

Dramaturgie als Geometrie

Schau-Spiele Georg Büchners

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

und der
Università degli Studi di Firenze

im Rahmen des
deutsch-italienischen Promotionskollegs

vorgelegt von
Dino Gaspare Ruvio

aus
Wiesbaden

Bonn 2013

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Eva Geulen
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Helmut J. Schneider
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Patrizio Collini
(Gutachter)

Prof. Dr. Lucia Bruschi Borghese
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 20.07.2009

Meinen Eltern in Dankbarkeit und Liebe

INHALT

1	Einleitung	1
1.1	Theatergeometrie und Attraktion des Zuschauers	1
1.2	Aufriss der Bühne: Ausschnitt und Bild-Raum	10
1.3	Theater und Dramaturgie: Cursorischer Blick in die (Büchner-)Forschung	16
1.4	Aufbau der Arbeit	25
2	Schau-Spiele: Kommunikation und Wahrnehmung	28
2.1	Theater „am Spieltisch“	28
2.2	Dramaturgie des Komödienspiels: „Eine ganz eigne Unterhaltung“	40
2.3	Die Signifikanz der Bude: „Man mackt Anfang von Anfang“	53
3	Geometrie der Wahrnehmung: Fenster und Guillotine in <i>Danton's Tod</i>	59
3.1	Das Fenster der Bühne: Einblick, Ausblick und Durchblick.....	59
3.2	Exkurse: Fenster der Moderne.....	65
	Die Vermessung von Welt, Subjekt und Bewusstsein in Rilkes <i>Les fenêtres</i>	65
	Die Verwischung der Grenze: Einheit und Spaltung des Subjekts.....	69
3.3	Szenographien des Fensters: Spiegel, Brüche, Spaltungen	77
	Symbolik von Fenster und Guillotine	77
	„Den Abend saß ich am Fenster“: Die fatale Erotik des Todes.....	84
	„Sie sehen aus den Fenstern“: Gedanke und Tat als Zeigespiele	96
	„Die Fenster stehn offen“: Trennung, Spaltung, Tod.....	106
	Bild und Gegenbild im Fenster	114
3.4	Szenographie der Guillotine	119
	Kontrastfläche – Schnittfläche.....	119
	Instantane Macht und Schnitt: <i>Danton's Tod</i> – die letzte	126
	Szenenfenster: Geometrie der Wahrnehmung	130

4	<i>Leonce und Lena: Spiel mit Figur und Raum</i>	140
4.1	Komödie als Rollenspiel.....	140
4.2	Leonce und Rosetta: Guckkasten und Kopftheater	151
4.3	Ein Theater „wie ineinandergesteckte Schachteln“	163
5	Felder, Fenster und Schaubude in <i>Woyzeck</i>	185
6	Dramaturgie als <i>Anti-Geometrie</i>	204
7	Bibliographie	211
7.1	Quellen.....	211
	Werke Büchners	211
	Werke anderer Autoren.....	211
	Weitere Quellen.....	212
7.2	Forschungsliteratur	212

1 Einleitung

1.1 Theatergeometrie und Attraktion des Zuschauers

Buden. Volk.

Marktschreier vor einer Bude.

Meine Herren! Meine Herren! Sehn sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehn Sie jezt die Kunst, geht aufrecht hat Rock und Hosen, hat ein Säbel! Ho! Mach Kompliment! So bist baron. Gieb Kuß! (er trompetet) Michel ist musikalisch. Meine Herren hier ist zu sehen das astronomische Pferd und die kleinen Kanaillevögele. Ist favori von alle gekrönte Häupter. Die rapräsentation anfangen! Man mackt Anfang von Anfang. Es wird sogleich seyn das commencement von commencement.

S o l d a t Willst Du?

M a r g r e t h Meinetwegen. Das muß schön Dings seyn. Was der Mensch Quasten hat und die Frau hat Hosen.¹

Am Anfang steht die Attraktion: Lautstark wirbt ein Marktschreier vor einer Jahrmarktsbude um die Gunst der Zuschauer. Das Moment der Publikumsgewinning steht ganz im Mittelpunkt der Szene, die Büchner zuerst als Exposition für sein Fragment gebliebenes Drama *Woyzeck* konzipiert hat. Zwar wird der Auftritt mit den weiteren Entwürfen als unmittelbarer Auftakt verworfen – der Autor setzt dagegen die emotional berührende Konfrontation des Zuschauers mit Woyzeck und Andres in der Szene „Freies Feld. Die Stadt in der Ferne“² –, doch kommt dem Jahrmarktsgeschehen in der Szenenfolge des zuletzt erarbeiteten Stückplans weiterhin eine prominente, in seiner dramaturgischen Funktion allerdings etwas veränderte Rolle im Kontext des Dramas zu.³ Die Szene ist nicht mehr direkter Einsatzpunkt, gerade deswegen präsentiert sie sich aber in ihrer Wirkung stärker noch als Spiel im Spiel. Zudem kann der Auftritt als Variation und Komplement des Anfangs auf dem freien Feld gedeutet werden. Operativ erscheint er gar als zweite Exposition, der in seinem dramaturgischen Stellenwert nicht nachrangig zu begreifen ist, sondern als gleichberechtigt angesehen werden kann.

¹ MBA 7.2, S. 3 (H1,1). Werke Büchners werden zitiert nach den emendierten Texten der Marburger-Büchner-Ausgabe (MBA) unter Angabe der jeweiligen Band- und Seitenzahl. Im Falle des *Woyzeck* ist in runden Klammern die Nennung der jeweiligen Entwurfsstufe des Fragments hinzugefügt. Wird aus dem Kommentarteil der Bände zitiert, so ist dies in eckigen Klammern nach der Seitenzahl notiert.

Die Forschungsliteratur wird verkürzt zitiert unter Angabe von Autor, Erscheinungsjahr und Seitenzahl.

² Vgl. MBA 7.2, S. 12 (H2,1) und 22 (H4,1). Siehe dazu Kap. 5.

³ In der letzten Entwurfsstufe H4 wird der Auftritt, wie schon in der Form variiert in H2, an dritter Stelle des Gesamtablaufs angesiedelt. Vgl. MBA 7.2, S. 14 (H2,3) und 23 (H4,3). Einen kompakten Überblick über die Entwurfshandschriften geben Dedner 1999, S. 180-190; Glück 1990, S. 178-182. Vgl. ausführlich MBA 7.2, S. 71ff., besonders 109-136 [Kommentar].

Die Verbindung von Bude und Theater bildet einen deutlich zu erkennenden Rahmen für die weiteren Spielaktionen in *Woyzeck*.⁴ Das signalisieren die tautologischen Formulierungen des Ausrufers, den „Anfang von Anfang“ sowie das „commencement von commencement“ zu machen. Wenn das Budengeschehen nicht den direkten Beginn des Dramas markiert, sondern erst an dritter Stelle des Gesamt Ablaufs steht, besitzen diese Worte gar mehr Nachdruck, denn die Szene gerät damit zu einem sinnstiftenden alternativen Anfang des „authentischen Anfang[s]“.⁵

Die Ankündigung, die „repräsentation an[zu]fangen“, vertieft das Geschehen weniger im Sinne einer voranzutreibenden Handlung, sondern als Ereignis. In der letzten Fassung des Fragments zeigt sich die Szene sowohl als abschließende Klammer eines dramatischen Vorspiels⁶ als auch eröffnende Klammer einer Haupthandlung, wobei eine solche Kategorisierung aufgrund der offenen Dramenform des *Woyzeck* nicht wirklich greifen kann.⁷ Wenn man die fraglichen Szenen parallel betrachtet, ist ersichtlich, dass sie das Stück an seinem Beginn in einer eigentümlichen Schwebelage halten, weil eine direkt mit der Titelfigur verbundene tragische Geschichte zunächst nicht besonders vorangetrieben wird und die Szenen in vagen Andeutungen verharren.⁸ Generiert wird stattdessen ein Verweiszusammenhang von Zeichen, dessen Tragweite sich erst im Fortgang des Dramas erschließt⁹ und wodurch das Theater als Theater gezeigt wird: als ein „kulturelles System“, das mit der Funktion belegt ist, über die Herstellung von Zeichen gegenüber dem Zuschauer Bedeutungen zu erzeugen.¹⁰

Unabhängig von der endgültigen Textposition von H1,1 und H1,2¹¹ lassen sich anhand dieser Szenen und des sie markierenden Budenzaubers einige exemplarische Kennzeichen und Strukturen einer den Schauspielen Büchners *impliziten Dramaturgie*¹² identifizieren,

⁴ Vgl. Knapp 2000, S. 189f., der diesen Rahmen allerdings in H4 aufgegeben sieht.

⁵ Poschmann 1988, S. 193. Er versteht darunter die Szenen H2,1 und H4,1, die auf dem freien Feld spielen.

⁶ Die Szenen H4,1-3 bilden dahingehend eine Einheit.

⁷ Zu dieser Formbestimmung vgl. Klotz 1960; zur Infragestellung in Bezug auf *Woyzeck* vgl. Dedner 1988/89, S. 144-170, der zu Recht von wechselnden Orten, aber aufgrund des zeitlich dichten Ineinandergreifens der einzelnen Szenenbilder von geschlossener Form spricht. Zur Problematisierung der Opposition von ‚geschlossenem‘ und ‚offenem‘ Drama vgl. Guthrie 1984, S. 7-52; Pfister 2001, S. 320-326.

⁸ Besonders H4,1 und H4,3.

⁹ Vgl. Poschmann 1988, S. 193-206.

¹⁰ Fischer-Lichte 1983, S. 8. Vgl. weiter ebd., S. 19. Der Prozess der Bedeutungsproduktion wird über die jeweilige Dramaturgie einer Inszenierung / Aufführung befördert.

¹¹ Büchner hat die beiden Auftritte im letzten Dramenentwurf als Arbeitslücke zur späteren Ausführung markiert, die dann ausgeblieben ist. Vgl. MBA 7.2, S. 23 (H4,3).

¹² „Implizite Dramaturgien“ sind spezielle Strukturelemente von unterschiedlicher, häufig grundsätzlicher dramaturgischer Bedeutung, zwar in die Texte eingeschrieben, aber auffällig durch eine Art Sonderstellung im

deren Offenlegung sich meine Arbeit zum Ziel gesetzt hat. In *Woyzeck* wie auch in *Danton's Tod* und *Leonce und Lena* kehren sowohl bestimmte Bilder, Wörter und Formulierungen als auch szenische Strukturen und Arrangements immer wieder, die einerseits innerhalb einzelner Szenen aufeinander verweisen, andererseits häufig über diese hinaus ein motivisches und thematisches Bezugssystem installieren, worüber „spezielle dramaturgische Zusammenhänge“¹³ erkennbar werden. Die Dramen führen wiederholt verschiedene Aspekte visueller und auditiver Natur vor, die sich im Fall ihrer Inszenierung in den Dienst der Vermittlung des Bühnengeschehens sowie seiner Wahrnehmung durch Zuschauer stellen lassen. Vielfach machen die Texte Wahrnehmung und Kommunikation im Theater selbst zum Thema. Der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der optischen wie akustischen Ereignishaftigkeit des Theaters wird in meinen Analysen besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Um genuine Wesenszüge theatralischer, d.h. für das Drama „als *aufzuführenden Text*“¹⁴ charakteristischer Kommunikation und Perzeption besonders zu akzentuieren, rekurrieren Büchners Texte vorzugsweise auf tradierte Bühnenkonventionen und kulturelle Symboliken.

Die Spuren des Theaters sind den Stücken eingeschrieben. Mit ihnen werden mediale Bedingungen der Bühne selbst thematisiert und re-inszeniert. Auf diese Weise konstituiert sich, wie Helmut Schanze treffend formuliert, ein Theater, dem es „um einen Bruch im Medium Theater selber“¹⁵ geht:

Er [Büchner; D.R.] setzt sich mit dem Theater als Szene der Kunst einerseits in Beziehung, andererseits ist er ihr radikales Gegenmodell. Es geht [...] um den Versuch Büchners, dieses Gegenmodell des Theaters auf der Bühne praktisch werden zu lassen. [...] In Büchners Konzeption des Theaters [...] ist eine mediale Konzeption des einen Theaters im anderen Theater realisiert, nicht einfach nur des Theaters im Theater, wie es die romantische Literaturkomödie Ludwig Tiecks bereits praktizierte. Dieses andere Theater im Theater ist ein „Anatomisches

sich entfaltenden Textmaterial. Oft sind sie aus dem philosophischen, kulturgeschichtlichen, biografischen und sonstigen Umfeld des Autors in die Texte transponiert und dort gewissermaßen als Knotenpunkte festgemacht.“ Rohmer 2000a, S. 15. Zum Begriff der Dramaturgie siehe Kap. 1.3.

¹³ Ebd. Rohmer bezieht sich im engeren auf *Woyzeck*. Zur „Technik der Vernetzung“ darin vgl. Elm 1997, S. 163-169; Lamberechts 1972, S. 119-148; Mautner 1961, S. 521-557. Sprachlich-motivische Verweise sowohl innerhalb der Dramen als auch zwischen diesen behandelt De Angelis 1988, S. 7-59. Zur strukturellen Verwendung von Wiederholungen als „Prinzip der Äquivalenz“ in *Danton's Tod* und *Leonce und Lena* vgl. Zeller 1974, S. 211-230. Dedner 1987, S. 157-218, untersucht „Bildsysteme und Gattungsunterschiede“ in *Danton's Tod*, *Leonce und Lena* sowie *Lenz*. Es ließen sich hier fraglos weitere Arbeiten nennen, die explizit oder implizit auf die komplexe Problematik der sprachbildlichen und theatersemiotischen Verkettungen im Werk Büchners hinweisen.

