im Entstehungsjahr von *Leonce und Lena* an Gutzkow schreibt, man müsse »die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volk suchen« (S. 282), so heißt dies nicht, daß das Volk als Träger eines neuen geistigen Lebens schon präsent sei und in dieser Funktion nur angesprochen werden müsse. »Suchen« bedeutet hier eher so viel wie »erwecken«: das Volk muß erst aus seiner Struktur der Entfremdung herausgerissen werden. Dazu wollte der *Hessische Landbote* beitragen.³⁵

³⁵ Das Volk wird in der Struktur der Entfremdung angesprochen, z. B.: »Ihr seid wie die

Die Bauernszene erweist den Hof als Negation des Volkes, das durch seine Arbeit das höfische Leben erst ermöglicht. Die Protagonisten verweigern sich der höfischen Politik, ihre Flucht ist so Negation der Negation. Die aber führt im III. Akt nicht zur Verbindung mit dem Volk als dem ursprünglich Negierten, sondern zur gebrochenen, als nicht angemessen gewußten Re-Integration in das höfische Dasein bzw., den benannten Wertvorstellungen nach, in die Struktur bürgerlicher Wirklichkeit. Eine zweite mögliche Verbindung mit dem ursprünglich Negierten wird schon im I. Akt abgewiesen: die Verbindung mit Rosetta, der Waise, die sich verkaufen muß. Es wäre die romantische Möglichkeit der Verbindung mit der edlen Prostituierten. Leonce bestattet diese Liebe – als Liebe, die das Du zum Ding, zum Objekt macht – strukturell richtig in seinem Kopf. Denn es ist das Bewußtsein, das sich die Welt um sich zu Gegenständen macht. Die bestattete Liebe wird als totes Kind umschrieben (vgl. S. 98); eben diese Vorstellung aber wird dann als leitende Metapher in der Verbindung mit Lena wiederkehren. So wird Lena zur Figur, die die tote, in Leonces' Kopf begrabene Liebe wiedererweckt. Damit aber ist die Flucht, die von Lena wegführen soll und stattdessen zu ihr hinführt, auch eine Stellvertretung. Sie steht an Stelle einer »Verfremdung«, die sich in Rosetta einer lebberen sozialen Position hätte versichern können. Auch darum – als eine bloße Stellvertretung – steht Leonces' und Lenas Liebe vom Beginn an im Zeichen des Todes und muß sie im Raum des Uneigentlichen bleiben, bzw. kann sie nur gebrochen, nur falsch in die Wirklichkeit integriert werden.

Der erste Weg des Komischen, den Büchners Lustspiel geht, folgt der Komik des Ver-Lachens,³⁶ führt so zur Satire. Büchner hört der Technik der »Verfremdung« komische Effekte ab. Die Protagonisten des Stücks fliehen die Wirklichkeit, die sie dem Verlachen preisgeben. Was aber suchen sie in ihrer Verweigerung und was finden sie? Die Handlung beschreibt einen weiteren Weg des Komischen: Komik des Mißverhältnisses von Mittel und Ergebnis. Die Flucht führt die Fliehenden eben dorthin, wovon sie fliehen wollten. So macht sich die Komödie über ihre bisherigen Subjekte der Komik selbst lustig (von denen aus die Struktur bürgerlicher Wirklichkeit und die heruntergekommene Adelswelt verlacht werden konnte), ohne daß damit ins Recht gesetzt würde, was die Subjekte der

Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden. Ihr setzt ihm eine Krone auf, aber es ist eine Dornenkrone, die ihr euch selbst in den Kopf drückt« (S. 218). Zur Frage, wie weit diese Art Rhetorik auf eine andere Öffentlichkeit verweist: Verf., Welttheater als Montage, Heidelberg 1977, S. 80 ff.

³⁶ Unterscheidung zweier Grundformen des Komischen nach: Hans Robert Jauss, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische, hrsg. v. W. Preisendanz u. R. Warning, München 1976.

Komik dem Verlachen preisgegeben haben. Entsprechend gibt es im III. Akt keine Position mehr außerhalb der komischen Welt, wird das Lachen – welcher Art auch immer – zum »Muß« (S. 117). Büchner erhebt sich zur aristophanischen Manier (wie sie paradigmatisch etwa *Die Vögel* vorstellen): im letzten Teil hält sich die Komödie an der Utopie schadlos, die sie zuvor entworfen hat. Eine Utopie aber entwirft die Komödie, bei Aristophanes wie bei Büchner. In *Leonce und Lena* erschließt sie sich von der weiblichen Hauptgestalt aus.

Lena steht nicht verfremdend zur begegnenden Wirklichkeit, sondern als Opfer (»Opferlamm«, S. 103): Opfer des politischen Kalküls, wobei wieder anzumerken ist, daß erst bürgerlichen Wertvorstellungen die politische Heirat zum Problem wird; denn »die Liebe soll unwillkürlich sein, reine Unmittelbarkeit des Gefühls«¹⁷ gegenüber dem vom Verstand regierten Gesellschaftsprozeß. Lenas Deutungen dieser Opferstruktur – sich selbst erlösen müssen mit dem eigenen Schmerz, die Welt als gekreuzigter Heiland – ist aber nicht dem pietistischen »Leiden sei all mein Gewinnst | Leiden sei mein Gottesdienst« aus dem *Lenz* (S. 74) gleichzusetzen. Denn im pietistischen Lied ist das Leiden der Weg zu einem Erlöser, Lena hingegen spricht vom Schmerz der Individuation. Ihre jetzige Situation und das Maß, von dem aus sie diese verneint, faßt sie in folgende Bilder:

»Bin ich denn wie die arme, hülflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß. Die Blumen öffnen und schließen, wie sie wollen, ihre Kelche der Morgensonne und dem Abendwind. Ist denn die Tochter eines Königs weniger als eine Blume?« (S. 103).

