

insel taschenbuch 594

Büchner

Leonce und Lena



Georg Büchner, geboren am 17. Oktober 1813 in Goddelau bei Darmstadt, ist am 19. Februar 1837 in Zürich gestorben. Das 1838 gekürzt, 1850 erstmals vollständig erschienene Lustspiel Büchners wurde für ein Preisausschreiben des Cotta Verlages geschrieben, allerdings nicht bewertet, da Büchner den Einsendetermin überschritten hatte. Die Uraufführung fand 1895 in München statt.

»Das Lustspiel insgesamt ist ein poetisch chiffriertes Gleichnis dafür, wie Georg Büchner die politische Stagnation der Biedermeier- oder Vormärzzeit, des Großherzogtums Hessen, der fürstlichen Kleinstaaterei in Deutschland, wie er den lähmenden Widerspruch zwischen Notwendigkeit und Undurchführbarkeit einer sozialpolitischen Umwälzung erfahren hat.« *Jürgen Schröder*

Georg Büchner
Leonce und Lena

EIN LUSTSPIEL

MIT FARBIGEN ILLUSTRATIONEN

VON KARL WALSER

UND EINEM NACHWORT

VON JÜRGEN SCHRÖDER

INSEL VERLAG

kein Mensch ist und daß man ihn doch sein ganzes Leben lieben kann. Aber weiß sie auch wer Sie sind.

Leonce Sie weiß nur, daß sie mich liebt.

Valerio Und wissen Sie auch wer sie ist?

Leonce Dummkopf! Sie ist so Blume, daß sie kaum getauft seyn kann, eine geschlossene Knospe, noch ganz geschlossen vom Morgenthau u. d. Traum d. Nachtzeder.

Val. Gut meinerwegen. Wie soll das gehn? Prinz, bin ich Minister, wenn Sie heute vor Ihrem Vater mit d. Unaussprechlichen, Namenlosen kopulirt werden?

Leonce Wie ist das möglich?

Val. Das wird sich finden, bin ich's?

Leonce Mein Wort.

Val. Danke. Kommen Sie.

NACHWORT

»O WÄR' ICH DOCH EIN NARR!«

Einen Monat vor seinem Tode, am 20. Januar 1837, bedauert der dreiundzwanzigjährige Georg Büchner, in einem Brief aus Zürich an seine Braut, den »armen Shakespeare«: er »war Schreiber den Tag über und mußte Nachts dichten, und ich, der ich nicht werth bin, ihm die Schuhriemen zu lösen, hab's weit besser.« So spricht im Johannesevangelium – Büchner liebte biblische Anspielungen – Johannes der Täufer über Christus. Kein Zweifel, daß er den Vergleich ernst meinte. Aber er hat sich Unrecht getan. Weder ging es ihm besser als Shakespeare, noch hatte er Grund, sich vor ihm zu demütigen. Wilhelm Schulz, ebenfalls politischer Flüchtling aus Hessen, Freund der letzten Züricher Lebensmonate und Verfasser der eindringlichsten Würdigungen, die im 19. Jahrhundert über Büchner geschrieben wurden, stellte im Jahre 1850 fest:

»Das vormärzliche Deutschland – das nachmärzliche hätte es noch schlimmer gemacht – hat seinen Dichter nicht bloß nicht erkannt; dieses Deutschland – oder nenne man es lieber die unselige Verdrehtheit und Zerrissenheit der socialen Zustände – hat ihn auch um's Leben gebracht . . .«

Georg Büchner hat sich in den kaum zwei Jahren nach seiner Flucht aus Hessen in Straßburg und Zürich buchstäblich zu Tode gearbeitet, als Mediziner, als Naturwissenschaftler, als Dichter, als Übersetzer, als Philosoph. Er ebnete sich gleichzeitig eine Universitätskarriere als Anatom und als Dozent der Philosophie. »Hätte ich in der Unabhängigkeit leben können, die der Reichthum gibt«, bemerkte er auf seinem Totbett, »so konnte etwas Rechtes aus mir werden.«

Er war wohl die stärkste und vielseitigste Begabung, die das Deutschland des 19. Jahrhunderts hervorbrachte und zerstörte. Wenn einer, dann durfte er einem Shakespeare die Schuhriemen lösen, dann wäre er es wert, an seiner Seite zu stehen.

Nicht nur wegen der Weite und Tiefe seiner Ausdruckswelt, mehr noch wegen der souveränen Art, in der er Tragisches und Komisches in seinem Werk vereinte.

Die Tatsache, daß nur ein kleines Lustspiel von Georg Büchner überliefert ist, macht nämlich einen durchaus trügerischen Eindruck. Weniger deshalb, weil eine Komödie über »Pietro Aretino«, einen großen und gefürchteten Spötter, Pamphletisten und Erotiker der Renaissance, vermutlich verlorengegangen ist. Sondern deshalb, weil Büchner nichts lieber tat, als zu lachen, zu spotten, zu satirisieren und zu verhöhnen,

weil er es liebte – so nannte er es selber –, *sich als Narr zu produzieren*. Schon der Schüler hat es getan und sich durch komische Theatralisierungen der Situation gegen die tödliche Langeweile der Schule gewehrt oder seine Freunde und Bekannten mit witzigen Stegreifspielen überrumpelt. Unter seinem durchdringenden kritischen Blick wurde ihm der Alltag und seine Umwelt immer wieder zur komischen Szene, zur Komödie.