¹⁴ Höfele 1991, S. 11.

¹⁵ Schanze 2007, S. 263.

Theater“¹⁶, ein Demonstrationsort der Wissenschaft. Dieser Lernort ist zugleich ein Ort der uralten Schaulust, ist Theatrum im alten Sinn.¹⁶

Der Betrachtung Schanzes unter ‚anatomischer‘ Perspektive ist insofern zu folgen, als damit eine Fluchtlinie auf das Theater bzw. ein Theater im Theater hin gezogen wird. Dabei ist meines Erachtens ein entscheidender Perspektivwechsel vorzunehmen. Büchners Theater ist nicht allein unter dem begründeten Blickwinkel eines zergliedernden Demonstrationstheaters¹⁷ zu begreifen, vielmehr ist neben dem Blick auf den Körper (des Schauspielers) ein weiterer, damit eng verbundener, grundlegender Aspekt von Bühnendarstellungen in den Mittelpunkt zu rücken: der mit und im Theater auf den Zuschauer hin bezogene, ästhetisch konstruierte Bild-Raum sowie die ihn bestimmenden Bedingungen von Wahrnehmung und Kommunikation.

So möchte ich die Dramaturgie Georg Büchners dezidiert vor dem Hintergrund der Guckkastenbühne nachzeichnen. Entscheidend ist ferner das eng an diesen Bühnentyp gekoppelte Dispositiv der vierten Wand. Die Texte des Dichters kennzeichnet eine Geste der Überschreitung, die die seit ca. 1750 etablierte und spätestens mit Beginn des 19. Jahrhunderts konventionalisierte Geometrie der Bühne tangiert. Mit Blick auf das Guckkastentheater und dem damit verbundenen Wahrnehmungsmodell erscheinen die szenischen Situationen bei Büchner dramaturgisch aufgebrochen. Vor allem Körper bringen sich anatomisch ein, wie mit Schanze betont werden kann. Der Körper bewegt sich im Koordinatensystem der Bühne, er gestaltet Bildräume, mit denen das Arrangement der Bühne als Guckkasten und die Konfiguration der vierten Wand selbstreflexiv in Szene gesetzt werden.

Hinter dem Theater Büchners verbirgt sich ein antigeometrisches Theater im geometrischen. Dieses „andere Theater im Theater“ präsentiert sich als Demonstration des Theaters selbst; es bedeutet Positionierung und Ver-rückung, eine auffällige Potenzierung des Spiels mittels einer bildräumlichen Verschachtelungstechnik, die insbesondere in *Danton's Tod* und *Woyzeck* aufgrund des darin rege inszenierten Fenster-Symbols als spielerische Sequenzierung der vierten Wand gefasst werden kann. *Leonce und Lena* strebt dagegen eine totale Aushöhlung der theatralen Illusion im Fenster der Bühne an. Die (potentielle) Überführung der Dramentexte Büchners in die theoretisch unbegrenzte Bildsprache des Theaters lässt sie vor dessen kulturellem und gesellschaftlichem Kontext eine besondere Ge-

¹⁶ Ebd., S. 264.

¹⁷ Dazu der Titel von Schanzes Aufsatz: „Anatomisches Theater bei Georg Büchner oder Das Seziersmesser des Dichters.“ Ebd., S. 261.

richtetheit und Wirkung auf den Rezipienten hin entfalten. Dessen schöpferische Vorstellungskräfte, in das Spannungsverhältnis von Illusion, Imagination und Wirklichkeit eingebunden, werden nachdrücklich aktiviert. Denn allgemein gilt:

Das auf der Bühne Dargebotene spielt erst im Zuschauer zu Ende; oder anders formuliert: das theatralische Kunstwerk lebt aus der Spannung zwischen Inszenierungsform bzw. Darstellerleistung auf der einen Seite und empfangsbereiter Aktivität des Publikums auf der anderen Seite.¹⁸

Vor der Folie des Bühnengeschehens erschafft sich der Zuschauer eigene imaginative Räume – dies stets aufgrund von dramaturgischen und inszenatorischen Optionen, die sich in einer Aufführung verdichten und artikulieren:

Die konkreten szenischen Gegebenheiten realisieren das Theater im Kopf der Zuschauer und Zuhörer als Multiplizität mentaler Szenen, die sich ausgehend von visuellen und akustischen Signifikantenpotentialen konkretisieren. Die Art und Weise des Zusammenspiels von visuellen und akustischen Signifikantensystemen [...] schafft die *Dioptrik*, das heißt die Linse, die bewirkt, daß sich das szenische Geschehen in einer Multiplizität mentaler Szenen bricht, die das jeweilige subjektive und kulturelle Gedächtnis des Zuschauers hervorbringt.¹⁹

Alle drei Dramen Büchners zeugen einerseits von der Theaterkonzeption ihrer Entstehungszeit und inszenieren andererseits eine moderne Dioptrik der Bühne. Immer wieder geht es in den Stücken des Autors um die Beschaffenheit der Linse, durch die der Betrachter auf das Geschehen blickt und über die er sich mit diesem in Bezug setzen kann.²⁰

Die Bühnenrampe im Guckkastentheater ist historisch als Schnittpunkt der fiktiven und realen Welt definiert, als imaginäre Grenze trennt sie beide Sphären voneinander. Die bündige Beschreibung Peter Szondis dazu lautet:

Die Bühnenform, die sich das Drama der Renaissance und der Klassik schuf, die vielgeschmähete ‚Guckkastenbühne‘, ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge. Sie kennt keinen Übergang [...] zum Zuschauerraum sowenig wie das Drama vom Zuschauer sich stufenweise abhebt. Sie wird ihm erst bei Beginn des Spiels, ja, oft erst nachdem das erste Wort gefallen ist, sichtbar, also existent: dadurch erscheint sie als vom Spiel selbst erschaffen. Bei Aktschluß, wenn der Vorhang fällt, entzieht sie sich wieder dem Blick des Zuschauers, wird gleichsam vom Spiel zurückgenommen und als zu ihm gehörendes bestätigt.²¹

Szondi koppelt in seiner Bestimmung der Absolutheit des Dramas die Bühnenform des Guckkastens unmittelbar an die dramatische Wahrnehmungs- und Kommunikationssitua-

¹⁸ Kindermann 1963, S. 5. Vgl. auch Frey 1946, S. 153.

¹⁹ Finter 1994, S. 185.

²⁰ Zur Bildung der mentalen Bühne im Kopf des Zuschauers tragen zwei Momente bei. So ist das Theater ein Ort, der einerseits visueller Schauplatz ist, welcher geometrisch-perspektivisch erschlossen werden kann. Andererseits ist Theater zugleich immer auch ein performativer Raum. Siehe dazu das Weitere.

²¹ Szondi 1965, S. 16.

tion: den Blick des Zuschauers und den Dialog. Ulrike Haß hat dieses Paradigma wie folgt kommentiert:

Die Bühne der Bildwirkung und die Form des zwischenmenschlichen Dialogs scheinen einander vollkommen zu entsprechen. Ihre Verschränkung etabliert ein bestimmtes, arbeitsteiliges Wechselverhältnis von Sehen und Sprechen / Hören. Das eine gründet in dem anderen: Der darstellende Körper ist nicht ohne Dialog und die dialogische Rede nicht ohne ihre bestimmte Konterkarierung durch die darstellenden Körper denkbar. Die innige strukturelle Verschwisterung bewirkt eine rasche Naturalisierung dieser Form und verdrängt, daß es sich um eine spezielle Form der Zusammensetzung handelt.²²

Diese besondere Form ist der Dramatik Büchners inhärent und wird zugleich überwunden. Unter Rückgriff auf allgemeine Wahrnehmungsmuster und Kommunikationsstrategien des Theaters, durch das Spiel auf der Skala seiner Möglichkeiten, durchkreuzen die Schauspiele des Autors die „Absolutheit des Dramas“ nach Szondi. Es zeigt sich ein differenziertes Wechselspiel von Körper-, Bild- und Raumeindrücken auf unterschiedlichen theatralen Vermittlungsebenen. Das mit der Guckkastenbühne und dem Modell der vierten Wand verbundene Wahrnehmungsprogramm des Zuschauers wird einem Prozess der Transgression unterworfen.

Diese Bewegung suchen meine Überlegungen unter den Begriff der *Dramaturgie als Geometrie* zu fassen. Das zielt erstens auf eine den Texten eingelegte Version szenischer Realisation, insofern das Drama „ein im Hinblick auf seine Inszenierung konzipiertes literarisches Artefakt“²³ ist. Dabei werden zweitens der Charakter der Bühnenanlage und die in der Folge des bürgerlichen Illusionstheaters mit dem Guckkasten gegebenen Aspekte der Rahmung und des Ausschnitts der theatralen Darstellung mit betrachtet: die mit der idealisierten Zentralperspektive historisch fundierte Geometrie des Theaterraumes.²⁴ Die damit einhergehende Dramaturgie Büchners zu skizzieren, bedeutet eine relationale Verortung seiner Schauspiele im Kontext der Guckkastenbühne und dem mit ihr etablierten Wahrnehmungsprogramm vorzunehmen.

Der Aspekt der Geometrie und die an ihn gekoppelte Bild- und Raumproblematik ist keinesfalls physikalisch-mathematisch zu verstehen, sondern bezüglich der Medialität des Theaters als Geometrie seiner visuellen und dialogischen Konfiguration, als Form der Wahrnehmung. Im engeren Sinn nehmen die Schauspiele die „formale Organisation des

²² Haß 2005, S. 383.

²³ Höfele 1991, S. 11.

²⁴ Zur architektonischen und kulturellen Ausbildung dieses Raumes vgl. Cruciani 1992, S. 3-45.

Zuschauens“;²⁵ welche mit der Formulierung der vierten Wand gegeben ist und die der Guckkasten als symbolische Form integriert, in sich auf.²⁶ Die Dramaturgie Büchners kann als sanktionierende Vermessung wie zugleich kreative Verwerfung des Konzeptes des bürgerlichen Illusionstheaters definiert werden. Sie leistet eine avancierte Problematisierung der szenischen Möglichkeiten und Effekte der Kulissenbühne und ihrer dekorativen Ausstattung. Dies beinhaltet für den in Frage stehenden Bühnentyp und die mit ihm angestrebte ‚täuschende‘ Illusion gleichermaßen Anerkennung wie Ablehnung. Büchner schreibt ein „subversives Anti-Theater“.²⁷ Am Beginn des 20. Jahrhunderts hat seine Dramatik das moderne Theater eingeholt wie dieses die Modernität seiner Texte.²⁸

In der Zeit des Vormärz entsteht mit den Stücken von Büchner [...] eine innovative moderne Dramatik, die – in ihrer Radikalität auf die ästhetische Moderne verweisend – ein neues, anderes Theater erfordert hätte. Die Antizipation eines solchen Theaters bei gleichzeitiger Ablehnung des realpraktizierten Theaters gehört zu den Widersprüchen, die den Vormärz charakterisieren.²⁹

Den Theaterstücken des Autors lässt sich die Spannung ablesen, die das Theater der Moderne und die auf ihm erzeugten Bilder kennzeichnet:

Das Bühnenbild gerät in die Spannung zwischen dem szenographischen Blick der klassischen Repräsentation, die Subjekt und Objekt in einer reflexiven Beziehung gegenüberstellt, und dem topographischen Blick, dem Blick „an sich“, der die „Überschau“, die Architektonik der Konfigurationen, der Bewegungsabläufe nebeneinander verfolgt. Es handelt sich dabei um die Spannung zwischen Tiefe und Oberfläche, zwischen Präsentation und Repräsentation.³⁰

Diese Spannung lässt sich als Pendelbewegung vorstellen. Zur Geometrie des Theaters gesellt sich eine Anti-Geometrie. Das bedeutet nicht die Markierung eines Gegensatzes, sondern das eine geht mit dem anderen einher. Geometrie und Anti-Geometrie sind zwei Seiten ein und derselben Medaille. Insbesondere meine Szenenanalysen zu *Danton's Tod* werden zeigen, dass beide Aspekte in einem gemeinsamen, assoziationssträchtigen Schnittpunkt kulminieren. So entfaltet sich die Dramaturgie der Texte Büchners als *Anti-Geometrie* – Setzung und Zersetzung des geometrischen Paradigmas zugleich, als atmosphärische

²⁵ Lehmann 2000, S. 23. Der Verfasser stellt auf kommunikations- und wahrnehmungstheoretischer Basis umfassend dar, wie sich mit dem Modell der vierten Wand „die für das Theater entscheidende Wende zur Moderne kristallisiert“ (ebd., S. 14) und sich ein dominantes visuelles Verhältnis zwischen Zuschauer und Szene ausbildet.

²⁶ Guckkastenbühne und vierte Wand sind keineswegs in eins zu setzen bzw. identisch, allerdings gilt es anzuerkennen, dass sie sich gegenseitig ‚überformen‘.

²⁷ Pörrmann / Vaßen 2001, S. 16.

²⁸ Vgl. Schanze 1969, S. 350; Poschmann 1988b, S. 447. Für Bühneninszenierungen zur Illustration dieses Aspekts vgl. exemplarisch Srudthoff 1957, S. 37-73; Viehweg 1964, S. 33-68.

²⁹ Pörrmann / Vaßen 2001, S. 13.

³⁰ Ruckhäberle 1998, S. 15.

Entfaltung von Szenen und Bewegung im Spannungsfeld von einfühlendem Darstellen wie distanzierendem Zeigen. Illusion und Distanz wechseln sich in den Dramen Büchners ständig ab, werden gegeneinander ausgespielt.