Die spiegelnde Quelle muß *jedes* Bild, mithin auch das ihr gänzlich fremde, widerspiegeln. Das Gegenüber ist getrennt und hat Macht; es macht das Ich zum Objekt, das widerspiegeln muß. Die Blumen, die dann als Gegenbild berufen werden, sind jedoch nicht als »frei« vorgestellt. Der Naturwissenschaftler Büchner weiß, daß das Öffnen und Schließen der Blumenkelche nach einem simplen Reiz-Reaktionsschema abläuft. Die Formulierung, »die Blumen öffnen und schließen, wie sie wollen«, ist vielmehr zu verstehen im Sinne von »wie es ihrem Wesen, ihrer Natur entspricht«. Sie öffnen sich der Sonne, weil sie auf diese hin ausgerichtet sind, weil diese, als ihre Prozeßkraft, schon in ihnen selbst ist. Was von außen als Impuls kommt, ist schon innen, was innen ist, will eben diesen Impuls von außen. Die Grenze von Innen und Außen ist eingezogen, Lena entwirft ein Bild der Ungeschiedenheit, der Gemeinschaft als gegenseitiger

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt 1979, S. 226 (»Constanze«).

Teilhabe. Das eine öffnet sich dem andern, weil es schon immer in ihm ist. Mit Hölderlin könnte dieser Bezug »innige Gemeinschaft« genannt werden, in diesem Sinne »Natur«, »physikalische Verhältnisse«,¹⁸ entwicklungsgeschichtlich ist es der Zustand vor der Individuation, weshalb Lena in dieser Szene metaphorisch richtig als »Kind« angesprochen wird (S. 103 f.). Der Zustand vor der Individuation ist aber unwiderruflich vergangen; die bevorstehende Hochzeit besiegelt, was an seine Stelle getreten ist: den Zustand der Trennung von Ich und Welt, zugleich einer, in dem das Ich zum Objekt gemacht wird.

Die Weise, in der Leonce und Lena sich im II. Akt begegnen, weist zurück auf den Zustand vor der Individuation. Das ist das Zwingende ihrer Liebe, darin ist sie ekstatisch, verweigert sie sich radikal der bürgerlichen Wirklichkeit. Leonce und Lena begegnen sich nicht als Personen mit festem Umriß, gegeneinander abgrenzbar und zueinander sprechend, sondern als Stimmen, die sich in einem gemeinsamen Vorstellungsraum berühren: im Abweisen eines Weges, der nie ans Ziel führt, damit der leeren Zeit:

»Lena zur Gouvernante. Meine Liebe, ist denn der Weg so lang? 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. Für müde Füße ist jeder Weg zu lang ...

Lena die ihm ängstlich sinnend zuhört. Und [für müde] Augen ist jedes Licht zu scharf und [müde] Lippen jeder Hauch zu schwer lächelnd und [müde] Ohren jedes Wort zu viel.« (S. 108).

Leonce spricht dann nicht von Lena, sondern von der Stimme, die wiederum nicht in dem, was sie ausgesagt hat, das heißt in ihrem Verweisen auf ein Abwesendes, sondern in ihrer Körperlichkeit, ihrer physikalischen Gegenwart gefaßt wird:

»O diese Stimme: Ist denn der Weg so lang? Es reden viele Stimmen über der Erde und man meint sie sprächen von andern Dingen, aber ich hab' sie verstanden. Sie ruht auf mir wie der Geist, da er über den Wassern schwebte, eh' das Licht ward. Welch Gären in der Tiefe, welch Werden in mir, wie sich die Stimme durch den Raum gießt. – Ist denn der Weg so lang?« (S. 108).

Die zweite Liebesbegegnung verläuft analog. Lena anthropomorphisiert die Nacht, rückt sie in die Nähe des Todes, stellt den Mond dann als

¹⁸ Vgl. Hölderlins Aufsatz »Über Religion«, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. F. Beissner, Kleine Stuttgarter Ausgabe, Bd 4, Stuttgart 1961, S. 292.

schlafendes Kind vor, sodann als totes Kind, toten Engel und zuletzt als Waise. Rosetta hatte sich mit dem Lied einer »armen Waise« entfernt (vgl. S. 98), Lena sagt von dem imaginierten Kind: »Ach es ist traurig, tot und so allein« (S. 109). Leonce taucht ganz in diesen Vorstellungskomplex von totem Kind, totem Engel und Frage nach der Mutter ein; er spricht aus ihm heraus, zuerst Christi Auferstehungsworte an Lazarus, »Steh auf in deinem weißen Kleide und wandle ...« (S. 109), womit die bisher Sprechende als tot und nun auferweckt vorgestellt wird, dann als Mutter, die dem toten Kind das Totenlied singen soll. Danach definiert sich Leonce selbst als Traum, als seliger Traum und zugleich Traum des Todes, zuletzt als Todesengel der anderen Sprechenden, womit er deren Tod anzeigte (wenn nicht sogar brächte) und sie zugleich im Tod beschützte. Im Horizont solch gemeinsamer Vorstellungen kommt es dann zur Berührung der Körper. Charakteristisch für diese Begegnung ist wieder, daß sie als ein Ineinander-Übergehen von Bildern geschieht, in denen keiner der beiden Sprechenden eine feste, abgegrenzte Identität hat, vielmehr über Grundoppositionen hinweggehen kann: Lena als totes Kind, Mutter, vom Tod Auferweckte und dann wieder als Leiche, Leonce als Christus, als Traum und Todesengel.

Die Liebesbegegnung von Leonce und Lena wiederholt den Zustand nicht sicherer Unterscheidung von Selbst und Welt, von Innen und Außen, entsprechend einem instabilen, fluktuierenden Ich. Darum geschieht sie nicht als Begegnung von Personen, sondern als Sich-Berühren, Ineinander-Übergehen und Auseinander-Hervorgehen von Stimmen, Bildern und namenloser Körper (die Liebenden sagen einander ihre Namen nicht). Da der Erwachsene aber in diesen symbiotischen Zustand vor der Ich-Bildung nicht zurückkann, er sich nur aus der faktischen Trennung von Selbst und Welt auf ihn zurückzuwenden vermag, erscheint an der Phantasie seiner Wiederkehr stets etwas Gestorbenes,¹⁹ gibt es dann auch für die Figuren als Antwort auf seine scheinbare Wiederkehr nur den Selbstmord (um aus der Erfahrung nicht heraustreten zu müssen) oder das »unmögliche« Streben, ihn in die Wirklichkeit der Subjekt-Objekt-Trennung hinüberzuretten (III. Akt), die diesen Zustand doch gerade abgebrochen hat.