Seine Briefe sind voll davon. Schon der erste überlieferte entlarvt mit der plötzlichen Schlußwendung »– und die Comödie ist fertig« am Beispiel einer Straßburger Studentendemonstration für die Freiheit Polens das komische Mißverhältnis von pseudorevolutionärem Aufwand und nichtigem politischen Effekt, zwischen Freiheits-Pose und realem Zwang. Kaum ein Brief ohne eine witzige Wendung, ohne eine pointierte Szene dieser Art. Auch sich selber hat Büchner nicht verschont: »Will ich etwas Ernstes thun, so komme ich mir vor, wie Larifari in der Komödie; will er das Schwerdt ziehen: so ist's ein Hasenschwanz.« (März 1834) Am Abend seines Todes haben die Freunde sich unter Tränen und Lachen seiner erinnert:

»Bald flossen unsre Tränen, und bald mußten wir lachen, wenn wir uns seine treffende Satire, seine witzigen Einfälle und launigen Scherze ins Gedächtnis zurückriefen.«

Büchners Bewußtsein gründete in einem zwiefachen Spielbewußtsein, in dem Bewußtsein zu spielen und gespielt zu werden, die Welt als Komödie zu entlarven und zu erleiden. Von diesem Bewußtsein sind alle seine Werke durchtränkt, vor allem »Dantons Tod« – »wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden«, heißt es dort in Umkehrung des Larifari-Wortes. Die Gassen- und Promenadenszenen dieses Dramas sind reinstes Straßentheater, eine Konterkarierung des Satzes, mit dem Camille sein leidenschaftliches Extempore gegen die idealistische Kunst beschließt: »Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!«

Die rührendste, aber fast immer unterschlagene Szene des Büchnerschen Straßentheaters steht in den »Woyzeck«-Entwürfen. Vor einer Bude preist der Ausrufer sein »astronomisches Pferd« und einen kleinen Canaillevogel an: »Sehn Sie die Fortschritte d. Civilisation. Alles schreitet fort, ein Pferd, ein Aff, ein Canaillevogel! Der Aff ist schon ein Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht!« Gegen diesen Versuch, den Tieren die Natur auszutreiben und sie zu marionettenhaften Menschen heraufzudressieren, gegen dieses pervertierte Budentheater wird hart und kommentarlos eine kleine Szene Woyzecks abgesetzt:

»Das will ich Dir sagen, ich hatt en Hundele (und)

das schnuffelt' an eim großen Hut u. konnt' nicht drauf und da hab' ich's ihm aus Gutmüthigkeit erleichtert und hab' ihn drauf gesetzt. Und da standen die Leut herum und . . .«

. . . worauf ein zuschauender »Herr« bemerkt: »Grotesk! Sehr grotesk!« Man hat kürzlich mit Gründen vorgeschlagen, statt »Hut« – was Büchner tatsächlich schrieb – »Hund« zu lesen. In einer Welt, in der die Tiere zu automatischen Menschen abgerichtet und die Menschen wie Tiere behandelt werden, führt Woyzeck unverfälschte Solidarität mit der Kreatur und ihren Trieben vor. Eine Lektion, die ihren Wert behält, obwohl sie Büchner teilweise gestrichen hat. Wer sie »grotesk« nennt, hat ihn und seine Spiele nicht begriffen: »ach, die erbärmliche Wirklichkeit!«

Auch in »Leonce und Lena« gibt es eine Straßentheater-Szene, am Beginn des dritten Aktes, auf dem »freien Platz vor dem Schlosse des Königs Peter«, wo die »Bauern im Sonntagsputz, Tannenzweige haltend« aufmarschiert und zu »Vivat«-Schreiern abgerichtet worden sind. Der fürstliche Programmzettel schreibt ihnen folgende Statisten- und Zuschauerrolle vor: »Sämtliche Unterthanen werden von freien Stücken, reinlich gekleidet, wohlgenährt, und mit zufriedenen Gesichtern sich längs der Landstraße aufstellen.« Warum diese Szene »grotesk« ausfällt, warum sie nicht

funktioniert, das zu erraten überläßt Büchner den Zuschauer seines Straßentheaters. Das Volk weiß bei ihm nur selten, was gespielt wird. Büchners universales Spielbewußtsein ist es jedenfalls, das alle seine Stücke vereinigt. Es potenziert sich in jenem Werk, das lange Zeit – als romantische Nostalgie und Spielerei – nicht ganz ernst genommen wurde und noch heute einen Außenseiter-Status einnimmt: in »Leonce und Lena«.

II

Wie ist das Spielbewußtsein Georg Büchners entstanden und welche Funktion besitzt es?