Geometrische und antigeometrische Idee stehen in meinen Textanalysen als Figuren dramaturgischer Interpretation wie Möglichkeiten szenischer Umsetzung gleichberechtigt nebeneinander. So markiert mein Begriff der Dramaturgie als Geometrie Tendenzen eines dramaturgischen Impetus, der in der Schwebe bleibt und als Differenz zwischen altem Portalraum (Guckkasten) und den Entwicklungen im Kontext eines sich wandelnden theatralen Raumverständnisses³¹ nach 1900 gefasst werden kann. Der Aspekt der Geometrie hebt zwar auf die Visualität des Theaters ab, die perspektivische Konstruktion der Guckkastenbühne, ihre Anlage als Bild – Tableau – und die damit verbundene Wahrnehmungseinstellung des Zuschauers. Die Zuschauerwahrnehmung gestaltet sich jedoch nicht allein optisch, sondern beschreibt einen Kreislauf der Einbildung. Wahrnehmung und Imagination sind ineinander verflochten:

Die Einbildung des Zuschauers begleitet immer Einbildung, ein Projizieren und Verknüpfen mittels des Imaginativen. Durch dieses komplexe Spiel der Bildwahrnehmung werden dem wahrgenommenen Bild jeweils objektive und subjektive Bedeutungen zugeordnet. Theaterbilder lassen sich somit nicht trennen von Vorstellungen, die in Form von Erinnerungen, Erwartungen und Assoziationen das Bild begleiten.³²

Die Dramen Büchners thematisieren in Verbindung mit der Topographie der Bühne in ihrem Verlauf immer wieder eine ihnen inhärierende Zuschauerposition. Sie gestalten ein vielfältiges, auf den Betrachter hin bezogenes symbolisches Spiel mit der Bild- und Raumwirkung der Bühne. Ihre Anlage als Guckkasten gründet

auf Rahmungen, Begrenzungen und ausschnitthaften Plazierungen. Hervorzuheben ist aber, daß dadurch kein zweidimensionales, gerahmtes Bild konturiert wird, sondern daß eine komplexe plastische Situation eingegrenzt wird, in der immer szenisch perspektivierte Körper agieren. [...] Vor diesem Hintergrund schließt die Vierte Wand den Bühnenraum als einen dreidimensionalen, plastischen Raum ab, nicht als flächige Leinwand, die bespielt wird.³³

Der ideellen Konzeption eines geometrischen Raumes im Theater ist dramaturgisch betrachtet konsequent der Gedanke eines performativen Raumes gegenüberzustellen; beides sind sich wechselseitig ergänzende Paradigmen. Diesen scheinen in ihrer Oberflächen-

³¹ Vgl. ebd., S. 15.

³² Vgl. Wihstutz 2007, S. 43. Einbildung versteht der Verfasser in zweierlei Hinsicht: „als ein Aufnehmen von ‚äußeren‘ Bildern der Wahrnehmung einerseits und ein Entstehen und Projizieren von ‚inneren‘ Bildern andererseits.“ Ebd., S. 11.

³³ Kolesch 2006, S. 245.

struktur zwei verschiedene Modelle der Raumorganisation im Theater zu entsprechen: Guckkastenbühne und Raumbühne.³⁴ Ihnen angehörig sind anscheinend verschiedene räumlich-strukturelle Schichten (Projektionsfläche und Tiefe). Beide Formen sind aber jeweils als performative Räume bzw. „geometrische Formationen“ zu betrachten, als „Dispositive, welche die Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen von Schauspielern und Zuschauern in bestimmter Weise festlegen“.³⁵

Alle drei Texte werfen dezidiert die Frage nach den Möglichkeiten szenischer Bild- und Raumgestaltungen auf, der in einem Bild-Raum situierten körperlich-gestischen Aktionen von Schauspielern in Bezug auf den Zuschauer und seine Wahrnehmung. Tableaueffekt und Tiefenraum der Bühne sind nicht in allen drei Dramen stringent zu isolierende Phänomene, sondern zwei Seiten einer Medaille: das Tableau im Theater erscheint dem Betrachter stets als Fläche bzw. szenisches Bild *im* Raum. Theater ist damit ein Bewegtbild – Bildraum für und Raumbild von Körpern:

Der Raum ist weiter als eine Bühne. Er umfasst das Publikum und die Spieler. Er organisiert grundlegend das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, macht sie gar erst zu solchen, indem er ihnen einen Ort zuweist und sie so zueinander ins Verhältnis setzt. Der Raum organisiert die Blicke, macht sichtbar oder verstellt die Perspektive. [...] Der Raum ist damit nicht lediglich eine Hülle, in der Schauspieler agieren und Zuschauer sitzen, sondern durch den spezifischen Umgang mit dem Raum werden Theateraufführungen konstituiert. Das Verhältnis Raum – Zuschauer ist damit nicht zu denken wie das von Bild und Betrachter. Theater ist der Raum der Begegnung und so tendenziell unbequem, nicht nur der Ort der Kontemplation, sondern auch Schauplatz für Konfrontation.³⁶

³⁴ „Theaterräume [...] sind [...] immer performative Räume. Die Geschichte des Theaterbaus und der Bühnentechnik, die überwiegend als Geschichte geometrischer Räume geschrieben ist, läßt sich mit ebensolchem Recht als Geschichte spezifischer performativer Räume verstehen. Sie legt jedenfalls beredtes Zeugnis davon ab, wie das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern jeweils konzipiert war, welche Möglichkeiten der Bewegung durch den Raum für Akteure und welche Möglichkeiten der Wahrnehmung für die Zuschauer vorgesehen waren.“ Fischer-Lichte 2004a, S. 188.

³⁵ Roselt 2008, S. 73. In der Überspitzung bedeutet dies: Die Guckkastenbühne entspringt einem geometrischen, die Raumbühne einem anti-geometrischen Impuls. Wie die absolute Trennung von Schauspieler und Zuschauer mit der Guckkastenbühne gedacht wurde, wurde umgekehrt der avantgardistischen Raumbühne des 20. Jahrhunderts per se die Auflösung der imaginären Grenze im Theater unterstellt. Beide Auffassungen sind in der Theatergeschichte vielfach apodiktisch vertreten worden, verkennen aber den – sich zugegebenermaßen erst in der historischen Rückschau ergebenden – Spielraum im Umgang mit der imaginären Rampe, den die angeführten Bühnenmodelle in Form von kreativen Überschreitungen durch Schauspieler und Zuschauer in die eine oder andere Richtung ermöglichen.

³⁶ Roselt 2004, S. 67f.

1.2 Aufriss der Bühne: Ausschnitt und Bild-Raum

Die Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts als Standardbühnenform etablierte Guckkastenbühne und die daran gekoppelte Konzeption der vierten Wand, verstanden als „ein umfassendes Programm“³⁷ – oder auch: „intelligible Form, in der sich ein spezifisches Wissen über den Zusammenhang von Wahrnehmen und Darstellen ausdrückt und herstellt“³⁸ –, bilden die entscheidenden Kriterien zur Verortung einer Dramaturgie als Geometrie in den Schauspielen Georg Büchners. Noch heute gültige Prinzipien unseres Theaterverständnisses haben sich in dem angeführten Zeitraum ausgebildet, was sich sowohl bautheoretisch als auch konkret architektonisch äußert,³⁹ weiterhin wahrnehmungsästhetisch:

Die abendliche Begegnung von Zuschauern und Darstellern ist stark von Normen und Gewohnheiten geprägt, die die Theatergeschichte überliefert hat. [...] Von Generation zu Generation weitergereicht, teils verändert und teils verfestigt, bilden sich Wahrnehmungsprogramme aus, die die Rezeption des einzelnen Zuschauers lenken. Unbeschadet, ob er um seine historische Erb-Last weiß, sieht er gewissermaßen – auch! – mit den Augen Lessings, Ekhofs oder Ifflands auf die heutige Bühne. Publikumskonventionen des Nationaltheaters leben so im Zeitalter der elektronischen Medien fort. Was im 18. Jahrhundert mühevoll als Zuschaukunst konzipiert wurde, ist zweihundert Jahre später zum gesellschaftlichen Wahrnehmungsmuster geworden.⁴⁰

Da der Prozess der Ausbildung von mit der Guckkastenbühne verbundenen Wahrnehmungs- und Kommunikationsmustern bis in unsere Gegenwart reicht, lassen sich diverse Rückkopplungen zu den Werken Büchners vornehmen. Diese erfolgen hier und im weiteren Verlauf meiner Textanalysen mit besonderem Schwerpunkt auf *Danton's Tod* unter Verweis auf Denis Diderots Formulierung der vierten Wand und Roland Barthes' auf dieser Basis getroffenen Ableitungen, die den Gedanken einer Geometrie des Theaters in Bezug auf dessen Ausschnitt von Welt explizieren.

Diderot leitet im 18. Jahrhundert in Literatur und Theater einen bedeutenden Wandel der theatralen Darstellung und ihres rezeptionsästhetischen Programms ein: das Streben nach größtmöglicher Illusion und Identifikation.⁴¹ Seiner Vorstellung nach blickt der Thea-

³⁷ Dreßler 1993, S. 68.

³⁸ Haß 2005, S. 17.

³⁹ Vgl. Meyer 1998, besonders S. 71-223; Zielske 1971.

⁴⁰ Dreßler 1993, S. 9. Vgl. Cruciani 1992, S. 3-9, der den Raum des Theaters als „forma mentis“ (ebd., S. 7) bezeichnet. Wenn sich mit den Theateravantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zweifellos eine Pluralisierung der Theaterformen und Wahrnehmungsoptionen eingestellt hat, ist das Konzept der vierten Wand trotzdem nicht obsolet geworden: alle modernen Versuche der Grenzüberwindung bzw. Zusammenführung von Schauspieler und Zuschauer sind schließlich stets vor ihrem Hintergrund zu denken und vollzogen worden. Für die ideologischen Grabenkämpfe steht sinnbildlich die Guckkastenbühne. Siehe dazu das Folgende.

⁴¹ Wie immer wieder in der Forschung betont wird, ging damit paradoxerweise eine Reinigung der Darstellung

terzuschauer in einen an einer Seite offenen Kasten hinein, quasi durch eine unsichtbare Mauer. Die damit verbundene zentrale Forderung lautet, so zu tun, als sei das Publikum nicht anwesend:

Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen, an den Zuschauer ebenso wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.⁴²

Diderots Ästhetik basiert allgemein auf der Gleichsetzung der Theaterbühne mit einem Gemälde. Grundlage seiner Auffassung ist die achsiale Bühne des Barocktheaters. An diese schließt wiederum die Guckkastenbühne der Hoftheater im 19. Jahrhundert an. Sie „bedingt einen allseitig begrenzten geometrisch fixierten Raum, dessen Wirkung lediglich auf eine bestimmte Richtung hin festgelegt ist“.⁴³ Auf der Bühne als Bild – Gemälde – unterliegt die Darstellung der perspektivischen Anordnung; die Bühne wird geprägt von der Geometrie des Bühnenrahmens und der in ihn gestellten „Decoration“. Diese definiert das *Allgemeine Theater-Lexikon* von 1846 als

Verzierung, Bühnenmalerei und Bühnenbekleidung, das Ganze der materiellen Hilfsmittel, durch welche die Bühne selbstständig Ort und Zeit der vorgehenden Handlung zur Anschauung bringt. So ist die D. zusammen mit dem Costüm das wichtigste Beiwerk der Schauspielkunst, und als solches von großer und mannigfach in das innere Leben der Darstellung eingreifender Bedeutung.⁴⁴

Die Anhänger illusionistischer Bühnenkunst zur Zeit Büchners und noch lange danach erscheinen in diesem Kontext von einem Horror vacui erfüllt. Beispielhaft kann dafür die Meinung August Klingemanns und Friedrich Christian Beuthers angeführt werden. Diese sahen die Dekorationskunst 1823 als so weit entwickelt an,

daß es jetzt wohl nur noch Sonderlingen einfallen kann, sie zu verwerfen und die mangelhafte Bühne der Alten zurückzuwünschen oder gar zu fordern, daß ein Schauspiel bloß durch die handelnden Personen, in einem schwarzen, farblosen Raum dargestellt werden sollte. Wichtig und wesentlich ist es indes, daß jene Kunst überall Hand in Hand greife und ohne irgendwo egoistisch sich vorzudrängen, gegenteils immer nur zur allgemeinen Harmonie hinwirke und das Total der echten Bühnendarstellung befördere.⁴⁵

von der Materialität des Körpers einher, hin zu (s)einer ‚reinen‘ Bedeutung. Vgl. Heeg 2000; Wild 2003.
⁴² Diderot 1986, S. 340. Zum langzeitlichen Prozess der Herausbildung von Diderots Konzept wie dem damit verbundenen historischen Erziehungsprozess im Theater vgl. Kolesch 2006, S. 142-146, die darauf hinweist, dass Diderots Ansicht bereits Mitte des 17. Jahrhunderts von François Hédelin d’Aubignacin dessen Schrift *La Pratique du théâtre* vorformuliert erscheint.

⁴³ Hintze 1969, S. 5.

⁴⁴ Blum / Herloßsohn / Marggraff 1846, S. 293.

⁴⁵ Klingemann und Beuther, zit. nach Jung 1963, S. 155.

Guckkastenbühne, Bildgestaltung und Illusionswirkung scheinen untrennbar miteinander verbunden. Die geometrisch-perspektivisch konstruierte Bilddekoration bildet ein „Total der echten Bühnendarstellung“; als unwürdiges Gegenstück dazu firmiert die bloße Aktion von Schauspielern „in einem schwarzen, farblosen Raum“. Der mit der Perspektivbühne einhergehende Anschauungswandel beim Künstler wie Kunstbetrachter beinhaltet schwerwiegende Implikationen und wird zu einer widersprüchlichen Angelegenheit, was die Topographie der Theaterszene im Spannungsfeld von Fiktion und Wirklichkeit betrifft.