Flucht und Liebesbegegnung der beiden Hauptgestalten ist in der Logik der Handlung und damit des *Textes* als unmöglicher und darum wirklichkeitsloser Versuch zu deuten, *nach* der Trennung von Selbst und Welt in

¹⁹ Einen analogen Zusammenhang arbeitet an der romantischen Lyrik heraus: Peter von Matt, *Gespaltene Liebe. Die Polarisierung von erotischer und geistlicher Lyrik als Strukturprinzip des romantischen Gedichts*, in: *Romantik in Deutschland*, hrsg. v. R. Brinkmann, Stuttgart 1978.

den Zustand ihrer Ungeschiedenheit zurückzukehren. Auf der Ebene des *Theatralischen* aber, das heißt bei Interpretieren der Komödie als Theaterstück, hat diese Begegnung durchaus eine Chance der Wirklichkeit. Was die Figuren im I. Akt abwehren, sich Sinnsystemen zu unterwerfen, die sie auf ein immer Abwesendes hin spannen, das führt der theatrale Vorgang gerade vor: Spieler als historisch-gesellschaftlich konkrete Personen, die unter einem Ausdrucksgebot stehen. So tritt die gespielte Bedeutung in Spannung zum Akt des Theater-Spielens und hierauf kann in der schwer zu gestaltenden Liebesbegegnung von Leonce und Lena zurückgegriffen werden. Wenn die beiden Flüchtigen sich im II. Akt begegnen, verlieren sie ihre feste Kontur, gehen sie in zusammenklingende Stimmen, auseinander hervorgehende Bilder, einander berührende Körper ohne feste Identität über. Die Figuren sind mithin nicht mehr dem Gebot unterworfen, überhaupt etwas oder doch etwas Bestimmtes, sich identisch Bleibendes auszudrücken. So sind sie von Auflösung bedroht, ihre Erfahrung zugleich von Wirklichkeitsverlust. Das Theater aber kann hier Halt und Wirklichkeit geben – ein Prüfstein jeder Inszenierung von *Leonce und Lena* –, wenn es in diesen ekstatischen Momenten die Spieler von der Forderung entlastet, überhaupt etwas oder doch etwas Bestimmtes, Gleichbleibendes zu bedeuten. Dann gibt das *Theaterspiel* Wirklichkeit, indem es sich auf *seine* Wirklichkeit zurückwendet, auf das, was die Spieler sind (statt auf das, was sie bedeuten sollen), das heißt auf ihre Physis, auf den Klang ihrer sich berührenden Stimmen, auf ihre Körper, die sich berühren. Der Ereignischarakter der theatralen Veranstaltung ist dann betont, die Gegenwart von Stimmen, von Körpern, die den Raum erfüllen, wogegen das, was diese »bedeuteten« sekundär würde. Oder aber das Theater wird – jetzt nicht »diesseits«, sondern »jenseits« des Bedeutungsgebots – selbst-reflexiv: indem es die Spieler nicht auf bestimmte Bedeutungen, sondern auf ständigen Wechsel, auf Ineinanderübergehen verschiedener Bedeutungen bzw. Identitäten festgelegt, womit gleichfalls das einzelne Bedeutete sekundär würde gegenüber dem Akt des Spielens als Vorstellen von Bedeutungen.

Während die Begegnung der Liebenden auf der Ebene der Handlung mit Bildern des Todes konnotiert ist – als Rückkehr in den Zustand vor der Ich-Bildung und als Erfahrung ohne Wirklichkeit –, kann das Theater durch Rückwendung auf die Wirklichkeit der Spieler dem ekstatischen Augenblick Wirklichkeit geben. Diese Struktur mag Büchners Interesse am Theater erklären wie das seiner Figur, wenn Leonce zuletzt als eine Zukunftsmöglichkeit vorsieht, das gerade Vollzogene als Spiel zu wiederholen. Zugleich hat diese Struktur eine bemerkenswerte Entsprechung in Büchners Naturauffassung. An der »teleologischen« Naturbetrachtung (S. 235 ff.) kritisiert Büchner eben den Ansatz, die Natur insgesamt und die

Prozesse im menschlichen Körper im einzelnen durch eine Hierarchie von Bedeutungen bestimmt zu denken, was dem Theater-Spieler entspricht, der unter dem Gebot agiert, eine bestimmte Bedeutung zu schaffen. Die hiergegen entwickelte (»philosophische«) Betrachtung, der sich die Natur »nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf[reibt] . . . , sondern . . . in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug« ist (S. 236) und der das »körperliche Dasein des Individuums . . . die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit« ist (S. 236), mobilisiert ästhetische Kategorien.²⁰ Dem entspricht, daß der Glücksaugenblick der Liebenden in *Leonce und Lena* in Rückwendung von der gespielten Bedeutung auf den ästhetischen Raum des Theater-Spielens Wirklichkeit zu gewinnen und so den Bildern des Todes, die mit ihm als einem ekstatischen verknüpft sind, ein Gegengewicht zu schaffen vermag.

Die Flucht als zentrale Handlung von Büchners Komödie erwies sich als Versuch, diesseits oder jenseits jener Struktur zu gelangen, in der das Ich sich konstituiert in der Unterwerfung unter Ausdrucksgebote, bzw. Sinn-systeme. Kann das Theater vermöge seiner Dopplung dem Fluchtraum Wirklichkeit geben, so bleibt auf der Ebene der Handlung die Frage nach der Wirklichkeit bestehen, die die Liebesbegegnung der beiden Flüchtigen finden kann.

Die Figuren kehren im III. Akt zur Ausgangssituation, der Fürsten-Hochzeit, zurück, vor der sie doch geflohen waren. Sie vollziehen eine Reintegration in die Wirklichkeit, an die sie nicht glauben, nicht erst nach dem wechselseitigen Entdecken ihrer Identität, sondern von Beginn an, dafür stehen die ersten Worte des III. Aktes:

»Valerio. Heiraten? Seit wann hat es Eure Hoheit zum ewigen Kalender gebracht?

Leonce. Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können? Und dann kann ich doch einer gewissen Art von Leuten, die sich einbilden, daß nichts so schön und heilig sei, daß sie es nicht noch schöner und heiliger machen müßten, die Freude lassen. Es liegt ein gewisser Genuß in dieser lieben Arroganz . . .« (S. 111).