Er hat sich seinen Eltern sehr deutlich darüber erklärt:

»Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, *wie* Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, *daß* er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und ich lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal theile. Die Leute nennen das Spott, sie vertragen es nicht, daß man sich als Narr producirt und sie duzt; sie sind Verächter, Spötter und Hochmüthige, weil sie die Narrheit nur *außer sich* suchen.«

Das klingt wie eine engagierte Betrachtung über die gebrechliche »condition humaine«, über die allem

Menschenwesen eingeborene Narrheit. Aber schon die nächste Wendung rückt sie in einen entschieden sozialpolitischen Kontext:

»Ich habe freilich noch eine Art von Spott, es ist aber nicht der der Verachtung, sondern der des Hasses. Der Haß ist so gut erlaubt als die Liebe, und ich hege ihn im vollsten Maße gegen die, *welche verachten*. Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen Aeußerlichkeit, die man Bildung, oder eines todten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die große Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfern. Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmuth gegen Hochmuth, Spott gegen Spott.«

Und Büchner schließt seinen Brief vom Februar 1834 mit der Bemerkung:

»Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe. –«

Lachen und Spott haben es sowohl mit dem Menschsein überhaupt wie mit jenem »Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft« zu tun, der nach Büchner im »Verhältnis zwischen Armen und Reichen (. . .) das einzige revolutionäre Element in der

Welt« darstellt. Wer sich »als Narr producirt« und seine Mitmenschen brüderlich duzt, ist sich dieses Risses schmerzlich bewußt und versucht, ihm wenigstens subjektiv und innerhalb der »gebildeten Klasse« entgegenzuwirken. Schon in diesem »philosophischen« Lachen und Spotten Georg Büchners äußert sich ein sozialpolitisches Verhalten: der tägliche Versuch, gesellschaftliche Unterschiede im Hinblick auf die gemeinsame menschliche »Narrheit« lachend einzuebennen.

Er kann sich steigern zu polemischer »Narrheit«, zu aggressivem Spott und Haß. Sie haben die Funktion eines pararevolutionären Gleichmachers inmitten einer Situation, die nach der Auffassung Büchners ebenso von der Notwendigkeit wie von der Unmöglichkeit einer Revolution gekennzeichnet ist. Sie sind sowohl Ausdruck der Verzweiflung über die Versteinerung der politischen Verhältnisse wie ein ständiges Erinnerungszeichen, sie nicht als unabänderlich hinzunehmen.

So hat sich Georg Büchner als Angehöriger der gebildeten und von der Macht profitierenden Klasse »als Narr producirt«, um den geistigen Aristokratismus gegen einen geistigen Demokratismus einzutauschen, um sich der »großen Masse« seiner »Brüder« zu nähern und um sich seiner Privilegien, die er nicht

abstreifen konnte, wenigstens zu schämen. Denn wer sich als Narr produziert, gibt freiwillig scheinbare oder usurpierte Macht preis, um sich zur Ohnmacht zu bekennen; er betritt gesellschaftliches Niemandsland, zwischen den Klassen.

Daß er damit weder die gesellschaftlichen Verhältnisse, noch seine eigene Position in ihnen verändern konnte, wußte Büchner nur zu gut. Und so hat er sich denn in seinem Lustspiel in die Rollen von Leonce und Valerio aufgespalten: für beide gilt das Shakespeare-Motto des ersten Aktes, beide produzieren sich als Narren, aber während in Leonce noch die aristokratische Komponente dominiert, überwiegt in Valerio schon die plebejische. Und die beiden Arten des Spottes, die philosophisch-versöhnliche und die sozialpolemische, haben sich fast ununterscheidbar darin vereint.

Wer sich als »Narr producirt«, zieht bei aller persönlichen Ohnmacht schon die ersten Konsequenzen aus jenem empörenden Komödienzustand der politischen Welt, wie ihn Büchner erfahren und in seinem Lustspiel »Leonce und Lena« in höchster Verdichtung und – Verkleinerung gezeigt hat.

Man kann darauf in seinen Briefen die Probe machen. Über die französischen Verhältnisse schreibt er im Dezember 1832:

»Für eine politische Abhandlung habe ich keine Zeit mehr, es wäre auch nicht der Mühe werth, das Ganze ist doch nur eine Comödie. Der König und die Kammern regieren und das Volk klatscht und bezahlt.«

Büchner entlarvt die französische Pseudo-Demokratie. Der König und die Kammern spielen dem ahnungslosen Volk eine parlamentarische Komödie vor, um ihre Alleinherrschaft zu verschleiern. Und das geprellte Volk beklatscht seine eigene Ohnmacht und Ausbeutung und schreit wohl gar noch »Vivat!«

Auf die deutschen Verhältnisse übertragen, wird dieses Spiel noch zynischer:

»Wir wissen, was wir von unseren Fürsten zu erwarten haben. Alles, was sie bewilligten, wurde ihnen durch die Nothwendigkeit abgezwungen. Und selbst das Bewilligte wurde uns hingeworfen, wie eine erbettelte Gnade und ein elendes Kinderspielzeug, um dem ewigen Maulaffen *Volk* seine zu eng geschnürte Wickelschnur vergessen zu machen. Es ist eine blecherne Flinte und ein hölzerner Säbel, womit nur ein Deutscher die Abgeschmacktheit begehen konnte, Soldatchens zu spielen.«