Die Konstruktion der Guckkastenbühne versinnbildlicht die Forderung Diderots und zementiert diese theaterästhetisch wie räumlich-architektonisch, sie

vollzieht den entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne, zur „Absolutheit“ der dramatischen Fiktion. Ein Rahmen und die Rampe trennen den erleuchteten Bühnenraum vom dunklen Zuschauerraum und lassen ihn wie ein geschlossenes Bild erscheinen.⁴⁶

Die Entwicklung markiert einen „Prozeß der Verengung der Optik“.⁴⁷ Der Zuschauer blickt auf eine vom Proszenium gerahmte Projektionsfläche, der Bühnenrahmen wird zum Bildrahmen, die Bühne wird zum Fensterausschnitt.

Im Theater des Guckkastens befindet sich der Betrachter *in* einem einheitlichen Systemraum, einer senkrechten, durchsichtigen Fläche gegenüber und betrachtet eine Projektion auf diesem Feld, die durch seinen physiologischen und sensorischen Apparat *verändert wird*. Diese Projektion wird hervorgebracht durch den Schauspieler, durch seine körperliche, tastbare Erscheinung, durch seinen Blick. [...] Die Bühnenanlage [...] definiert den Betrachter als körperloses *Auge* und besitzt selbst die rudimentäre Struktur des geometrisch begriffenen Auges: Ausschnitt, Lichteinfall, Projektionsfeld. Im visuellen Raum der Bühne haben die Bilder eine Anordnung untereinander. Sie wirken auf den aufmerksamen, staunenden, neugierigen oder voyeuristischen Betrachter, der sieht, ohne selbst gesehen zu werden.⁴⁸

Die Guckkastenbühne wird schließlich im Laufe der Zeit von ihren Anhängern wie Gegnern zu einer Ideologie der Illusionsbildung stilisiert. Denn gerade im Vergleich zu anderen Bühnenformen symbolisiert sie

ein Modell der Trennung zwischen Zuschauer und Darsteller. Was zunächst ein rein räumliches Faktum war und ist, wurde zunehmend ideologisiert und als Konfrontation im Sinne einer feindlichen Gegenüberstellung empfunden. Bei der Guckkastenbühne ist die Integration der Darsteller in die mimetisch-fiktionale Welt des Bühnengeschehens am deutlichsten ausgeprägt. Impliziert ist eine entsprechende Forderung an das Publikum, sich ebenfalls in diese Welt zu versetzen.⁴⁹

⁴⁶ Pfister 2001, S. 44.

⁴⁷ Balme 1999, S. 143.

⁴⁸ Haß 2005, S. 67.

⁴⁹ Balme 1999, S. 138. So überlagern sich materielle wie immaterielle Aspekte der Organisation von Zuschauerraum und Bühne. Architektur und Fiktion / Imagination überblenden sich. Grundlegend zum Verhältnis

Rampe und Proszenium bilden „eine visuelle Barriere zwischen Bühnen- und Zuschauerraum [...]. Beide Begriffe erhalten im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert symbolische Bedeutungen als architektonische Zeichen für die imaginierte ‚vierte Wand‘.“⁵⁰ Aus dieser (ideologischen) Gleichsetzung leitet sich meine These der Eingestaltung oder auch Visualisierung der imaginären Grenze der Bühne durch Fenster und Guillotine in Büchners *Danton's Tod* ab. Beide Elemente innerhalb des Dramas evozieren eine dialektische Bewegung von Illusion und Distanz. Sie sind mit dem Guckkasten und der vierten Wand zusammen zu denken, insofern sie mit diesen gewissermaßen in einer Spiel-Bild-Fläche überein kommen. Diese Fläche gilt es in einem weiteren Schritt dann in ihrer medialen Verfasstheit zu betrachten.⁵¹

Roland Barthes konstatiert in Verbindung mit Diderots auf der Analogisierung von Theaterbühne und Gemälde beruhender Ästhetik eine besondere Verbindung des Theaters mit der Geometrie:

Das Theater ist tatsächlich jene Praxis, die einkalkuliert, *wo* die Dinge *gesehen werden*: Bringe ich das Geschehen hier an, so wird der Zuschauer das sehen; bringe ich es dort an, so wird er es nicht sehen, und ich kann dieses Versteck benutzen, um mit einer Illusion zu spielen: Die

von Zuschauer und Bühne wie dem damit verbundenen Realitätsproblem ist Frey 1946, S. 151-223, der „ein polares Spannungsverhältnis zwischen der Lebensrealität des Zuschauers und der ästhetischen Realität des Schauspiels“ konstatiert und „das Verhältnis der Realitätssphären [...] als das Grundproblem des Theaters schlechthin sowohl im literarischen als im bildkünstlerischen Sinne“ bezeichnet. Ebd., S. 167. Frey sieht den unmittelbaren Ausdruck dieses Problems vor allem anhand der räumlich-architektonischen Gestaltung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauerraum manifestiert. Vgl. auch Kindermann 1963. Ihn interessiert die „Funktion des Zuschauerraums“, da seine Gestaltung „möglicherweise eine der Voraussetzungen [...] für die Eigenart der [...] erwarteten oder geforderten Publikums-Aktivität“ sei. Ebd., S. 5. Dabei betont er, dass Veränderungen in der Anordnung von Bühne und Zuschauerraum „keineswegs nur diktiert werden durch Wandlungen der Bühnengestaltung, der Inszenierungs- und Dekorationsformen, sondern [...] im selben Maße bedingt sind durch Strukturveränderungen des Publikums“. Ebd., S. 7.

Beide Arbeiten sind charakteristisch für die zwiespältige Beschreibung und Einschätzung der vierten Wand, ihrer imaginierten *und* materiell-architektonisch manifestierten Form wie der damit verbundenen receptionsbeeinflussenden Faktoren und Funktionen. So vermerkt Frey beispielsweise einerseits, dass die Zuschauer für das Schauspiel, und nur für dieses, da zu sein hätten und ihre eigene Existenz vergessen sollten. Vgl. Frey 1946, S. 197. Andererseits sieht er im Bühnenrahmen allenfalls eine „ideelle Grenzziehung“, die auch Grenzüberschreitungen zulasse. Ebd., S. 204. Schließlich glaubt er in der Guckkastenbühne „die weitesten Darstellungsmöglichkeiten“ szenischer Umsetzung zu entdecken. Ebd., S. 223.

⁵⁰ Balme 1999, S. 139. Eine ideologische Dimensionierung des Guckkastens, die auf Szondi 1965, S. 16, zurückgeht, gibt auch Manfred Pfister vor: „Jede direkte Wendung an das Publikum ist [...] ausgeschlossen, denn die Rampe als absolute Grenze ist das szenische Korrelat der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems.“ Das Modell sei letztlich nur beschränkt einsetzbar auf „das realistische Illusionsdrama eines Ibsen oder Tschechow“ und eine ungenügende Bühnenform. Pfister 2001, S. 44f. Dies steht aber seiner Behandlung epischer Tendenzen im Drama entgegen. Vgl. ebd., S. 103-123.

⁵¹ „Eine imaginierte Vierte Wand, die auf der Rampe Bühne und Zuschauerraum voneinander trennt, muss das Zwischengeschehen der Aufführung nicht stillstellen oder auflösen. Als imaginäres Konstrukt ist sie vielmehr selbst ein mediales Phänomen, das nicht nur durch das Spacing eines Bühnenbildners, sondern auch durch die Syntheseleistungen von Zuschauern und Schauspielern vollzogen wird.“ Roselt 2008, S. 80.

Bühne ist jene Linie, die sich quer durch das optische Bündel zieht und es in seiner Entfaltung gleichsam begrenzt.⁵²

Das Theater bzw. der literarische Diskurs bildet nach Barthes einen geometrischen Abbildungsdiskurs. Das Organon der (Theater-)Abbildung ruht dabei auf einem doppelten Fundament: auf „der Souveränität des Ausschnitts und auf der Einheit des Subjekts, das den Ausschnitt vornimmt“.⁵³ Der Zuschauer mit seiner Rezeptionsaktivität tritt hier in den Vordergrund. Er ist derjenige, der zur Wahrnehmung *und* intellektuellen Verarbeitung der Darstellung angeleitet werden soll, wobei seine Auffassung gelenkt wird, indem ihm nur bestimmte Bilder / Bildausschnitte dargebracht werden und er von diesen am Ende abstrahierend die weiteren Implikationen der Darstellung reflektieren soll.

Das Bild (in der Malerei, im Theater, in der Literatur) ist ein unumkehrbarer, unersetzbarer, reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld aufnimmt; diese demiurgische Diskriminierung impliziert einen hochstehenden Gedanken: Das Bild ist intellektuell, es besagt etwas (Moralisches, Gesellschaftliches), es sagt aber auch, daß es weiß, wie es dies zu sagen gilt.⁵⁴

Im Anschluss an Diderot, Brecht und Eisenstein verfolgt Barthes vor allem die Idee der Episierung des Dramas. Es geht ihm um „hergerichtete Szenen“, die den visuellen Ausschnitt mit einem gedanklichen Ausschnitt übereinbringen und einen Sinn herausstellen.⁵⁵ In Anlehnung an Brecht hebt er hervor, dass in jeder Einzelszene „der gesamte signifikante und reizvolle Gehalt“ der Darbietung stecken müsse und „Abfolgen prägnanter Augenblicke“ das Ziel theatraler (und filmischer) Aktionen seien.⁵⁶

Die Form, die Ästhetik und die Rhetorik können, wenn sie bewußt gehandhabt werden, für eine Gesellschaft stehen. Die Abbildung (denn um sie geht es hier) muß unweigerlich den sozialen

⁵² Barthes 1990, S. 94.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 95.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 96 und 97. Bei der Formulierung des ‚prägnanten Augenblicks‘ recurriert Barthes auf Lessing (Laokoon). Der Blick Barthes’ auf das Theater ist unzweifelhaft photographischer Natur, das Theater erscheint als eine Galerie der Bilder – so zumindest seine Auslegung Diderots. Ebd., S. 95. Am Ende lässt sich meiner Meinung nach aber nicht eindeutig bestimmen, ob er das Theater tatsächlich allein als zweidimensionales ‚Flächenphänomen‘ auffasst, dem die dritte Dimension fehlt. Vgl. Kolesch 2006, S. 245. Im Theater wird natürlich kein zweidimensionales Bild konturiert, sondern jeder Auftritt stellt eine plastisch-räumliche Konfiguration dar. Gerade wenn man Barthes’ Argumentationslinie bezüglich Brecht verfolgt, scheint erkennbar, dass mit der Rede von der Bildfläche eher die visuelle Aktivität des Zuschauers eingefasst wird als der Raum der Bühne. Aus theaterwissenschaftlicher Sicht hat Jens Roselt aufgezeigt, „daß das Erlebnis markanter Momente als zentraler Aspekt der ästhetischen Erfahrung im Theater gelten kann“. Roselt 2008, S. 20. „Der markante Moment im Theater zeichnet sich dadurch aus, daß durch ihn eine Erfahrung gemacht werden kann, die nicht ausschließlich als Ablauf bzw. Nachvollzug szenischer Vorgänge beschrieben werden kann, sondern diese mit der Wahrnehmung des Zuschauers verlötet.“ Ebd., S. 13.

Gestus einbeziehen: Sobald man „abbildet“ (sobald man montiert, das Bild abschließt und das Ganze diskontinuieret), muß man entscheiden, ob der Gestus sozial ist oder nicht (ob er nicht auf eine bestimmte Gesellschaft verweist, sondern auf den Menschen schlechthin).⁵⁷

Der „auf den Menschen schlechthin“ verweisende soziale Gestus existiert „in der *Sicht* des Zuschauers“, was bedeutet, dass „der Sinn in die Geste und die Koordination der Gesten gelegt wird“.⁵⁸ Rahmung und Ausschnitt konstituieren die Geste. Die zerstückelten Bilder des Theaters werden vom Rezipienten in einer Art hermeneutischem Zirkel verarbeitet, weil sie auf die Gesamtheit des Theaterstücks / der Gesellschaft verweisen und allgemeine Momente der Gesellschaft sich wiederum auf die einzelnen (Bild-)Bestandteile eines Stückes beziehen lassen bzw. darin Eingang finden. Die Ausführungen Barthes' verweisen auf diese kommunikationstheoretische Problematik des Theaters und binden sie eng an die Wahrnehmung des Zuschauers und seine Imagination.

Diderots Idee der vierten Wand ist nicht absolut gesetzt, weshalb sich überhaupt erst der von Barthes mit Brecht konstatierte epische Effekt einstellen kann. Sie ist keine radikale bühnenpraktische Forderung, sondern ästhetisch gedacht.⁵⁹ Die vierte Wand ist eine ideelle Grenze zwischen Schauspielern und Zuschauern, die beweglich bleibt, ja sogar beweglich bleiben muss in einer Abfolge von Bildern. Diderot fordert zwar vollständige dramatische Illusion, doch denkt er ebenso an die Auflösung einer solchen, da sonst das Theater als (Bildungs-)Institution seinen Auftrag nicht erfüllen könnte. So wird spätestens am Ende einer jeden Theateraufführung die Illusion aufgelöst, Darsteller wie Zuschauer werden von der intratheatralen Diskursebene auf die extratheatrale zurückgeführt:

Der Dichter hat sich an den Zuschauer gewendet; er wird sich auch an ihn [den Schauspieler] wenden. Der Dichter hat gewollt, daß man ihm klatschen soll, er wird auch wollen, daß man ihm klatschen soll, und wo endlich die Illusion bleiben wird, weiß ich nicht.⁶⁰

⁵⁷ Barthes 1990, S. 98f. Der soziale Gestus (nach Brecht) „ist eine Geste oder eine Gesamtheit von Gesten (aber nie ein Gestikulieren), aus der sich eine ganze soziale Situation herauslesen läßt.“ Ebd., S. 98. Der soziale Gestus wird zum Reflexionsmoment, weil er eine kritische Demonstration bzw. Einschreibung eines sozialen Hintergrundes in einen Text ist. Vgl. ebd., S. 100.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Balme 1999, S. 53.