Im I. Akt war »Heiraten« für Leonce noch gleichbedeutend mit »einen Ziehbrunnen leer trinken« (S. 102), das heißt eine nie auf den Grund gelangende Anstrengung, eine Erstreckung der Zeit, die in Intervalle gegliedert ist, ins Unendliche (insofern der sexuelle Verkehr mit der

²⁰ Hierzu: Walter Müller-Seidel, Natur- und Naturwissenschaft im Werk Georg Büchners, in: Festschrift für Klaus Ziegler, hrsg. v. E. Catholy u. W. Hellmann, Tübingen 1968.

Regelmäßigkeit des Uhr-Aufziehens vollzogen wird, wie dies Tristram Shandy von seinen Eltern berichtet, vgl. S. 102). Heiraten als Hinwendung zum »ewigen Kalender« formuliert demgegenüber einen Widerspruch. Etwas soll in der Zeit sein (wofür der Kalender das Maß gibt) und jenseits der Zeit (»ewig« ist zu unterscheiden von »immer« in Rosettas Frage »Liebst du mich immer« (S. 97): »immer« wäre die Erstreckung der Zeit ins Unendliche, wovor Leonce einen Horror hat, da ihm die Zeit leer ist; »ewig« wäre demgegenüber jenseits der Zeit). Leonce wiederholt in seiner Antwort auf Valerio den Widerspruch zwischen In-der-Zeit-sein und Jenseits-der-Zeit-sein: der Geringste unter den Menschen ist so groß, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können. Die Liebesbegegnung war ekstatisch. Diese Erfahrung wendet Leonce jetzt komisch (in komischem Mißverhältnis) an. Das Jenseits-der-Zeit-sein der Liebe soll wirklich werden in der Klischeevorstellung der Ehe als eines Bundes nicht nur »fürs Leben«, sondern über die Lebenszeit des Paares hinaus. Leonce weiß dieses Klischee als bloße Einbildung (»Leute, die sich einbilden . . .«), dennoch will er die Heirat und damit den maschinenmäßigen Gang der Fürstenhochzeit als einzig mögliche, wenn auch nicht glaubbare Zeitüberschreitung in der Liebe. Leonce stellt sich wissend in das Mißverhältnis von Anspruch (Liebe als Überwinden der Zeit, zugleich Aufheben der Individuation) und Wirklichkeit (Liebe als Zeremonie anderer, die das Ich festlegt, indem sie es zum Objekt macht). So verfällt auch das utopische Moment des Stücks der Komik, entsteht eine neue Art Lachen, die keinen Halt mehr in einer sicher bleibenden Position hat. Es ist, mit Jean Paul zu sprechen, ein Lachen mit »zu viel Pein«.²¹

Was aber bedeutet die Reintegration der Liebenden in die Wirklichkeit des Hofes und damit in die Struktur bürgerlicher Wirklichkeit semiotisch? Die Begegnung der Liebenden eröffnete einen Raum jenseits des Ausdrucksgebots, einen Raum der symbiotischen Einheit, der einander überlagernden Stimmen als Körper »ohne Bedeutung«, der sich ineinander verschlingenden Bilder ohne voneinander abgegrenzte materielle Substrate. Es ist dies notwendig ein sprachloser bzw. ein Sprache destabilisierender Raum. An sich selbst kann er dann nicht wirklich, das heißt Sprache werden, nur am ihm Fremden. Dies war die Chance des Theaters als eines fremden materiellen Substrats des vorgestellten Geschehens. Bleiben wir aber innerhalb der Handlung (das heißt des vorgestellten Bühnengeschehens), so bedarf die ekstatische, alle feste Grenzen auflösende Erfahrung der Liebenden, um Sprache und damit wirklich zu werden, der Überant-

²¹ So bestimmt Jean Paul die »vernichtende Idee des Humors«, sein Begriff des Grotesken, siehe »Vorschule der Ästhetik«, in: Jean Paul, Werke, hrsg. v. N. Miller, Bd 5, Darmstadt 1967, S. 129f.

wortung an das Fremde, da dies erst Umriß und Gestalt gibt. Abstrakt gesprochen: das Ausgeschlossene bedarf der ausschließenden Macht, muß sich ihr überantworten, um sich überhaupt aussprechen zu können. Damit vollzieht die Reintegration des III. Aktes ein Grundgesetz des Lachens, aber nicht frei und befreiend, sondern leidend.

Joachim Ritter bestimmt das Lachen im Rückbezug auf den Lebenszusammenhang, in dem der Lachende steht.²² In diesem Lebenszusammenhang ist etwas als Sein und Wesen gesetzt; der Anlaß des Lachens ist das hierzu Andere, Entgegenstehende. Im Komischen verweben sich die jeweils gültige Ordnung und das von ihr ausgeschlossene Andere in spezifischer Weise. In den einen Bedeutungsbereich, der sich zum Beispiel beim zweideutigen Witz harmlos gibt, also zulässig, mit der gültigen Ordnung konform, wird ein zweiter Bedeutungsbereich hineingespielt, den der erste gerade ausschließt. Als wesentlich für die Komik der Zweideutigkeit erkennt Ritter entsprechend

»die Bewegung, in der eine an sich nicht gemeinte und fernér in der anständigen Rede auch nicht zugelassene Sphäre in diese anständige Rede selbst derart eingewoben wird, daß sie selbst diese kundtun und aussprechen muß.«²³

So besteht die Komik darin, daß die ausschließende Macht selbst (die zum Beispiel auf Ordnung und Vernünftigkeit besteht) das aussprechen muß, was sie ausschließt, das Chaotische, das Unvernünftige. Das Lachen spielt derart die geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein aus. Das Nichtigte wird in der es ausgrenzenden Ordnung selbst als zu dieser gehörig sichtbar und lautbar. Das heißt im Lachen *spricht* sich ein ausgegrenztes Anderes aus als im Ausgrenzenden anwesend. Ritter situiert das Lachen damit auf dem Feld der »symbolischen Ordnung«,²⁴ als Vorgang einer zeichenhaften Ersetzung: ein Bedeutungsbereich wird in einen anderen hineingespielt. Zugleich überwindet diese Theorie des Lachens die Dichotomie der beiden Wege, des Komischen, der Verlach-Komik (als Komik der Herabsetzung, hier: der »Verfremdung«) und der Komik des Freisetzens von Unterdrücktem, Verdrängtem (als Komik der Heraufsetzung, hier der Entlastung von Ausdrucks- und Bedeutungsgebo-

²² J. Ritter, Über das Lachen, a. a. O., S. 68 ff.