Die Deutschen als ahnungsloser Larifari, der Hasenschwänze für ein Schwert hält! Noch aggressiver wird der Ton der Entlarvung im Dezember 1833:

»Die politischen Verhältnisse könnten mich rasend

machen. Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen. Ich bete jeden Abend zum Hanf und zu d. Laternen.«

Büchners komische Ästhetisierung der politischen Welt ist ein aggressiv-polemischer Vorgang, der durch alle Verschleierungen hindurch die wahren Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnisse aufdecken will. Die politische Auseinandersetzung zwischen deutschen Liberalen und Fürsten um eine demokratische Verfassung wird als ein abgekartetes Spiel durchschaut, dessen Lasten der »ewige Maulaffe Volk« zu tragen hat. Dem komischen Urkontrast von Sein und Schein liegt bei Büchner immer der verheimlichte, kaschierte Gegensatz und Widerspruch zwischen Macht und Ohnmacht, Herr und Knecht, Freiheit und Unfreiheit zugrunde. Im Zustand und Vorgang der Komödie befindet sich sowohl derjenige, der seine Herrschaft und Macht verschleiert, wie derjenige, der sich darüber und über seine eigene Ohnmacht täuscht und täuschen läßt. Und da Büchner in diesem Zwillingsvorgang die Grundstruktur der deutschen und französischen Verhältnisse erkennt, kann er – der weiß, was gespielt wird –, als ein Zuschauer zweiten Grades nicht umhin, immer wieder in Spott und Lachen auszubrechen. Dadurch gewinnt er Distanz zur

politischen Komödie seiner Zeit, aber er entkommt ihr nicht. Er weiß, daß er selber in ihr mitspielen muß, daß die herrschenden Verhältnisse auch ihn zum Narren halten – z. B., wenn die hessischen Bauern eine Flugschrift, die ihnen helfen soll, Büchners »Hessischen Landboten«, brav und ängstlich bei der Polizei abliefern. Wer sich selbst als Narr und die Welt als Komödie produziert, dem sind die Augen darüber aufgegangen, der sieht ein Spiel auf vielen Ebenen.

Denn die politische »Affenkomödie« der Fürsten und Liberalen ist nicht nur Ausdruck der vorsätzlichen Täuschung und Unterdrückung des geduldig-ohnmächtigen »Maulaffen Volk«, sondern Zeugnis auch der Zukunftslosigkeit, Überflüssigkeit und Unwirklichkeit dieser Gesellschaftsschicht. Spielzwang und Spielbewußtsein sind auf dieser Ebene – daran hat Büchner keinen Zweifel gelassen – gesellschafts- und klassenbedingt, das Stigma der »gebildeten und wohlhabenden Minorität«:

»Ich glaube, man muß in socialen Dingen von einem absoluten *Rechts*grundsatz ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen lassen. Zu was soll ein Ding, wie diese, zwischen Himmel und Erde herumlaufen? Das ganze Leben derselben besteht nur in Versuchen, sich die entsetzlichste Langeweile zu

vertreiben. Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann.« (1836)

Diese abgelebte und funktionslose Gesellschaft vermag nichts Sinnvolles und Produktives mehr zu leisten. Sie kann nur noch, zum Zeitvertreib und um ihr Ende hinauszuschieben, sich selber spielen und mit ihrer »Affenkomödie« das Volk übertölpeln.

Über dem fundamentalen Spiel aus »Langeweile« erheben sich also drei weitere Spielebenen: erstens die »Affenkomödie« der herrschenden Verhältnisse, d. h. der vorsätzliche politische Betrug am Volk; zweitens das Spielbewußtsein dessen, der diese politische Komödie durchschaut und sich als Narr produziert, um dem lähmenden historischen Widerspruch zwischen Notwendigkeit und Unmöglichkeit einer Revolution standzuhalten; und schließlich das philosophische Lachen darüber, daß wir *alle* gebrechliche Menschen sind, d. h. die Einsicht in das komische Mißverhältnis von Anspruch und Bedeutungslosigkeit des Einzelnen. Diese Erkenntnis ist Büchner am bittersten beim Studium der Französischen Revolution aufgegangen:

»Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur

Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht ein, vor den Pardegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken.« (März 1834)

Über drei sozialpolitisch geprägten Spielebenen wölbt sich eine philosophische – aber auch sie hat schließlich, mit der Einebnung der Großen in der Geschichte, einen demokratisierenden Effekt.

Georg Büchner hat an allen Spielebenen partizipiert, widerwillig auch an den untersten beiden. Denn als Mitglied der »gebildeten und wohlhabenden Minorität« waren ihm ihre Langeweile, ihr Spielbewußtsein und ihre Privilegien wohlbekannt, war ihm selbst der schändliche »Aristocratismus« dieser Schicht, die »feine Aristokratie der Menschenverachtung«, wie es von Danton heißt, nicht völlig unvertraut.