⁶⁰ Diderot, 1986, S. 340.

1.3 Theater und Dramaturgie: Cursorischer Blick in die (Büchner-)Forschung

Theater und Theorie sind eng miteinander verflochten, was immer wieder betont wird: „Wer auf die Reflexion der Theaterarbeit verzichtet, überläßt die Bühne dem Zufall.“⁶¹ Ohne dramaturgische Konzeption kommt Theaterkunst nicht aus.⁶² Die seit der Antike bestehende Verbindung von Theater und Theorie begründet sich zuallererst etymologisch, die beiden Worte sind nah verwandt. Das Wort „Theater“ leitet sich vom griechischen *theatron* ab, ist erstmals bei Herodot belegt und bezeichnete zunächst die „Zuschauer-schaft, dann aber auch den Versammlungsort, Orchestra und Skene nicht eingeschlossen“.⁶³ Übersetzungen des Begriffes sind „Schaustätte“ oder „Ort zum Schauen“. Damit wird allerdings nicht allein eine Örtlichkeit gekennzeichnet, sondern auch der Gedanke an „eine besondere Form sinnlicher Wahrnehmung“⁶⁴ klingt an.

Evident wird der enge Bezug von Theater und Theorie zudem über das Bedeutungsspektrum des Wortes *theôria*. Diese „edelste Tätigkeit des Geistes [...] wird in Metaphern beschrieben, die vorwiegend der visuellen Sphäre entnommen sind“.⁶⁵ Der Begriff meint „ganz allgemein ein Anschauen oder Zuschauen“⁶⁶ und wird darüber hinaus in Verbindung gebracht mit dem Fest. Die Bedeutung ist dann Festschau, Schaufest oder Schauspiel. Der Aspekt der Schau ist schließlich „ausdrücklich mit dem Phänomen des Geistes verbunden und bedeutet [...] geistiges Anschauen, Betrachten, Untersuchen, Überlegen“.⁶⁷

Vonseiten des wahrnehmenden Subjektes her beschreiben Theater und Theorie ein dialektisches Verhältnis von Perzeption und Reflexion, denn an den Bereich von Aufführung und Fest ist der eines abstrakten Denkens und Schauens assoziativ angeschlossen.⁶⁸ So

⁶¹ Lazarowicz / Blame 2000, S. 15. Vgl. auch Lazarowicz 2000a, S. 19f.

⁶² Das ist schließlich unabhängig von der Frage, ob der Ausgangspunkt einer Inszenierung nun ein Text ist oder aber ihr eine alternative Basis zugrunde liegt – etwa ein Musikstück, ein Bild, ein Film, dokumentarisches Material oder anderes. Gängige Praxis ist zumeist (immer noch) der Rekurs auf einen Text. Als persönliche Geschmacksfrage muss eine als adäquat empfundene Bühnenumsetzung desselben gelten. Was für den einen lediglich Regietheater und somit eventuell sowohl Textferne als auch Enthistorisierung zur Folge haben mag, erscheint einem anderen nur als der Gegenwart entsprechende Aktualisierung einer Vorlage. Zur unvermeidlichen Spannung zwischen Historizität (Entstehungszeit des Dramas) und Aktualität (Aufführungssituation) vgl. Fischer-Lichte 1993, S. 373-409; vgl. auch Sottong / Müller 1990, S. 85-89. Zur Relativität von ‚Werktreue‘ vgl. Hinck 1986, S. 353-377.

⁶³ Brauneck 1993, S. 37. Thukydides verwendete das Wort dann zur Bezeichnung der gesamten Anlage.

⁶⁴ Balme 1999, S. 11. So spielen Sehen und Hören im griechischen Begriff für den Ort des Zuschauers eine hervorgehobene Rolle, währenddessen mit der lateinischen Bezeichnung als *auditorium* besonders das Hören akzentuiert wird. Vgl. Bieber 1961, S. 57.

⁶⁵ Jonas 1997, S. 247.

⁶⁶ Rausch 1982, S. 9.

⁶⁷ Ebd. Die Verbindung von Sehen und Denken führt bis in die Gegenwart. Vgl. Boehm 1997, S. 272-298.

⁶⁸ Vgl. Balme 1999, S. 42.

steht der Zuschauer mit seiner Wahrnehmungstätigkeit und Auffassungsgabe seit Beginn der Theatergeschichte im Zentrum sowohl theoretischer als auch praktischer Maßnahmen. Das betrifft insbesondere die Organisation des Bühnen- und Theaterraumes sowie Art und Form der Konfrontation mit den darzustellenden und dargestellten Aktionen, die Positionierung des Betrachters zum Bühnengeschehen.⁶⁹ Der Zuschauerblick ist „dem Theater als darstellungstechnische[m] Dispositiv [...] absolut und irreduzibel vorgängig“.⁷⁰

Der Verweis auf die Notwendigkeit des Rezipienten für Theater und Drama ist in der Forschung Legion – trotzdem ist diese elementare Feststellung immer wieder neu zu betonen. Mit dem Zuschauer beginnt und endet die Theatersituation: „Es ist der Zuschauvorgang, der das Wahrgenommene zum Theater macht.“⁷¹ Wahrnehmung und Kommunikation konstituieren sich immer nur im Beisein des Zuschauers, ohne den es, zugespitzt formuliert, keine Aufführung gibt.⁷² Beide Aspekte markieren das spezifische Feld seiner individuellen wie zugleich im Kollektiv sich vollziehenden Aktivität, auch wenn er zuletzt gegenüber dem für Theater ebenso unverzichtbaren Schauspieler stillgestellt erscheint. Der Zuschauer kommuniziert jedoch insofern, als der Schauspieler „in der Dreidimensionalität der Bühne“ unter seiner „produktive[n] Assistenz“⁷³ agiert und ästhetisch wie intellektuell gefordert sein will.

Aus der Synchronizität von Spielen und Zuschauen als unveräußerlicher Disposition von Bühnenaktionen resultiert die für Theater wie Drama gleichermaßen eigentümliche und schwierig zu bestimmende Kommunikationssituation,⁷⁴ die theoretisch wie praktisch

⁶⁹ Zur Theaterarchitektur der klassischen griechischen Periode und seiner klaren Geometrie und symmetrischen Raumaufteilung vgl. Bieber 1961, S. 54-73, deren Darstellung das Gesagte illustriert.

⁷⁰ Wild 2003, S. 62.

⁷¹ Balme 1999, S. 129.

⁷² Das wird immer wieder unterstrichen. Vgl. neben dem in der vorigen Anm. genannten Christopher Balme auch Fischer-Lichte 1983, S. 16; Elam 2002, S. 87; Platz-Waury 1999, S. 47.

⁷³ Lazarowicz 2000a, S. 458.

⁷⁴ „Implizit ist jede Kommunikation im Drama Metakommunikation in Bezug auf den Leser / Zuschauer, sonst könnte man nicht von der ‚Rhetorik‘ der Aufführung bzw. des literarischen Textes sprechen. Das Paradoxe der Kommunikationssituation im Drama liegt gerade darin, daß die Geschlossenheit des inneren Kommunikationssystems zwar explizit vorgestellt sein mag, implizit aber Leser / Zuschauer immer gleichzeitig ebenfalls die Adressaten sind.“ Platz-Waury 1999, S. 60.

Zum Kommunikationsmodell des Dramas vgl. grundlegend Pfister 2001, S. 20-22, der zwischen innerem, vermittelndem und äußerem Kommunikationssystem unterscheidet, wobei das vermittelnde System (Erzähler) in dramatischen Texten gegenüber dem narrativen ausfällt. Die Aussage schränkt er jedoch vor allem im Hinblick auf ‚episierende Tendenzen‘ ein, mit denen eine Aktivierung des vermittelnden Kommunikationssystems im Drama erreicht werde. Vgl. ebd., S. 103-123.

Über unterschiedlichste Forschungsansätze zur Problematik der Kommunikationsverhältnisse im Drama gibt Krieger 1998, S. 69-92, einen informativen und zugleich ernüchternden Überblick. So hält er eingangs fest: „Die Theoriedebatte der letzten Jahrzehnte – und dies gilt auch für die Rezeptionstheorie bzw. Rezeptionsästhetik – hat wenig Spezifisches zum Drama zu sagen: dies liegt einmal am (geringen) Stellenwert des Dramas

immer wieder neu im dramaturgischen Spannungsfeld von Text und Aufführung auszuloten ist.⁷⁵ Unumstritten sind dramatischen Texten per se Bühnenbedingungen und Theaterkonventionen ihrer Entstehungszeit eingeschrieben, sie folgen nicht ausschließlich literarischen, sondern immer auch szenischen Inszenierungsmustern, welche sich im Falle ihrer Aufführung in jeweils veränderten historischen Kontexten ausbilden.⁷⁶

Die Dramen Büchners sind originär als *Schau-Spiele* bzw. Theatertexte⁷⁷ aufzufassen, d.h. es gilt ihre szenisch-spielerischen Eigenschaften in Verbindung mit materiellen Bedingungen der Bühne zu pointieren: das Moment der Performativität.⁷⁸ An dieser Stelle drängt sich konzeptionell der Begriff der Dramaturgie auf, der sich dadurch auszeichnet, dass er das reziproke und oszillatorische Verhältnis von Drama und Theater umfasst. Dramaturgie bildet eine entscheidende Schnittstelle zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, meine Arbeit positioniert sich zwischen beiden Disziplinen.⁷⁹

Obwohl die bisher referierten Ansichten zur wechselseitigen Beziehung von Drama und Theater, Text und Aufführung, Theorie und Praxis als Handbuchwissen gelten dürfen – nicht zuletzt im Kontext der Position des Lesers / Zuschauers⁸⁰ –, ist Dramaturgie in Lite-

im Literatursystem, zum anderen aber auch an seinen besonderen Kommunikationsbedingungen.“ Ebd. S. 69.

⁷⁵ Vgl. Elam 2002, S. 190; Graff 1996, S. 308.

⁷⁶ Vgl. Platz-Waury 1999, S. 17 und 21; Balme 1999, S. 76-81. Grundierender Gedanke ist in den meisten Fällen ein erweiterter Textbegriff, der theatersemiotische Perspektiven in die Textinterpretation integriert und das Theater dem Drama als kulturellen Intertext gegenüberstellt: „The written text / performance text relationship is not one of the simple priority but a complex of reciprocal constraints constituting a powerful *intertextuality*. Each text bears the other's traces.“ Elam 2002, S. 191. Vgl. weiterhin ebd., S. 3 und 83-85; daneben Sottong / Müller 1990, S. 55-92. Zu den größeren Linien dieser Sicht vgl. Lotman 1972, S. 19-23 und 95-110. Für die Betrachtung des Theaters als Text gilt wegweisend Ubersfeld 1982.

⁷⁷ Der Begriff „Theatertext“ wurde von der Theaterwissenschaft alternativ zu dem des Dramas geprägt. Er meint „jegliche Art von Textvorlage, die auf einer Bühne zur Aufführung gelangt.“ Balme 1999, S. 74.

⁷⁸ Text und Aufführung bilden mit dem zwischen beiden Aspekten vermittelnden Begriff der Inszenierung eine unvermeidliche Trias. Neuere Forschungsperspektiven können sich mit diesem Begriffstrio allerdings nicht zufriedengeben und stellen ihm den Begriff des Performativen / der Performativität bei, um sowohl der Dynamik sinnkonstituierender Zeichenbewegungen als auch dem genuinen Ereignischarakter des Theaters besser Rechnung tragen zu können. Zur „Ästhetik des Performativen“ vgl. Fischer-Lichte 2004a; zur „Phänomenologie des Theaters“ vgl. Roselt 2008.

⁷⁹ Forschungsgeschichtlich betrachtet wurden Drama und Theater das 20. Jahrhundert hindurch überwiegend durch die zwei genannten und auf Abgrenzung voneinander bedachten Disziplinen erfasst. Diese Teilung kommt dem besonderen Bezugsverhältnis von Text, Inszenierung und Aufführung allerdings nicht bei. So müssen sich beispielsweise theatersemiotische Ansätze (Fischer-Lichte) den Vorwurf gefallen lassen, das literarische Textsubstrat beinahe gänzlich zu verlassen. Vgl. Krieger 1998, S. 72. Dagegen wiederum abstrahieren Drameninterpretationen vielfach von Aufführungsbedingungen. Zum „Demarkationsproblem“ der beiden Wissenschaften vgl. Balme 1999, S. 75. Nur durch Interdisziplinarität lassen sich einseitige Betrachtungen umgehen. Konflikte der Gewichtung im Gravitationsfeld von Text, Aufführung und Inszenierung / Dramaturgie sind zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft so unvermeidlich wie gegenstandsimmant. Studien, die das Drama im Kontext der Medialität des Theaters betrachten, sind beispielsweise Heeg 2000; Höyng 2003; Wild 2003.