²³ Ebd., S. 74.

²⁴ Die Kategorie »symbolische Ordnung« wird gebraucht im Sinne von: Jacques Lacan, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, in: J. L., Schriften I, hrsg. v. N. Haas, Olten 1973. Als Hinführung zu Lacan: August Ruhs, Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan, in: Psyche 1980, H. 10; Hermann Lang, Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankfurt 1973 (Taschenbuch 1986).

ten). Büchner scheint in seiner Komödie diese beiden Wege des Komischen in einer Weise zu verweben, wie dies Ritter theoretisch expliziert. Denn die Figuren der Komödie vollziehen eben die Bewegung, die Ritter als charakteristisch für das Komische bestimmt:

»Das Komische entsteht . . . in einer doppelten Bewegung, einmal im Hinausgehen über die jeweils gegebene Ordnung zu einem von ihr ausgeschlossenen Bereich [in der Komödie der I. und II. Akt] und zweitens darin, daß dieser ausgeschlossene Bereich in und an dem ihn ausschließenden Bereich selbst sichtbar gemacht wird [in der Komödie der III. Akt]«. ²⁵

Im Unterschied jedoch zu dieser Struktur des Lachens und des Komischen wird in Büchners Komödie die ausschließende Macht (die Struktur bürgerlicher Wirklichkeit und ihr lächerlicher Repräsentant König Peter) nur scheinbar genötigt, selbst auszusprechen, was sie ausschließt. Es ist vielmehr das Ausgeschlossene, die ekstatische Erfahrung der Liebenden, die zu eben der Ordnung zurückdrängt, die sie doch ausschließt. Denn dies ist ihr einziger Weg, Sprache und damit Wirklichkeit zu finden – welche dann doch immer nur die Dekonstruktion, das Andere eben dieser ekstatischen Liebeserfahrung sein kann. So ist die Re-Integration der Liebenden nicht ein Weg, sondern ein »Abweg« des Komischen; denn sie führt auf das Lachen nicht zu, sondern von ihm weg. Die Re-Integration der Automaten ist gewiß eine komische »Verfremdung« der bürgerlichen Wirklichkeit, der es »natürlich« ist, ihre Subjekte zu verdinglichen und die mit der Hochzeit in effigie, die dann doch keine ist, dazu gebracht wird, eben diese Verdinglichung auszusprechen. Zugleich aber manifestiert diese Automaten-Hochzeit das Maß der Dekonstruktion, der die beiden Liebenden sich und ihre ekstatische Liebeserfahrung aussetzen müssen, um die Ordnung, die sie ausschließt, dazu zu bringen, ihr Sprache und Wirklichkeit zu geben. Der Preis des Sprache-Werdens der Liebesbegegnung ist die Überantwortung an die Sprache des Anderen (König Peter hat gesiegt, »sein höchster Wille« (S. 101) ist durchgesetzt), so ist das Lachen in dieser Struktur nicht frei und befreiend, sondern ein *Muß*:

»Valerio. Ich muß lachen, ich muß lachen. Eure Hoheiten sind wahrhaftig durch den Zufall einander zugefallen; ich hoffe Sie werden, dem Zufall zu Gefallen, Gefallen aneinander finden.« (S. 117).

Das Wortspiel ist witzig, weil es Gleichklang, Versöhnung suggeriert,

²⁵ Ritter, Über das Lachen, a. a. O., S. 74.

wo keine ist. Die Schlußvisionen von Leonce und Valerio bestätigen dann die abwegige, dekonstruktive Komik der »guten Lösung«.

Traditionell endet die Komödie mit der Hochzeit. Der Komödie wird schon nicht mehr geglaubt, wo nach dem »Danach« gefragt wird. Leonce entwirft als dieses »Danach« zuerst die Wiederholung des Theaterspiels als Spiel im Spiel (»morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an«, S. 117f.; »Wollen wir ein Theater bauen«, S. 118); denn das – reale – Theater allein vermochte der ekstatischen Erfahrung der Liebenden eine, wenn auch nur theatrale, Wirklichkeit zu geben. Hieße dies, die vollzogene Bewegung zukünftig als gespielte Komödie immer neu zu wiederholen, derart die Komödie zu potenzieren, so besagt Leonces' zweite Schlußvision, zukünftig (im So-tun-als-ob) Komödie vor sich selbst zu spielen, derart die Komödie zur Wirklichkeit zu machen. Im Zerschlagen der Uhren (die die Zeit stückeln, der Struktur der Arbeit unterwerfen) und im Sich-Umstellen mit Spiegeln würde die Wirklichkeit (als die ausschließende Macht) verdrängt und damit auch die Dekonstruktion, die die Rückkehr in sie implizierte. Valerio unterstreicht diesen Akt der Verdrängung im Entwurf nicht nur einer Welt ohne Arbeit, sondern zugleich einer »kommoden Religion«, das ist einer Religion, die vergessen läßt, wie solch eine Welt zu existieren vermag, also die Arbeit der Vielen vergessen läßt, die diese Welt für wenige ermöglicht.

In der Rückkehr der Ausgeschlossenen zur ausschließenden Ordnung – als Abweg des Komischen – ist zugleich Büchners Realismus zu erkennen. Das Motto des Stücks umreißt dessen Pole: »E la fama? E la fame?« (S. 91). Dem Grafen Alfieri als klassizistischem Tragödiendichter wird die Frage nach dem Ruhm in den Mund gelegt. Ruhm aber gehört zu eben den sozialen Rollen, die Valerio entwirft: des Gelehrten, des Helden, des Genies wie des nützlichen Mitglieds der menschlichen Gesellschaft (vgl. S. 107). Sie repräsentieren alle die Macht der Selbst- und Fremdunterdrückung, der ausschließenden Ordnungen, der Leonce entflieht. Für die Idealität so erlangten »Ruhms« gilt das Verdikt des Lenz: »... dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur« (S. 76). Gozzi, dem Zeitgenossen Alfieris, der die populären Elemente der zerfallenden Commedia dell'arte noch einmal zu bündeln und gegen Tendenzen eines bürgerlich aufklärerischen Literaturtheaters die Einheit von Literatur und Theater, die Gleichrangigkeit von Text und spielendem Körper zu behaupten suchte, diesem Gozzi ist die Gegenposition, die Frage nach dem Hunger, in den Mund gelegt. Damit ist der Körper in seinen Bedürfnissen und Trieben ins Spiel gebracht. Von ihm aus wird die Welt der Ideale verlacht. Zugleich aber ist dieser Körper schon immer Ordnungssystemen wie Ausdrucksgeboten unterworfen. Büchner legt in seiner Komödie diese Welt des Hungers in zwei Bereiche auseinander: sozial