Obwohl er gesellschaftlichen Hochmut, Verachtung und Egoismus von sich abtat und seine gebildeten Standesgenossen provozierte, die egalisierende »Narrheit« in sich selber zu suchen, war er nüchtern genug zu erkennen, daß er damit seiner »abgelebten Gesellschaft« nicht entkam, daß sich an den objektiven Verhältnissen nichts veränderte. So blieb ihm nach dem gescheiterten Versuch eines direkten politischen Ein-

griffes in Hessen nur noch eins: in seinen dichterischen Werken auf den beiden höheren entlarvenden Spielebenen der politischen »Affenkomödie« nach Kräften entgegenzuwirken.

In »Dantons Tod« zeigt er die Komödie der Revolution und wie der »ewige Maulaffe Volk« auch noch den Komödienkarren der Revolution zu schleppen hat. Im »Woyzeck«, wie einem Menschen aus diesem Volk mitgespielt wird – sein Mord erscheint als Verbrechen, das die herrschenden Verhältnisse an ihm begehen, als »eine blutige Klage, die das Leben selbst erhebt« (Max Frisch). In »Leonce und Lena« präsentiert Büchner die vier Spielebenen in einer höchst eigentümlichen Verbindung und Akzentuierung: in dem gelangweilten, aristokratischen und hochmütigen Leonce stellt er sich selber als »überflüssiges Mitglied der Gesellschaft« vor, und um seine dichterische Konterbande nach Deutschland einzuführen – das Lustspiel wurde nach der Flucht im Sommer 1836 für ein Preisausschreiben des Stuttgarter Cotta-Verlages geschrieben –, hat er die politische Entlarvungskomik fast ganz in einem philosophischen Spielbewußtsein und Narrentum aufgehen lassen, hat er sich selbst an die Stelle des obersten anonymen Spielmeisters gesetzt. Die in den anderen Stücken als »Es« und »Muß« erfahrene Übermacht wird zum künstlerischen Incognito des Dichters, unter

dem er sein Spiel inszeniert; die ursprünglich elementare Gewalt entkörperlich sich zum Zwang der Leere. Ein übriges mögen das Befreiungsgefühl in Straßburg und seine philosophischen Studien, die nähere Bekanntschaft mit der »Armseligkeit des menschlichen Geistes« zu der verspielten Konzeption beigetragen haben.

III

So ist das kleine Lustspiel komplizierter gebaut, als einerseits die romantisch-ästhetische, andererseits die vulgärmarxistische und einseitig politische Deutung es wahrhaben möchten. Wie in den anderen Werken entsteht das poetische Leben auch hier durch die Vielfalt und Einheit konkurrierender Perspektiven und Systeme. Krasse Sozialsatire und persönliche und poetische Sympathie mit dem blasierten Leonce schließen einander nicht aus. Büchner steht ausnahmsweise auf Seiten der herrschenden Spieler – aber nur, um zu demonstrieren, daß auch sie Gespielte, daß sie lebendige Marionetten sind. Er nimmt als Autor die archimedische Rolle jener mitleidlosen Instanz ein, die in den anderen Stücken als anonyme übermenschliche Gewalt hineinwirkt, und karikiert damit auf märchenhafte Weise die sterile und inhumane deutsche Klein-

staatlichkeit. Er gefällt sich in dem erbarmungslosen epikureischen Blick und Genuß von oben, der im »Danton« den unbekanntenen Göttern angelastet wird (IV, 5), und bekennt doch gleichzeitig, in einer ironischen Kritik des eigenen Dichtungsvermögens, daß »die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel« ist.

Wie nahe Georg Büchner der Figur des *Leonce* stand, illustriert ein biographischer Hinweis des schon erwähnten Wilhelm Schulz, der gewiß nicht im Verdacht konservativer Verzeichnung steht:

»Büchner (. . .), der bittere Hasser jeder Art von Aristokratie, mit einer Haut, so fein und so durchsichtig, daß sie das altadeligste Fräulein auf jedem Hofballe gern noch bis über die äußersten Grenzen des Anstandes hinaus zur Schau getragen hätte, hatte doch etwas Vornehmes und Aristokratisches in seinem Ansehen. Hätte nicht die mächtige, breite Stirne den außerordentlichen Geist verkündigt, so hätte er für einen deutschen Prinzen passiren können, der im gerechten Ueberdruß an seiner höchst überflüssigen prinzipialen Existenz aus Verzweiflung unter die Demokraten gegangen ist.«

Leonce geht zwar nicht unter die Demokraten – in seiner hermetischen geschichtslosen Miniaturwelt gibt es keine, gibt es überhaupt keinen Ausweg, nicht einmal den Tod –, aber er lebt und agiert doch im verzwei-

felten »Ueberdrusse an seiner höchst überflüssigen prinziplichen Existenz«; er weiß, daß das Dasein seiner abgelebten Gesellschaft nur noch in »Versuchen« besteht, »sich die entsetzlichste Langeweile zu vertreiben«. So produziert er sich unablässig als Narr, ohne freilich die »feine Aristokratie der Menschenverachtung« von sich abtun zu können; so füllt er die Leere des Raums und der Zeit mit närrischen Improvisationen und redet, weil er nicht mehr handeln und schweigen kann. Die Sprache wird zum eigentlichen Spielraum des Lustspiels, eine Sprache, die nichts mehr zu sagen hat, die keine menschlichen Beziehungen mehr stiftet, die nur noch dem mehr oder weniger virtuoson Zeitvertreib dient, mit dem die Figuren ein belangloses Dasein fristen.