⁸⁰ Vgl. hierfür neben den bereits in Anm. 72 genannten theaterwissenschaftlichen Titeln vonseiten der Literaturwissenschaft exemplarisch Hinck 1980, S. 7f.; Pütz 1980, S. 11; Graff 1996, S. 308-322; Asmuth 1997,

ratur- wie Theaterwissenschaft ein unterrepräsentiertes Forschungsfeld.⁸¹ So existiert bisher keine umfassende monographische Untersuchung zum Thema. Das mag mit der Bedeutungsausdehnung des Begriffs der Dramaturgie wie auch der Vielschichtigkeit der damit verbundenen Problematik zusammenhängen.⁸² Der Terminus zeigt sich als schillernder „Grenzbegriff“,⁸³ der insbesondere den produktions- wie rezeptionsästhetischen Kontext von Drama und Theater zu fassen versucht. Er „bezeichnet einen textuellen Befund – der zuweilen auch poetologischer Art sein kann – und ein damit verbundenes Vermittlungsgeschehen“.⁸⁴

Dramaturgie hat stets die Bühne, die mit ihr verbundenen Aspekte der Vermittlung sowie den Zuschauer zum Gegenstand. Sie intendiert die Überführung des Textsubstrats in die szenisch-praktische Materialität der Bühne und bedeutet die Reflexion von Text und Repräsentation gleichermaßen:

Die dramaturgische Analyse [entwirft] die intendierten und die möglichen Aspekte szenischer Realisation. Sie eruiert die Angebote des Textes für das Spiel, darf aber nicht bei der Auswertung des Textes stehen bleiben. Was dem Text als Vorschlag inne wohnt (Textimmanenz), ist nur ein kleiner Ausschnitt zukünftiger Konzeption.⁸⁵

S. 10-12. Manfred Pfister hat in diesem Zusammenhang den Begriff der Plurimedialität geprägt. Vgl. Pfister 2001, S. 24f. Schon Roman Ingarden hat empfohlen, für das Drama „bei der Lektüre für den lebendigen Verkehr mit ihm eine eigene Weise des Schauens“ anzusetzen. Ingarden 1965, S. 246.

Demgegenüber steht seit dem 18. Jahrhundert die Bewegung der ‚Literarisierung‘ des Theaters. So hat die Geschichte der Auseinandersetzung mit Drama und Theater eine auf Aristoteles’ Abwertung der Opsis zurückzuführende Präferenz für den Dramen- gegenüber dem Theatertext begleitet. Vgl. Bayerdörfer 1987, S. 118-143 (im engeren 124-129); Höfele 1991, S. 3-23. Die mit der ‚Multipolarität des Dramatischen‘ einhergehende Dichotomie trägt in der Rückschau gewiss so manch paradoxe Züge. Vgl. Graff 1996, S. 309f.

⁸¹ Vgl. dazu Kotte 2005, S. 202-207 und 221f. Eine dazu mehr praktisch gelagerte Sicht auf die Vernachlässigung von Fragen der Dramaturgie konturiert Rohmer 2000a, S. 13-24, der die nicht stattgefundene wissenschaftliche Aufarbeitung und Reflexion dramaturgischer Prozesse in / aus theatralen Produktionen beklagt. Andreas Kotte umkreist diesen Tatbestand indirekt. Er veranschlagt, dass durch theaterwissenschaftliche Aufführungsanalysen „ein Fundus von Kenntnissen für die Vorbereitung zukünftiger Schauereignisse im weitesten Sinne“ geschaffen sei, aus dem sich Dramaturgien vielfältig bedienen könnten; daneben bildeten Dramenanalysen als „Schnittstelle zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft“ ein unerlässliches Reservoir für dramaturgische Überlegungen. Kotte 2005, S. 202 und 205.

⁸² Vgl. die Definitionen von „Dramaturgie“ bei Hoffmann 2003, S. 82-85; Kotte 2005, S. 206f.; Schmid 1997, S. 399-401; Weiler 2005, S. 80-83; White 1995, S. 48f.

⁸³ Schmid 1997, S. 399. Reichel 2000, S. 7, stellt fest, dass man es mit einem „umstrittene[n], im Fluß befindliche[n], eben ‚amöbische[n]‘ Tätigkeitsfeld“ zu tun habe, das trotz aller mit ihm einhergehender Probleme strukturell wie strategisch anzugehen sei.

⁸⁴ Weiler 2005, S. 80. Davon ausgehend bilden sich verschiedene untergeordnete Perspektiven, die sich jedoch wechselseitig durchdringen: Dramaturgie kann verstanden und betrieben werden als Text-, Aufführungs-, Produktions- und Rezeptionsdramaturgie. Vgl. White 1995, S. 48. Eng verwandte, an Dramaturgie angrenzende Begriffe sind schließlich „Regie“ und „Inszenierung“. Zur „Semiotik der Theaterrezeption“ vgl. generell Pavis 1988, S. IX-XI, zur „Konkretisation des dramatischen und des szenischen Textes“ besonders S. 1-88.

⁸⁵ Kotte 2005, S. 203.

Neben den Text drängt sich das System des Theaters, das Potential seiner Ausdrucksformen. Begreift man das Theater, wie Andreas Kotte formuliert, als „opake Kugel“, auf die man „einen besonders hellen Spot“⁸⁶ richten kann, insofern die Bedeutungsproduktion sowie die medialen Aspekte und Zusammenhänge von Schauereignissen modellhaft einsehbar gemacht werden können, so lässt sich diese Bewegung auf das Feld der Dramaturgie übertragen. *Das* Theater oder *die* Dramaturgie zu einem Stück oder Autor kann es nicht geben, Text- und Bühneninterpretationen liefern allerdings, je nach methodisch-theoretischem oder künstlerischem Ansatz, unterschiedliche Annäherungen an beide Bereiche.

Auf die Büchner-Forschung hin gewendet bedeutet dies, dass die Texte des Autors vielfach zwar literaturwissenschaftlich-ästhetisch reflektiert und interpretiert worden sind, ein originär dramaturgisch zu bezeichnendes Vorgehen der Werkbetrachtung allerdings bisher vernachlässigt wurde. In der Spezialliteratur zu Büchner spiegelt sich somit der allgemeine Umgang von Literatur- und Theaterwissenschaft mit Dramaturgie wider. Ein Grund dafür könnte der bereits angesprochene vage Status von Dramaturgie innerhalb der beiden Wissenschaften sein sowie die Tatsache, dass sowohl Dramaturgie als auch das Theater selbst gleichsam als große Unbekannte in Bezug auf den Autor figurieren.

Büchner selbst hat bekanntermaßen nicht explizit Stellung zu Fragen der Ästhetik, des Theaters und der Dramaturgie bezogen. So ist er Ingeborg Strudthoff zufolge als „intuitiver Theatraliker“⁸⁷ zu sehen, und bereits Arnold Zweig spricht von einer „intuitive[n] Dramaturgie nach Shakspeare[sic!]“,⁸⁸ wobei jeweils unscharf bleibt, was darunter verstanden werden könnte.⁸⁹ Um die Nachzeichnung persönlicher Theatererfahrungen Büchners hat sich erstmals Tobias Schmidt bemüht, der am Beispiel des Hoftheaters in Darmstadt wie der Theatersituation im Vormärz Grundlinien einer „produktionsästhetisch nicht unbedeutende[n] Theaterrezeption“ des Dichters nachverfolgt.⁹⁰ Damit sind mögliche Einflüsse und Bezüge quellenhistorischen Charakters auf die Werke ausgewiesen, aber weniger genuin dramaturgisch-theaterästhetische Aspekte beschrieben, insofern diese aus der Materialität der Bühne resultieren.

⁸⁶ Ebd., S. 127. Eckwerte der Orientierung sind Raum, Körper (Bewegung, Wahrnehmung) und Drama (Sprache). Vgl. ebd., S. 65.

⁸⁷ Strudthoff 1957, S. 16.

⁸⁸ Zweig 1925, S. 166.

⁸⁹ Zur Unschärfe von Büchners Theatermodell vgl. Mills 1990, S. 1-21.

⁹⁰ Vgl. Schmidt 2000-2004, S. 3-52, Zitat S. 3. Zum Theater in Darmstadt zur Zeit Büchners vgl. auch Haase 1987, S. 82-85. Zur Geschichte des dortigen – für das frühe 19. Jahrhundert exemplarischen – Hoftheaters vgl. Kaiser 1964, S. 11-49; Knispel 1910. Zur Geschichte des Hoftheaters allgemein vgl. umfassend Daniel 1995.

Es kann nicht Ziel sein, in allen Einzelheiten Studien zu Büchner auf die Problematisierung dramaturgischer Aspekte hin abzuklopfen und aufzuschlüsseln – angesichts der umfangreichen und stetig anwachsenden wissenschaftlichen Literatur dürfte dies ohnehin nicht erschöpfend möglich sein. Im Folgenden will ich mich deshalb in einem kurzen Überblick auf einige wenige Punkte und Arbeiten beschränken, an die thematisch angeknüpft werden kann und auf deren Basis ich mein eigenes Interesse für die Dramaturgie der Texte aufbaue.

Wenn auch dramaturgische Aspekte bei Büchner in der Forschungsliteratur gemeinhin nicht explizit behandelt werden, können dieser für die Ausarbeitung einer Dramaturgie als Geometrie diverse Einzelansichten entnommen werden, die sich schließlich dezidiert dramaturgisch wenden lassen.⁹¹ Hauptsächlich über zwei das Feld der Dramaturgie konturierende methodische Vorgehensweisen ist das Thema indirekt virulent: einerseits dramen- und andererseits aufführungsanalytische.

Aspekte von Theatralität im Werk des Dichters werden immer wieder in Dramenanalysen angeführt und sind teilweise einschlägig untersucht: die Metapher vom Welttheater, die Rollenreflexionen der Figuren, Strukturen des Spiels im Spiel, das Gewicht von Einzelszenen in ihrer verweisenden Funktion, Perspektivenvielfalt, gestische Angebote, Betonung von Wahrnehmung und Kommunikation, der Bildreichtum der Dramatik, die Fenstermotivik sowie die auffallende Tendenz zur Zuschaueransprache.⁹² Diese Kennzeichen werden jedoch weniger im Kontext einer theatralen Vermittlung der Texte als in ihrer Literarizität, d.h. im Rahmen einer allgemein literarischen Ästhetik und Vermitteltheit betrachtet.

⁹¹ Ein detaillierter, neuerer Forschungsbericht zum Werk Büchners existiert nicht. Aufschluss über die Interpretationsperspektiven zu seinen Dramen (und weiterführende Literaturhinweise) geben folgende Überblicksdarstellungen: Knapp 2000; Martin 2007. Daneben kann Henri Poschmanns Kommentar der Büchner-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag herangezogen werden. FA I, S. 415-790 [Kommentar]. Gute Grundlageninterpretationen der Stücke liefert der im Reclam-Verlag erschienene Band *Georg Büchner. Interpretationen*. Vgl. darin Voges 1990, S. 7-61 (*Danton's Tod*); Dedner 1990, S. 119-176 (*Leonce und Lena*); Glück 1990, S. 177-218 (*Woyzeck*). Die (implizite) Ästhetik Büchners bzw. ästhetische Verfahrensweisen des Autors thematisieren im engeren Reuquadt 1974, S. 106-138; Buck 1981, S. 15-34; Meier 1982, S. 196-208; Issa 1988; Schwann 1997. Neuere Forschungsarbeiten konzentrieren sich vielfach auf biographische, quellenhistorische oder auch intertextuelle Untersuchungen. Vgl. z.B. die Beiträge der letzten Büchner-Jahrbücher: GBJb 10 (2000-2004); GBJb 11 (2005-2008); GBJb 12 (2009-2012). Daneben Dissel 2005; Lehmann 2006. Weiterhin ist die naturwissenschaftliche und philosophische Tätigkeit Büchners in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld gerückt. Vgl. Ludwig 1998; Müller Nielaba 2000, S. 325-345; Roth 2002, S. 58-67; Stiening 2002, S. 47-57; Müller-Sievers 2003. Zu Perspektiven der internationalen Büchner-Rezeption vgl. die einzelnen Beiträge in Sevin 2007.

⁹² Auf die jeweils relevante Literatur verweise ich in den weiteren Kapiteln der Arbeit, in denen ich dann näher auf die genannten Aspekte eingehe.

Der Zusammenhang von Drama und Theater, insofern eine „dramaturgische Analyse die intendierten und die möglichen Aspekte szenischer Realisation“⁹³ als Angebot des Textes für das Bühnenspiel eruiert, erscheint ausgeklammert, gerade auch wenn es darum geht, Aufführungsaspekte (materielle Bühnenbedingungen von Theater, dramaturgische Strukturen und Funktionen von Inszenierungen, Publikumskonventionen) auf die Texte zu projizieren.⁹⁴ Will man Dramaturgie jedoch adäquat erschließen, kann und darf es nicht ausbleiben, zuweilen etwas stärker vom Textsubstrat zu abstrahieren. So hält Rolf Rohmer in Verbindung mit seinem Konzept einer impliziten Dramaturgie fest, dass deren Aufschluss sich weniger durch „den Status der Kunstwerke [ergebe] als vielmehr [über] den künstlerischen Aneignungs- und Produktionsprozess und spezifische Dispositionen dafür“.⁹⁵

Der einzige engere Versuch, originär eine Dramaturgie in den Texten Büchners nachzuzeichnen, liegt mit Volker Klotz' Studie *Dramaturgie des Publikums* (²1998) vor. Er untersucht, welche dramaturgischen „Wirkprozeduren“ mit den Dramen Büchners intendiert sind.⁹⁶ Einige grundsätzliche Aspekte meines Ansatzes sind von Hypothesen Klotz' inspiriert. So ist anzusetzen, dass dramaturgische Überlegungen einen „allgemeinen Erfahrungsschatz verarbeiten“ sowie „lenkende und ordnende Maßnahmen“⁹⁷ darstellen, über die Zuschauer instruiert werden, das Vorgeführte in seiner Bedeutung zu dechiffrieren.⁹⁸ Besonders verpflichtet ist meine Untersuchung auch Arbeiten Henri Poschmanns, der wie-

⁹³ Siehe S. 19 / Anm. 85.