im Volk, das hungert, psychisch als »appetitus« im Begehren der Hauptfiguren (Leonce, Lena, aber auch Valerio). In beiden Aspekten aber erweist Büchner diese Gegenposition des Hungers als nicht tragfähig. Das Volk wird in seiner Entfremdung gezeigt; die begehrenden Körper wiederum, denen es augenblickshaft vergönnt wird, sich vom Ausdrucksgebot zu befreien, bedürfen doch wieder der sie ausschließenden Ordnung, um Sprache und Wirklichkeit zu erlangen. Büchner feiert nicht gegen den verworfenen Idealismus des Ruhms einen Materialismus des Hungers, er zeigt vielmehr einen scheiternden Versuch, vom sozial und psychisch konkretisierten Hunger aus den menschenverachtenden Idealismus zu überwinden. (Analog läßt er auch in der zunächst bergend erscheinenden Gegenwelt Oberlins Lenz' Krankheit voranschreiten.) Büchners »Realismus« besteht darin, die Notwendigkeit und gleichzeitige Unmöglichkeit einer Verweigerung gegenüber der erkannten Wirklichkeitsstruktur aufzuzeigen. Zwischen diesen Polen der Notwendigkeit und Unmöglichkeit aber liegt das Theater, das im Rekurs von der Ebene der gespielten Handlung zu der des Spielens dem doch eine Wirklichkeit zu geben vermag, das in der Verweigerung gesucht und im ekstatischen Moment erfahren worden war.

So würde Theater zum Bedürfnis; was Büchners rastlose Hinwendung zu ihm erklärte, das Phänomen, daß der angestrengt arbeitende Naturwissenschaftler noch Theaterstücke schreiben muß: »Ich sitze am Tage mit dem Skalpell und die Nacht mit den Büchern« (S. 289). Zugleich könnte dieser Status des Theaters als des einzigen Ortes, da die entworfenen Verweigerung Wirklichkeit zu gewinnen vermag, auch die Klippe sein, an der Inszenierungen der Komödie so oft scheitern. Denn sofern sie nur den Text im Blick haben, können sie von der spezifischen Möglichkeit des Theaterstücks keinen Gebrauch machen, worauf es hier doch ankommt, nämlich vermöge der theatralen Dopplung das, was auf der Ebene des Gespielten nicht bzw. nur im ekstatischen Augenblick möglich ist (Entlasten vom Druck der Individuation, des Bedeutungsgebots), in der Wirklichkeit des Spielens gerade zu vollziehen. Das Außergewöhnliche aber der Kölner Inszenierung von *Leonce und Lena* durch Jürgen Flimm²⁶ besteht gerade darin, durch den Kunstgriff, das Spiel in einen Circus zu verlegen, die körperliche Wirklichkeit der Spieler, damit die eigene Wirklichkeit des Theaters (nicht im Brechtschen Sinne als Stätte des Erzeugens von Bedeutung, sondern eher im Sinne Artauds als Stätte der Gegenwart der immer verdrängten Körper) ständig präsent zu halten.²⁷

²⁶ Rezensionen der Inszenierung u. a. von Günter Rühle (in: Theater heute 1981, H. 12), Gerhard Stadelmeier (in: Stuttgarter Zeitung 1982, Nr. 236). Eine Videoaufzeichnung der Inszenierung wurde 1982 vom WDR ausgestrahlt.

²⁷ Die Uraufführung der Komödie drängt, in überraschender Analogie gleichfalls die

III

Der Kunstgriff wurde aus der Not geboren. Das Kölner Schauspielhaus mußte 1981/82 wegen Umbaus schließen. Ein Circuszelt wurde vor dem Schauspielhaus errichtet, und es wurde beschlossen, dort *Leonce und Lena* zu spielen. Was aber leistet der Circus Besonderes gegenüber dem Theater? Im Circus ist das Spiel ringsum von Zuschauern umgeben, damit ist Frontalspiel nicht möglich, das den Kontakt zwischen Spielern und Zuschauern wesentlich als Kontakt zwischen Gesichtern aufbaut, was die Konzentration des Spiels auf das Wort, mithin auf den Dramentext erst ermöglicht.²⁸ Der ganze Körper und nicht herausgehoben das »sprechende« Gesicht des Spielers trägt das Spiel. Weiter sieht im Circus jeder Zuschauer nicht nur das Spiel, sondern auch die Masse der anderen Zuschauer. Das verringert die Spielillusion – und damit wieder den Vorrang des Textes –, während die Wirklichkeit des Spielortes (Circus/Theater) und der Spieler bewußt bleibt. Die Besonderheit des Circusspiels in semiotischer Hinsicht ergibt sich hieraus. Die Vorführungen der Künstler, ihre »Zeichen«, führen nicht einen Gestus des »Bedeutens« mit sich als Verweisung von sich weg auf etwas anderes, Abwesendes, sondern präsentieren primär sich selbst, die Gegenwart von Körpern, die hier und jetzt ihre Kunststücke aufführen und dies zeigen wollen: die Beweglichkeit von Körpern, ihre Kraft und Geschicklichkeit, ihre scheinbare Überwindung der Naturgesetze, ihr Sich-auf-Spiel-setzen. Gegenüber einem Theater, das mittels des gesprochenen Wortes auf ein abwesendes Bedeutetes verweist, hat das Spiel im Circus Ereignischarakter, was heißt: Sein und Bedeutung sind eins (extrem zum Beispiel im Gladiatorenspiel, in dem real getötet wurde).