Dazu stimmt es, daß der größte Teil des Lustspiels aus Zitatsprache besteht, in Anleihen aus Shakespeare, der romantischen Komödie (Tieck, Brentano), den »Nachtwachen des Bonaventura«, dem Werke E. T. A. Hoffmanns, den »Comédies et Proverbes« Alfred de Mussets usw. Es ist Spielmaterial in einer überständigen artifiziellen Welt, die keinen eigenen Ausdruck mehr besitzt. Spielmaterial auch für den Autor Georg Büchner, dem die eigene Dichtung zum Spielwerk wird. Er hat sie bereits a priori als kleinformatige Spielwelt konzipiert und mikroskopiert – der politi-

sche Akt ihrer Entlarvung zur »Affenkomödie« liegt weit hinter ihr und muß nicht mehr im Drama selber geleistet werden.

Das Lustspiel insgesamt ist ein poetisch chiffriertes Gleichnis dafür, wie Georg Büchner die politische Stagnation der Biedermeier- oder Vormärzzeit, des Großherzogstums Hessen, der fürstlichen Kleinstaatelei in Deutschland, wie er den lähmenden Widerspruch zwischen Notwendigkeit und Undurchführbarkeit einer sozialpolitischen Umwälzung erfahren hat.

Zu dieser Erfahrung – ohne ihre politische Ladung zu mindern – gehörte, wie gesagt, auch die geschichtsphilosophische Einsicht in die Ohnmacht des Einzelnen, in die Unbeherrschbarkeit des ehernen Geschichtsgesetzes, gehörte das bittere Danton-Wort: »Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!«, gehörte aber auch der heitere Wille, die eingeborene Narrheit des Menschen zu akzeptieren und zu praktizieren.

Auch daher rührt die partielle Identifikation mit Leonce, dessen kulinarisch-neronische Züge vor allem in der Rosetta-Szene ohne satirische Schärfe bloßgestellt werden. Daher wird selbst dem unbeholfenen *König Peter* nicht alle Sympathie entzogen. Wo es eines Knoten im königlichen Taschentuch bedarf, um an das Volk zu denken, erübrigt sich explizit politischer Spott

auf einen verdummtten Kleinstaats-Serinissimus. Wer sich gehetzt in leeren Kreisbewegungen dreht, am Rande des Sprach- und Ichzerfalls, vom ständigen Ruin seines kleinen, aus ein paar fixen Ideen bestehenden »Systems« bedroht und letzten Halt nur im »symmetrischen Schreiten« findet, der repräsentiert zwar noch immer eine lebensfeindliche Macht, aber eine, die ihm schon längst nicht mehr gehört. Seinesgleichen kann zwar »aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten ausschneiden, so daß Alles ganz natürlich wird«, »schwarze Fräcke und weiße Halsbinden zu Staatsdienern machen« und »sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen« und sich »mit dem Mikroskop daneben setzen«, aber auch er ist von einer großen Schere aus den Schnittmustern für komische Duodezpotentaten ausgeschnitten worden, auch er gehört zu den Opfern eines durchdringenden *Horror vacui*. Er weiß es nur nicht – wie die gewitzten Akteure Leonce und Valerio.

In dem Narren *Valerio*, den die fünf Vokale miteinander gezeugt haben, erlangt das Lustspiel den höchsten Grad seines Spielbewußtseins, das Bewußtsein zu spielen und gespielt zu werden. Er inszeniert die hintersinnige Automaten-Szene, deren Pointe es ist, daß Leonce und Lena ihr ahnungslos, als betrogene Betrüger, zum Opfer fallen. Die gespielten Automaten hal-

ten ihre Spieler zum Narren und machen sie zu lebendigen Marionetten!

In Valerio ist Georg Büchners politischer, philosophischer und ästhetischer Impuls, sich als Narr zu produzieren, zur Figur geronnen. Er ist die Schlüsselfigur des kleinen Werks, sein *Maître de plaisir*. Mit seinen Einfällen und »köstlichen Phantasien« hält es sich in Gang, bis es, über die universale Spiel-Metapher in der Szene II, 2 (»Die Sonne sieht aus wie ein Wirthshauschild . . .«), mit der er die Gouvernante und Lena geradezu auf die Bühne zieht, durch das Automaten-Arrangement zu einem glücklich-trostlosen Ende kommt. Trostlos, weil die Figuren nicht enden, nicht »aussterben« können, weil sie ewig weiterspielen müssen – so wie schon in »Dantons Tod« mit Luciles Ruf: »Es lebe der König!« alles »noch einmal von vorn« anfängt.

Wie seine literarischen Ahnen (vor allem bei Shakespeare) gehört Valerio zwar zur Hofgesellschaft, aber er geht nicht in ihr auf. Er ist eine Volksfigur, die freieste und unabhängigste von allen, weil er das durchdringendste Automatenbewußtsein besitzt. Sein respektloser freizügiger Witz hat egalisierende Kraft; gegen Leonces aristokratische Langeweile setzt er sein plebejisches Narrentum. Kein Wunder, daß gerade *er* die Arbeit und die Schwielen abschaffen und unter

Strafe stellen will und zuletzt ein utopisches Schlaraffenland verkündet – dahinter stehen die zerlumpten Bauern der Szene III, 2 und Büchners bitterer »Gedanke, daß für die meisten Menschen auch die armeligsten Genüsse und Freuden unerreichbare Kostbarkeiten sind«.