⁹⁴ Vgl. dazu Kotte 2005, S. 206. Es gilt nicht nur, einen Text szenisch auf das Theater hin einzurichten, sondern umgekehrt auch das Theater auf den Text hin zu orientieren.

⁹⁵ Rohmer 2000a, S. 20 (siehe auch schon Anm. 81). Gottfried Krieger verweist im Kontext einer gleichberechtigten, wechselweisen Behandlung von Text und Aufführung mit Marvin Carlson auf den Supplementbegriff Derridas. Dieser beschreibe adäquat „das intertextuelle Funktionsverhältnis von Text und Aufführung“. Krieger 1998, S. 78. Die Textanalyse mag sich aufgrund des von mir eingeschlagenen Weges einer Art Inszenierungsvorschlag / Regieinterpretation annähern – die Interpretation (als Produktion von Sinn) wird „antizipierte Rezeption“. Pavis 1988, S. IX. Dies nehme ich offensiv in Kauf. So betreibe ich bewusst die Umsetzung einer supplementären / dramaturgischen Analyse: „Die dramaturgische Analyse des zu inszenierenden Textes (durch den Regisseur) oder der bereits realisierten Inszenierung (durch den Zuschauer) besteht gerade darin, sowohl das durch eine bestimmte dramatische Konzeption vorgegebene System wiederzuentdecken als auch zugleich ein von den Rezeptionseindrücken des jeweiligen Lesers oder Zuschauers ausgehendes Oppositionssystem aufzubauen. Die Analyse der Dramaturgie – des Textes bei der Lektüre bzw. der Aufführung beim Zuschauen – wird also zum Mittler und Bindeglied zwischen Produktion und Rezeption.“ Ebd., S. 2.

⁹⁶ Vgl. Klotz 1998 [1976], S. 13-25 (Einleitung) sowie 89-137 (zu Büchner), Zitat S. 90. Wie der Untertitel signalisiert, ist Klotz vor allem um eine historisch-vergleichende Untersuchung bemüht (*Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*). Von Büchners Werken werden nur *Danton's Tod* und *Der Hessische Landbote*(!) eingehender betrachtet, eine alle drei Dramen übergreifende (implizite) Dramaturgie arbeitet er nicht heraus. Zudem verläuft seine Argumentation in weiten Teilen zwar nah am Text, ist dadurch aber zwangsläufig weniger theaterorientiert und verlagert derart den Blickwinkel der Dramaturgie tendenziell in Richtung einer reinen Dramenanalyse.

⁹⁷ Ebd., S. 13.

⁹⁸ Ebd., S. 16.

derholt auf dramaturgische und theatrale Zusammenhänge in den Texten Büchners hingewiesen hat.⁹⁹

Zwar hat man immer wieder die Fähigkeit des Autors zur Darstellung konzentrierter Wahrnehmungskonfigurationen hervorgehoben und „[s]einen scharfen Blick auf soziale und andere Realitäten“ anerkannt,¹⁰⁰ diesen Aspekt aber nicht in ein engeres dramaturgisches Konzept eingeordnet, das explizit auf Modalitäten des Mediums Theater eingegangen wäre – im besonderen die Guckkastenbühne sowie die mit ihr verbundenen szenischen Gestaltungsoptionen. Theatrale Wirkungsmomente im Werk des Autors sind immer wieder festgestellt, aber nicht ausreichend hinsichtlich ihrer medialen Vermittlung thematisiert und konkretisiert worden.

Die „erhellende Kraft des Theaters“, so hat Hajo Kurzenberger in Zusammenhang mit Büchners *Leonce und Lena* bereits 1981 festgehalten,

liegt vor allem in den medialen Bedingungen, die bei der Umsetzung des Textes in Bühnenrealität sich geltend machen. [...] Das Theater nimmt zur Kenntnis, daß der Dramatiker Büchner Rollen, Figuren, Figurenkonstellationen geschrieben und fixiert hat und nicht nur raffinierte rhetorische Sentenzen, metaphorreiche Wortspiele und montierte Literaturzitate.¹⁰¹

Kurzenbergers Betrachtung des Lustspiels ist hinsichtlich seines methodischen Vorgehens exemplarisch für Forschungen, die Büchners Werk im Kontext des Theaters interpretieren, insofern sie sich dabei zumeist an konkreten Inszenierungen bekannter Regisseure orientieren bzw. der modernen Theaterrezeption des Dichters im allgemeinen. Spezifische Aspekte der Medialität des Theaters im Werk des Autors werden durchgängig aufführungsanalytisch statt konzeptionell dramaturgisch aufgearbeitet.¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Poschmann 1977, S. 219-244; Poschmann 1981, S. 112-159; Poschmann 1988, S. 193-206; als Beleg dient ferner der Kommentarteil der von ihm herausgegebenen Büchner-Edition: FA I und II.

¹⁰⁰ Martin 2007, S. 9. Vgl. daneben Buck 1981, S. 16.

¹⁰¹ Kurzenberger 1981, S. 152. Der Verfasser bemängelt vor allem das Desinteresse der Forschung für „interessierende und entscheidende Fragen der ästhetischen Vermittlung“, die (damals) „nahezu aus dem Blickfeld der Literaturwissenschaft verschwunden“ seien. Ebd. Diese Tendenz herrscht bis in die jüngste Zeit vor.

¹⁰² Vgl. folgende Arbeiten, die sich mit der Bühnenrezeption der Dramen auseinandersetzen: Strudthoff 1957 (übergreifend); Viehweg 1964 (*Danton's Tod*); Bornkessel 1970 (*Leonce und Lena*); Hörnigk 1988 (*Danton's Tod*); Viehweg 2001 und Viehweg 2000-2004 (*Woyzeck*).

Eine Mischform von Dramen- und Aufführungsanalyse, d.h. eine Verbindung des „Blick[s] auf den Text [...] mit dem auf das theatrale Ereignis“ sowie „dem Blick auf spezifische Theaterformen und Inszenierungstraditionen“, unternimmt (ähnlich Kurzenberger) Bernhard Greiner. Vgl. Greiner 2006, S. 3-9 (direktes Zitat S. 5) und 282-298 (*Leonce und Lena*). Vgl. auch Rokem 2002, S. 167-183 (*Woyzeck*). Doris Kolesch beschäftigt sich anhand einer Danton-Inszenierung Robert Wilsons mit der Frage der theatralen Bildkonstitution. Vgl. Kolesch 2002, S. 237-250. Büchners Text begreift sie als „dynamisiertes Archiv geschichtlicher wie literarischer Darstellungsweisen [...] im Medium der Sprache“. Davon ausgehend re-inszeniere Wilson „im Medium des Theatralen zahlreiche Bildkonventionen und Muster der abendländischen Tradition“. Ebd., S. 239. Umgekehrt ist davon auszugehen, dass die ‚Sprachbilder‘ Büchners bereits kulturell präformiert sind. Vgl. Issa 1988.

Bisher unternommene Dramen- als auch Aufführungsanalysen bilden dennoch eine Fundgrube für den dramaturgischen Ansatz meiner Untersuchung. Ich behaupte hier nicht, dass der Autor Büchner eine Dramaturgie als Geometrie, wie ich sie vorschlage, selbst intendiert hätte. Es handelt sich um eine zu erprobende dramaturgisch-szenische Lektürehypothese im Kontext von Theaterkonventionen und Symbolbedeutungen. Mit Andreas Kotte begreife ich Dramaturgie als „Argumentation für die Machbarkeit eines Projekts“.¹⁰³ Nachgezeichnet wird *ein* Theater Georg Büchners, d.h. eines unter anderen, dramaturgisch möglichen. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildet die Guckkastenbühne als ein Rahmen, der strukturell maßgeblich zur Konstituierung von Dialogizität beiträgt. Wie Büchners Theaterstücke durch das Medium Theater mit dem Zuschauer kommunizieren, ist bisher nicht in einem ausführlicheren Zusammenhang dargelegt worden. Die ihnen implizite Dramaturgie wurde ihrer Bedeutung nach bisher nicht angemessen aufgeschlüsselt. Das markiert die forschungsgeschichtliche Lücke, die meine Überlegungen füllen möchten. Die Dramaturgie des Autors greift auf bestimmte kulturelle Bildkonventionen und visuelle Wahrnehmungsmuster zurück, die sich im Guckkastentheater pointiert ausdrücken können: sowohl als Erfüllung seiner Regeln als auch Neuformulierung. Meine Arbeit unternimmt die Gratwanderung einer „Verbindung von Dramen- und Theatertheorie in [...] aufführungsbezogenen, dramaturgischen Analyse[n], die [...] das Spannungsverhältnis der Texte zu ihren möglichen Aufführungen und damit auch ihre Entwürfe von Theatralität als die Entwürfe theatraler Kommunikationsmodelle“¹⁰⁴ einschließt.

¹⁰³ Kotte 2005, S. 206.

¹⁰⁴ Poschmann 1997, S. 16f.; vgl. daneben S. 288.

1.4 Aufbau der Arbeit

Nach der näheren Darlegung meines dramaturgischen Ansatzes in den vorigen Abschnitten geht es im Weiteren um die konkrete szenische Analyse und Interpretation der Werke Büchners. Zunächst behandle ich die Anfangsszenen der Dramen, die durch und durch *Schau-Spiele* sind, was meine Ausführungen im Einzelnen herausstellen. Das Sehen und Hören im Theater ist ein elementarer Aspekt der Dramaturgie Büchners, zahlreiche deiktische Verweise in den Anfangsauftritten zeigen das. Im Vordergrund steht theatrales Spiel als Geschehen, weniger als Handlung. Meine Überlegungen im zweiten Kapitel stellen heraus, wie der Gedanke des Spiels immer wieder selbstreflexiv in Szene gesetzt und das Theater als Verweiszusammenhang von Zeichen inszeniert wird. Prägender Gedanke ist der Körper des Schauspielers und seine Aktion im Bild-Raum der Bühne.

Das dritte Kapitel steht ganz im Zeichen von *Danton's Tod* und bildet den Schwerpunkt meiner Untersuchung. Dreh- und Angelpunkt des Dramas sind die Fenster- und Guillotine-Szenen, die einen symbolischen Verweiszusammenhang kennzeichnen, der sich auf die theatrale Kommunikationssituation beziehen lässt. So markieren Fenster, Guillotine und das Guckkastenfenster der Bühne eine assoziationssträchtige Schnittfläche im Verhältnis des Zuschauers zum theatralen Spiel. Der Zuschauer wird zu einer persönlichen Verortung gegenüber dem Geschehen gezwungen. In den ersten Abschnitten führe ich den Gedanken der Bühne als Fenster näher aus und verfolge die damit in der Moderne verbundenen symbolischen Implikationen des Wechselspiels von Wahrnehmung und Imagination, was u.a. durch zwei Exkurse zur Fenster-Symbolik bei Rilke und Breton illustriert wird. Daran schließen sich Einzelanalysen an, die den mit Fenster und Guillotine verbundenen Szenographien auf die Spur gehen und den Gedanken der Dramaturgie als Geometrie mit Leben füllen.

Mit seiner Behandlung der Bühne als Bildfläche und -raum kann das Revolutionsdrama als dramaturgisches Modell den beiden anderen Stücken Büchners (kontrastierend) vorangestellt werden, wenngleich in der Verbindung von Fenster und Guillotine ein besonderer symbolischer Zusammenhang zu erkennen ist, der mit seiner originellen Zuspitzung der Bild- und Raumproblematik des Theaters in den anderen Schauspielen derart nicht gegeben ist. Im Revolutionsstück sind Fenster und Guillotine im Bühnenfenster mediale Orte eines Dazwischen. So verdichten und vereinigen sich im Fenster-Symbol und der Guillotine bildhaft die imaginäre Spielgrenze der vierten Wand einerseits und die Konfiguration

der Guckkastenbühne andererseits. Die daraus resultierende Bewegung, verstanden als Spiel zwischen den einzelnen theatralen Kommunikationsebenen, setzt sich in *Leonce und Lena* sowie *Woyzeck* fort, allerdings unter anderen Vorzeichen und mit veränderten Schwerpunkten. Verbindender Aspekt bleibt das Fenster-Symbol (*Woyzeck*) und der Gedanke der Bühne als Fenster, der alle drei Texte durchdringt. Die Dramaturgie der Schauspiele ist von einem virtuosen Umgang mit der Geometrie des Theaters gekennzeichnet. Der Zuschauer ist einerseits in das Geschehen eingerückt, andererseits werden ihm stets die Mechanismen der theatralen Illusionsbildung vor Augen geführt.