Die Möglichkeiten, die ein Circuszelt als Theaterraum bereithält, hat Jürgen Flimm zu ergreifen gewußt. Erst das hebt seine Inszenierung heraus. Sie spielt nicht nur in einem Circuszelt, sondern folgt dort auch den Grundgesetzen des Circus, weiß diese auf das Stück *Leonce und Lena* »hinüberzutragen«, so den Circus zu einer Metapher des Stücks zu machen.

Theaterillusion zugunsten der Wirklichkeit der Spieler zurück: »Leonce und Lena« wurde am 31. Mai 1895 durch das »Intime Theater« in einem Park außerhalb Münchens uraufgeführt. Der Hauptdarsteller Max Halbe berichtet in seinen Erinnerungen: »Gespielt wurde in dem damals noch außerhalb der Stadt gelegenen alten Park gegenüber dem Ungererbad, der dem Redakteur Holtz gehörte ... Eine von Hecken im Halbkreis umschlossene Wiese war die Bühne. Die Hecken bildeten die natürlichen Kulissen.« (Zitiert nach dem Katalog der Büchner-Ausstellung, siehe Anm. 8, S. 312.) Die Aufführung im Freien ohne Theaterkulissen (im Unterschied z. B. zur Freilichtbühne) drängt die Theaterillusion zurück, hält die Wirklichkeit der Spieler stets gegenwärtig.

²⁸ Vgl. hierzu Goethes »Regeln für Schauspieler« mit ihrer besonderen Akzentuierung der Sprechkultur.

In drei Feldern vor allem werden die Gesetze des Circus zur Geltung gebracht, im Bewegungsstil der Figuren als massiv betonte Körperlichkeit, im Verhältnis von Spielern und Zuschauern als ständiges Bewußthalten ihrer Gemeinschaft und im Status des Spiels als Herausstellen seines Ereignischarakters.

Zur betonten Körperlichkeit der Figuren: zumeist beginnen die Auftritte in der Weise, daß Körper in einer beschleunigten oder doch lang ausgespielten Bewegung vorgeführt werden; das angeschlagene Tempo bestimmt dann nachhaltig die ganze Szene. Leonce klettert eine Leiter auf und nieder, Valerio rennt auf die Bühne und springt über Leonce hinweg, auch die Polizisten rennen auf die Bühne, König Peter wird im Bett hereingefahren, Rosetta springt auf die Schaukel und fliegt in weitausholenden Schwüngen über die Bühne, was Leonce im Entschluß, nach Italien zu fahren, wiederholt; später findet die Begegnung der Liebenden, die Berührung ihrer Körper auf dieser Schaukel statt, Lena geht einen langen Weg vor den Spiegel, wirft sich auf die Erde, wird hochgehoben, weggetragen und wieder eingekleidet, später rutschen die Gouvernante und Lena in das Spielfeld, die Diener laufen im III. Akt kreuz und quer durch den Spielraum, die Automaten werden hereingetragen usw. Die ständige starke Motorik der Figuren läßt das Gespielte zurücktreten, schränkt zumindest die Illusion des Bedeuteten ein und bringt stattdessen den spielenden Körper zur Geltung. Komik als Freisetzen von Verdrängtem, als Entlastung des Körpers vom Ausdrucksgebot, wird damit nicht in der gespielten Welt dargestellt, womit die Herrschaft des Textes unangetastet bliebe, wohl aber im Spielakt vollzogen. Das Stück *Leonce und Lena* handelt von dem Versuch, sich den bürgerlichen Wertvorstellungen zu verweigern, zu denen wesentlich die Unterwerfung der Natur außer uns und in uns gehört. Dieser Unterwerfung entgegen privilegiert der Spielraum Circus gerade das Ausgeschlossene, den Körper in seiner puren Präsenz. Was die gespielten Figuren suchen und – vom einen ekstatischen Augenblick abgesehen – nicht erlangen, manifestieren die Spieler doch ständig im massiven Ausspielen der Körper. Das macht im Augenblick der Liebesbegegnung den Übergang von der Welt des Gespielten in die Wirklichkeit des Theaterspiels als eine Transzendierung erst erfahrbar (während bei Brecht solche »Übergänge« auf der einen Meta-Ebene des gezeigten Erzeugens von Bedeutung bleiben).

Die Gesetze des Circusspiels unterstützen den Übergang von der Welt des Gespielten in die Wirklichkeit des Theaterspiels. Das sichert dem Stück erst ein Ausschreiten des ganzen Weges der Komödie. Denn dieser Übergang erlaubt, wie in der Interpretation dargelegt, mit den Figuren bis zu dem ekstatischen Augenblick zu gehen, da sie in einen Bereich gelangen, der sich per definitionem nicht zum Zeichen machen läßt: in den

Raum jenseits der Individuation, jenseits des Ausdrucks- und Sinngebots. Und nur wenn die Figuren bis dahin gelangen, was heißt, das nicht Gestaltbare, das nicht in die ›symbolische Ordnung‹ Überführbare doch zu gestalten – das erst ist Freisetzen von Verdrängtem –, wird die Reintegration in die Wirklichkeit der Individuation, der Herrschaft der Sinn- und Ausdrucksgebote, als Betrug manifest:

»Leonce. . . Ich bin betrogen. | Lena. Ich bin betrogen.« (S. 117).

Der Circus, zum Ort des Theaters gemacht, belebt und bekräftigt das Grundgesetz der theatralen Dopplung, die in Büchners Komödie eine wesentliche Spielfunktion hat. Die vom Circus übernommene massive Körperlichkeit des Spiels schafft in Flimms Inszenierung zugleich ein zusätzliches Feld der Komik (Komik des Mißverhältnisses, d. h. Kontrastkomik), insofern die Spieler schon immer dort sind, wohin die gespielten Figuren gelangen wollen. Flimm setzt dies Mißverhältnis z. B. ein, um die gespielte Komik der ›Verfremdung‹ auch gegen die Hauptfigur selbst zu kehren. Die Figur Leonce wiederholt in närrischer Mimikry das rastlose Tätigsein der anderen um eine leere Mitte und ›verfremdet‹ damit das natürlich gewordene Unnatürliche. Bei Flimm wird dies gespielte närrische Tätigsein für den Spieler zu einer anstrengenden Tätigkeit. Der den Müßiggänger spielt, muß seinen Körper hin und her hetzen – um eben ein leeres Sinnzentrum, das Nichtstun herum. So ist er selbst in eben der Struktur gefangen, die er ›verfremdet‹.