Wie Büchners Bettler-Figuren hat Valerio die herrschende Gesellschaft bis auf den Grund durchschaut und setzt ihrem lebensfeindlichen Arbeits- und Ausbeutungszwang ein souveränes Schmarotzertum entgegen. Wenn er am Ende gar »Staatsminister« werden will, hört man – von gar nicht so fern – den »Hessischen Landboten« spotten:

»Könnte aber auch ein ehrlicher Mann jetzo Minister seyn oder bleiben, so wäre er, wie die Sachen stehn in Deutschland, nur eine Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht und an dem fürstlichen Popanz zieht wieder ein Kammerdiener oder ein Kutscher oder seine Frau und ihr Günstling, oder sein Halbbruder – oder alle zusammen.«

Ergo: » – und die Comödie ist fertig.« –

Die *Frauen* Georg Büchners sind Menschen für sich, mehr Natur- als Geschichtswesen, unschuldiger und lebendiger als die Männer. Das gilt besonders für die zarte *Lena*. Sie kommt wie aus einer anderen Welt, aus der Welt des Volkslieds, das Büchner über alles liebte.

Ihr Auftritt, mit dem sie am Ende des ersten Aktes eingeführt wird, ist ein in Szene gesetztes Lied. Seine strophischen Abschnitte gleichen einem kleinen Passionsweg. Der einfache Satz Luciles: »Wir müssen's wohl leiden« wird szenisch entfaltet, aus einem persönlichen Leidenszustand über einen menschheitlichen in einen kosmischen:

»Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserm 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?«

Obwohl von hier aus – wie von vielen anderen Stellen – direkte Wege in den »Lenz«, in den »Danton« und den »Woyzeck« (z. B. ins Großmuttermärchen) weiterführen, liegt ein komischer Hauch auch über den rührenden *Lena*-Szenen: durch die Unverhältnismäßigkeit des Vergleichs, mit dem ein Opfer des dynastischen Heiratszwangs den kosmischen Schmerzensmann anruft, durch das deplacierte Pathos, mit dem hier der ephemere Leidenszustand einer winzigen Lustspielwelt beschworen wird. Während *Leonce* wie in einem grellen »engen Spiegelzimmer« agiert und ein ruheloses Sprachspiel betreiben muß, das ihn blendet und verzehrt, ist *Lenas* ursprüngliche Sprache ganz Stimme und weicher Schmerzenslaut.

Ihr Zusammentreffen in der zweiten Szene des zweiten Aktes ist deshalb eine harmonische Begegnung der *Stimmen*, im gemeinsamen, wiederum liedhaften Wissen um den unabänderlichen Leidenszustand des Lebens und der Welt. Es gibt bei Georg Büchner keine »Erlösung durch die Liebe«. Männer und Frauen verwandeln und verändern einander nicht, aber sie machen sich das Dasein, seine Einsamkeit und seine Verzweiflung, erträglicher; sie geben einander Ruhe und Schlaf und die Hoffnung, einmal ganz und für immer zur Ruhe zu kommen.

Das gilt auch für Leonce und Lena. Ihre sprechgesanghafte, fast makabre Liebesbegegnung in II, 4 steht im Zeichen der Nacht, des Todes und des Sterbenwollens. Sie beschert Leonce einen einzigen dionysischen Lebens- und Schöpfungsaugenblick, jene »gewisse Dosis Enthusiasmus«, die er stracks aber vergeblich dazu benutzt, sich aus seinem sterilen Dasein davonzustehlen.

Auch am Ende des Lustspiels hat sich nichts verändert, weder die Verhältnisse noch die Figuren; nur der Ton ist milder und gelöster, der endlose Kreislauf desselben erträglicher geworden. Das Verstehen zwischen Leonce und Lena bleibt stumm: »Lena lehnt sich an ihn und schüttelt den Kopf.«

Das Lustspiel insgesamt besitzt keine Handlung, denn seine Zeit steht still – selbst der simpel-abgezirkelte konventionelle Aufbau und Ablauf sind lediglich vorgetauscht. Die originalen Szenen werden niemals gespielt, allenfalls ihr parodischer Ersatz – so wie Leonce und Lena am Ende noch *in effigie* getraut werden. Es geschieht etwas, aber es tut sich nichts. Die beiden Titelfiguren, für einander bestimmt, voreinander fliehend, laufen geradewegs aufeinander zu – wie »Puppen«, »von unsichtbaren Gewalten am Draht gezogen«. Handlungsflucht wird zur Handlung.