Auch das zweite Feld, auf dem die Gesetze des Circus zur Geltung gebracht werden, das andere Verhältnis von Spielern und Zuschauern im Circus, wertet die Wirklichkeit des Theaters auf – gegenüber dem alles vereinnahmenden Sog der Bühnenillusion im traditionellen Theater. Die Zuschauer sehen bei Flimm die Spieler und andere Zuschauer, erfahren sich so ständig in einer gemeinsamen Vorstellung. Die Spieler wiederum erweisen die Grenzen ihres Spielraums als identisch mit den Grenzen des Theaterraums; die Mauer, die Leonce und Valerio, danach dann Lena und die Gouvernante überklettern, ist auch die Grenze, die die Zuschauer von der Außenwelt scheidet. Spieler wie Zuschauer erfahren sich ständig gemeinsam abgegrenzt gegen ein Draußen. Diese gemeinsame Wirklichkeit untergräbt die Spielillusion und damit die Herrschaft des Textes. So wird der Spiellust wahrhaft ein Feld bereitet, gegen das Bedeutungsgebot des Lustspieltextes.

In dieselbe Richtung weist das dritte Feld, auf dem die Gesetze des Circus zur Geltung gebracht werden, der andere Status des Spiels, insofern nicht seine Bedeutung, sondern sein Ereignischarakter im Vordergrund stehen. Zu diesem Ereignischarakter gehört einmal – als genuin circensisch – die Akrobatik des Spiels: Valerio springt über Leonce hinweg, trägt

ihn später von der Bühne, schleift ihn zum Stuhl, ist der Esel, der seinen Peiniger trägt; der Kuß auf der Schaukel (als Höhepunkt der Signifikantenkette »Schaukel«); Leonces' vergewaltigender Umgang mit dem Körper Rosettas; Valerios Fressen und Trinken: all das sind Circusnummern, insofern dem Körper eine besondere Leistung abverlangt wird. Die Circusnummern betonen aber nicht nur die Wirklichkeit des Spielens, in ihnen vollziehen die Spieler vielmehr zugleich, was sie als Figuren darstellen. So werden Bedeutung und Sein eins und damit ein Grundgesetz des Zeichens, auf ein abwesendes Bezeichnetes zu verweisen, aufgehoben. Wo aber die Verweisungsstruktur des Zeichens gewahrt bleibt, wird sie doch nicht mimetisch abbildend eingesetzt, sondern sprachbildend, was wieder heißt, daß die Autorität des vorgegebenen Textes erschüttert wird. Am Einsatz der Requisiten läßt sich dies gut nachvollziehen. Die Leiter, die Stühle, die Schaukel zum Beispiel, sie sind nicht Teile einer abgebildeten Welt, helfen nicht, eine bestimmte Illusion (höfischer Garten, Zimmer, Saal) zu erzeugen, sondern sind Hilfsmittel eines Spiels, das sich hier und jetzt ereignet (wie im Zircus ein Sprungbrett, ein Trapez, oder ein Hocker, auf dem ein Löwe sitzt, nichts ›bedeuten‹). Indem diese bedeutungslosen Requisiten aber im Spiel wiederholt eingesetzt werden – in gewandelten Situationen von denselben Figuren oder als Spielmittel auf andere Figuren übergehend –, werden sie zu Paradigmata und Syntagmata gebildet, entsteht eine Sprache, die nicht eine vorgegebene Bedeutung abbildet, sondern Bedeutung aus sich erst schafft. Dasselbe geschieht in der Liebesbegegnung zum Beispiel mit den Requisiten Kranz und Mantel.

Auch die Musikzitate, mit denen Flimm arbeitet, lassen sich analog dem Einsatz der Requisiten verstehen. Gewiß haben die Musikstücke, denen sie entnommen sind, an sich schon Bedeutung (Händel, *Feuerwerksmusik*, *Halleluja* aus dem *Messias*; Bach, *Air* und *Gavotte* aus der Orchestersuite Nr. 3; Vivaldi, *Die Jahreszeiten*; Mendelssohn-Bartholdy, *Italienische Sinfonie*; Haentjes, *Improvisationen für Cembalo*). Wo die ursprüngliche Bedeutung der Musikstücke mit gemeint ist, wird sie jedoch zynisch zitiert: Händels *Halleluja* zum Beispiel zur Hochzeit, mit der sich die Protagonisten betrügen, Vivaldi zum scheinbaren Ausbruch aus der Welt der Sinnforderungen und Bedeutungsgebote, der aber doch wieder nur literarisch – die Italienfahrt als Topos – vermittelt ist usw. Über diese zynische Zitation hinaus werden die Musikketzen jedoch wie die Requisiten durch die Wiederholungen in wechselnden Situationen angereichert und transformiert, so daß sie gleichfalls zu Elementen einer Sprache werden, die zur Sprache der Requisiten hinzutritt. Da die Musik so nicht untermalend eingesetzt wird, also nicht versucht wird, sie auf die dargestellte Welt einzugrenzen, unterstreicht sie mittels ihrer wesensmäßigen Unmittelbarkeit erneut die Wirklichkeit des Theaterspiels als Ereignis hier

und jetzt, die Gemeinschaft von Spielern und Zuschauern als Hörende, die Sinnlichkeit, so verstanden die ›Körperlichkeit‹ des Spiels gegenüber der Textforderung, zu bedeuten.

Die Interpretation erwies als Angelpunkt des Stücks, in dem das Spiel sich wahrhaft ›dreht‹, den Moment, da entlastet wird vom Ausdrucksgebot, vom Bedeutungszwang. Es ist dies der Angelpunkt der Gattung Komödie überhaupt, die entsprechend von jeher ein Moment des Subversiven gegenüber der »Unterwerfung des Theaters unter den Text« mit sich führt, der der eingangs zitierte Artaud so vehement den Kampf ansagt. Flimms Inszenierung erscheint in diesem Horizont als eine Selbstfeier der Komödie aus dem Geist des Circus. Von Büchners Komödie und Flimms circensischer Inszenierung könnte eine neue, eine theatrale statt literarische Geschichte der Komödie ihren Ausgang nehmen.