Alle Figuren gehören in das gleiche Ensemble lebendiger Marionetten – nur der Grad ihrer Lebendigkeit, das Maß ihres Spielraums macht sie noch verschieden. Sie sind Gefangene einer hermetischen Spielwelt, ohne Ausweg, ohne transzendierendes Bewußtsein. Ihr Dasein deckt sich mit der Bühne und Szene, die zugleich Spiel und Zwang, Schein und Realität ist. Hinter dem Sprachraum des Lustspiels, als Flucht- und Spielfeld der Figuren, steht ein pantomimischer Spielraum, in dem eine unsichtbar lenkende Hand mit den »Spielkarten« der Figuren eine »Partie« macht. Ihre scheinbar so willkürlichen Bewegungen verfremden sich immer wieder zu einem grotesken, unheimlich-launigen Ma-

rionettenspiel: der hastige Prinz und der hölzerne Hofmeister; König Peter im Kampf mit Kleidungsstücken, Kammerdienern und Kategorien; der symmetrische Auf- und Abmarsch des Staatsrates; die hungrigen, dressierten Bauern, betrunken nach dem Hochzeitsbraten schnuppernd – Szenenbilder in Callot'scher Manier.

Der Leser und Zuschauer besitzt dieser miniaturesken Spielwelt gegenüber, die wie aus Pappmaché gebildet erscheint, zwar einen archimedischen Blickpunkt – er schaut von oben in sie hinein –, aber keine eigene Welt mehr, mit der er sie aus den Angeln heben könnte. Trotz erstem Anschein ist sie keine willkürliche Konstruktion, kein phantastisches Märchenge-spinst, sondern die gleiche, nur unendlich weit abgerückte, zusammengeschnurrte und verfremdete Welt wie im »Danton« und »Woyzeck«. Denn »man braucht gerade nicht hoch über der Erde zu stehen um von all dem wirren Schwanken und Flimmern nichts mehr zu sehen« und von wo aus alles zum »infusorischen« Treiben wird, das man mit dem »Mikroskop« heranholen und genießen kann.

Daher die bei seinem harmlosen Kostüm erstaunliche Faszinationskraft des Lustspiels: der Spielraum ist in eine Ferne gerückt, die ihm die zierlichen Ausmaße und Laute einer Puppenbühne gibt, und ist doch

nächste trostlose Wirklichkeit. Seine Figuren leben im grotesken Übergang zum Marionettendasein und hören doch nicht auf, uns wie unseresgleichen zu berühren. Man kann über dieses Spiel lachen und muß doch insgeheim mit ihm trauern, über seine kleine Welt ohne Transzendenz, ein schwebendes Gebilde im Nichts und unverdrossenes Spiel im Leeren – erfüllt von einer Komik und Heiterkeit, die sein Autor der Verzweiflung abgewonnen hat.

Er ist der geheime Fluchtpunkt der Komödie. Er hat die kleine Kulissenwelt aufgeschlagen, die Figuren abgezählt, kostümiert und auf die Bühne gestellt, er gewährt und bemißt ihren Spielraum, schickt sie auf die leere Szene, läßt sie dann mutterseelenallein agieren und schaut ihnen zu wie ein »Römer«, dem »zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben« spielen; er hat den musikalischen zweiten Akt regelrecht komponiert und lenkt heimlich als ein *deus ex machina* den ganzen Ablauf, ohne daß die Figuren um diesen Lustspieldirektor wissen. Aber er ist ihnen nicht nur heimlicher Herr, sondern auch ein ohnmächtig mitleidender Bruder. Sind sie doch verurteilt, in dem mikroskopischen Abbild jener närrischen, sinnlosen Welt zu agieren, von der sich sein eigenes Auge so oft umgeben sieht. Leonce und Valerio sind nicht nur Stellvertreter des Dichters, Lena nicht nur Widerklang seiner Braut,

aber alle drei stehen ihm gleich nahe. So hat das kleine Spiel auch etwas wunderbar Privates, nicht als Bodensatz, sondern als Fluidum.

Georg Büchner hat seinem Lustspiel eine italienische »Vorrede« beigegeben: »E la fama? – E la fame?« Sie ist eine *comedia in nuce* – nur ein entlarvender Buchstabe trennt gesellschaftlichen Schein von realer Not. Durch das Cotta'sche Preisausschreiben hoffte er sicherlich nicht nur »Ruhm«, sondern auch »Brot« zu gewinnen. Weil sein Beitrag zu spät eintraf, erhielt er ihn ungeöffnet und ungelesen zurück.

Ein merkwürdig verdrehter Zufall. Denn auch von dem eigenen Jahrhundert erhielt Büchner – ohne Ruhm und Brot – sein Werk ungelesen zurück, aber nicht weil es zu spät, sondern weil es um mindestens fünfzig Jahre zu früh erschienen war, weil es mehr ins 20. als ins 19. Jahrhundert gehörte. Und daß Büchner Karl Marx nicht begegnet ist, hat diesem »Klassiker« vielleicht eine Irritation erspart. Der Ruin der Systeme ist unsere Erfahrung, der Ideologieverdacht unser Spott.

Das Lustspiel wurde im Mai 1895 in München uraufgeführt. Aber es bedurfte erst des absurden und grotesken Theaters, um es in seiner Modernität und als gültiges Werk Georg Büchners zu erkennen.

Jürgen Schröder

INHALT

Leonce und Lena

7

Anhang

Verstreute Bruchstücke

79

Nachwort

93