Kapitel 4 behandelt Büchners *Leonce und Lena*. Der nähere Interpretationskontext ist hier der Umgang mit Figur und Raum sowie die daraus resultierende Kommunikationsproblematik. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit Leonce und Valerio, die als Figuren immer wieder ihren Rollenstatus im Lustspiel reflektieren und ein doppeltes Spiel mit Schein und Sein treiben. Beide leiden unter einer Spaltung ihrer Identität. Der zweite Abschnitt spitzt die Auseinandersetzung mit der Bühnengeometrie und der Theaterillusion, die in Büchners Komödie im Spielverlauf mehr und mehr ausgehöhlt werden, weiter zu: Die Bloßstellung des theatralen Apparats ist in der Rosetta-Szene Programm und mündet in der Engführung des szenischen Raums mit dem mentalen Kopf-Raum des Zuschauers. Das Ende der Ausführungen zu *Leonce und Lena* bilden Überlegungen zur Relation von Mensch und Raum in Verbindung mit unterschiedlichen dramaturgischen Konzepten der Illusionsbildung im Theater. Leitend bleiben die Reflexion der theatralen Bild- und Raumfrage und die Hervorhebung ihres Stellenwerts innerhalb der Dramaturgie Büchners.

Den Abschluss der szenischen Analysen im Ganzen markieren Überlegungen zu *Woyzeck* (Kapitel 5) und die darin inszenierten Spiel-, Blick- und Raumkonstellationen. In diesem Kontext wird immer wieder die Beobachterposition des Zuschauers im Rahmen des Bühnenspiels thematisiert und reflektiert. Die Vorführung theatraler Wahrnehmungsstrategien nimmt breiten Raum im Drama ein. So wird der Zuschauer permanent dazu verpflichtet, sich zu orientieren und gegenüber dem Bühnengeschehen zu verorten. Dabei werden perspektivisch zugerichtete Szenen mit quasi gegen-perspektivischen kontrastiert, wodurch der theatrale Raum verstärkt atmosphärisch belebt erscheint. Die Bühne wird prominent als Seh- und Vorstellungsraum des Zuschauers herausgestellt, der immer wieder die Möglichkeit erhält, sich mit (fiktionalen) Beobachterfiguren auf der Bühne zu identifizieren oder sich von ihnen abzugrenzen.

Das Schlusskapitel meiner Arbeit fasst die Ergebnisse unter dem Blickwinkel der Dramaturgie als Geometrie noch einmal kurz zusammen. Im Vorfeld der folgenden dramatur-

gischen Überlegungen und szenischen Analysen möchte ich hier ausdrücklich betonen: Wenn auch theaterästhetische Aspekte und eine den Texten Georg Büchners implizite Dramaturgie im Mittelpunkt meiner Arbeit stehen, bedeutet das zu keinem Zeitpunkt eine Abwertung oder Relativierung der politischen Stoßrichtung seines Werks und Wirkens. Georg Büchner war, ist und bleibt „der Prototyp des intellektuellen Revolutionärs“,¹⁰⁵ ein durch und durch politischer Autor. Sowohl im Kontext wissenschaftlicher und mentalitätsgeschichtlicher Forschungen und Fragen seiner Rezeption als auch hinsichtlich seiner politischen Verortung ist Büchner ein „Extremfall“.¹⁰⁶ Die „Ästhetik des Widerspruchs“,¹⁰⁷ die sein Werk kennzeichnet, impliziert die Kritik politischer, ökonomischer, sozialer und theatraler Verhältnisse und Fragen. So ist die Dramaturgie Büchners und das aus ihr resultierende Theater ein Ort öffentlicher Kontroversen und damit verbundener Diskussionen. Büchners Theater stellt produktiv aus, beinhaltet einen politisch-gesellschaftlichen wie ästhetischen Gestus, der auf die Veränderung unhaltbarer Zustände hinzielt. So bedient er sich dramaturgischer Wirkmechanismen im Kontext einer – als Prozess der Auseinandersetzung zu fassenden – Geometrie und Anti-Geometrie der Bühne und zielt dezidiert auf den Zuschauer und seine Fähigkeit zu kritischer (Selbst-)Reflexion.

¹⁰⁵ Eke 2005, S. 91.

¹⁰⁶ Vgl. Hermand 2000, S. 395-411; direktes Zitat 395.

¹⁰⁷ Knapp 2000, S. 25.

2 Schau-Spiele: Kommunikation und Wahrnehmung

2.1 Theater „am Spieltisch“

Hérault-Séchelles, einige Damen (am Spieltisch) Danton, Julie. (etwas weiter weg, Danton auf einem Schemel zu den Füßen von Julie)

D a n t o n . Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! ja wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Manne immer das coeur und andren Leuten das carreau hin. Ihr könntet einem noch in die Lüge verliebt machen.¹⁰⁸

Wie jedes Theater bestimmen zwei Momente *Danton's Tod*: Raum und Sprache (Bild und Dialog). Beide stehen in einem Spannungsverhältnis und artikulieren sich einerseits über die Person des Schauspielers, der, selbst wenn kein Bühnenbild intendiert ist – eine leere (dekorationslose) Bühne gezeigt wird – und selbst wenn kein Wort gesprochen wird, die Bühne allein durch sein Spiel und seine Körperlichkeit im Raum doch stets zum Bild und Ort einer Handlung macht.¹⁰⁹ Andererseits bedeuten das Theater und sein Bühnenbild von vornherein einen speziellen Raum der Kommunikation und Wahrnehmung: „Es wird ein ganz besonderer Raum geschaffen. Dieser Raum unterliegt nach wie vor oder sogar wieder verstärkt einer bestimmten Bedingung der Trennung von Zuschauerraum und Bühne durch Portal und Rampe.“¹¹⁰

Jede Bildtheorie des Theaters kommt an zwei zentralen Aspekten nicht vorbei. Zum einen ist dem Schauspieler „als Mittler zwischen Wort und Bild und Fokalkpunkt des spektatorischen Blicks“ Rechnung zu tragen: „Der Schauspieler, oder besser sein Körper, ist Bildmedium und Bild zugleich, materielle Eigenschaft und Signifikantenpraxis.“¹¹¹ Zum anderen ist dem Theaterraum (Bühne *und* Zuschauerraum) und seiner architektonischen Organisation sowie seinem dramatischen, szenographischen und kulturhistorischen Bedeutungspotential Beachtung zu schenken:

Obwohl die Frage des Schauspielers gewiss den Fokalkpunkt theatertheoretischer Bestimmungsversuche bildet, darf sich eine bildtheoretische Annäherung an das Theater keineswegs

¹⁰⁸ MBA 3.2, S. 4.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Ruckhäberle 1998, S. 12-18.

¹¹⁰ Pfüller / Ruckhäberle 1998, S. 4, zur Situation des modernen Theaters und seiner Bühnenbilder. Unter „Bild“ im Theater verstehe ich hier mit Volker Pfüller „alles, was im Theater zu sehen ist, alles, was man nicht anders als optisch genießen kann. Alles Bild auf dem Theater ist flüchtig: picture in progress.“ Pfüller 1998, S. 8.

¹¹¹ Balme 2003, S. 51. „Der Schauspieler ist Bild-Körper-Medium in einem.“ Ebd.

darin erschöpfen. Vielmehr muss sie auch den Raum, genauer das Bühnenbild, die Szenographie, gelegentlich auch die bühnenraumgebende Theaterarchitektur einbeziehen.¹¹²

So kann „die Frage der bildlichen Repräsentation im Theater“¹¹³ schließlich nur medien- geschichtlich angemessen erfasst werden, indem man im Kontext der Szenographie¹¹⁴ intermedialen Differenzen und Konventionen nachgeht, Differenzverhältnisse sichtbar macht, über die der theatrale *Bild-Raum* konstituiert wird. Für den Illusionsraum der Bühne sind bis in die Gegenwart folgende Konventionen bestimmend:

Das Bühnenbild ist zunächst Bild, gebunden an den geschlossenen Theaterraum der Renaissance. Diese [...] vorherrschende Bindung hat zur Folge, daß es einen Rahmen gibt, definiert durch Portal und Rampe, in den hinein ein Bild „gebaut“ wird. Das Raumverständnis ist dabei von Anfang an durch die Perspektive geprägt. Dabei bestimmt die Spannung zwischen Vordergrund und Tiefenstruktur, die Spannung zwischen zwei sich widersprechenden Strukturen das Bild. Sie widersprechen sich insofern, als sich beide im szenischen Geschehen nicht wirklich verbinden lassen, ohne die illusionistische Wirkung der Tiefenstruktur zu entlarven. Der Raum der „Guckkastenbühne“ hat daher immer die Tendenz, illusionistisch zu sein als ein Raum, der primär vom Ausschnitt geprägt ist, nicht von den Dingen in ihm.¹¹⁵

Der vermeintliche Bildausschnitt ist Raumausschnitt, der Begriff der Perspektive durchdringt zwei Aspekte: die Rede vom Bild und die vom Raum.¹¹⁶ Im Spannungsfeld beider lässt sich eine Geometrie formulieren, mit der der Bild-Raum vom Ausschnitt und den Körpern – Schauspielern wie Gegenständen – in ihm gekennzeichnet ist.¹¹⁷ Der Spiel-Bild-Raum ist als *Bewegungsraum* des Schauspielers im *Schauraum* der Zuschauer eingeschlossen.¹¹⁸ „Spielen und Zuschauen sind die beiden Beteiligungsangebote, die mit der Theaterhandlung gegeben sind“¹¹⁹ und Bilder überhaupt erst entstehen lassen. Die Bild- und

¹¹² Ebd., S. 52.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ „Szenographie“ bedeutet, ein Spiel von Verbindungen und Proportionen zwischen Text- und Bühnenraum herzustellen, d.h. jedes System ‚für sich‘ und in Zusammenhang mit dem anderen in einer Serie von Übereinkünften und Verschiebungen zu strukturieren.“ Pavis 1990, S. 832.

¹¹⁵ Ruckhäberle 1998, S. 14.

¹¹⁶ Entgegen der kulturhistorisch ausgebildeten und oftmals missverständlichen Rede von der Bühne als Bild gilt es festzuhalten, dass die Bühne kein Bild ist, sondern immer ein sowohl räumlich als auch zeitlich gestalteter Raum: „Ein Spielraum ist nicht, er geschieht: Das B[ühnenbild] ist kein Bild, sondern ein Vorgang: Zum Bühnenspiel gehört die Dimension Zeit.“ Steinecke 2003, S. 55.

Eine wissenschaftlich exakte Erfassung der Bild- und Raumfrage im Theater scheint unmöglich, die Begriffe von Bild und Raum sind im theatralen Kontext nicht eindeutig voneinander zu trennen. Vgl. Suvin 1987, S. 327. Vorgänge auf der Bühne sind für den Zuschauer aufgrund der zunehmenden Visualisierung der Erfahrungswelt – gerade in der Moderne – wohl eher Bilder als Räume, für den Schauspieler dagegen vielleicht eher Räume als Bilder. Um den Bildaspekt der Bühne mit demjenigen des Raumes zu verbinden, bietet sich an, vom Bild-Raum der Bühne bzw. ihrer Szenographie zu sprechen. Der Begriff des Bühnenbildes verschleiern dagegen, dass die Bühne ein dreidimensionaler Raum ist, der nachgelagert als ‚Bild‘ erscheint.

¹¹⁷ Mit Max Herrmann gilt: „Bühnenkunst ist Raumkunst. [...] In der Theaterkunst handelt es sich [...] um die Vorführung menschlicher Bewegung ‚im‘ theatralischen Raum.“ Herrmann 2006 [1931], S. 501f.

¹¹⁸ Vgl. Balme 1999, S. 141.

¹¹⁹ Brauneck 2001, S. 16.

Raumfrage im Theater erscheint somit immer auch als kommunikations- und wahrnehmungstheoretische, als mediale Frage, da sich im Theater zwei deiktische Bezugssysteme überlagern. Für den Zuschauer ist entscheidend, dass er

in seiner realen raum-zeitlichen Deixis befangen ist [...], daß er die auf der Bühne dargestellten proxemischen Verhältnisse nur aus einer in der Regel invariablen räumlichen Perspektive bzw. Distanz und zudem nur visuell / akustisch erfahren kann. Er bleibt ja durch die unsichtbare Trennungslinie zwischen Zuschauerraum und Bühne von dieser getrennt.¹²⁰

Im Folgenden richte ich meinen Blick auf szenische Kommunikations- und Wahrnehmungsdispositionen der ersten Szene von *Danton's Tod*. Es geht näher darum, wie sich aus Büchners Revolutionsstück dramaturgisch ein möglicher Bild- und Imaginationsraum vor dem kulturellen Hintergrund der Guckkastenbühne herausarbeiten lässt, der das Grenzverhältnis zwischen Zuschauer und Bühne (die vierte Wand), und damit die Besonderheit von Kommunikation und Wahrnehmung im Theater, stetig bewusst hält und transgrediert.

Als Versuchsfeld der Repräsentation erweist sich im Text Büchners zunächst der Liebesdialog zwischen Danton und Julie, an dessen Beispiel die Opposition eines Innen und Außen, innerer Gefühlsregungen und ihrer äußerlichen, szenischen Darstellung, in ihrer Brüchigkeit exemplifiziert werden kann. Weitere Kapitel in Zusammenhang mit dem Drama werden im Anschluss an die Szenenanalyse zeigen, wie insbesondere der Schauspieler als ein Grenzzeichen im Rahmen der Guckkastenbühne zu verstehen ist und eine Geometrie der Wahrnehmung vorstellt.¹²¹

Bezeichnend für Büchners Text ist, dass allen Szenen außer der Eingangsszene eine Raumangabe beigefügt wurde. Dabei könnte es sich um ein banales Versehen, eine Nachlässigkeit des Autors handeln. Die Auslassung Büchners wird von mir jedoch programmatisch aufgefasst, selbst wenn sie so nicht intendiert gewesen sein dürfte: Das Drama beginnt im Theater, das nicht einen Spielsalon, ein Zimmer, eine Gasse, eine Promenade o. ä.

¹²⁰ Krieger 1998, S. 82. Die Guckkastenbühne versinnbildlicht die „kategoriale räumliche Trennung“ (ebd.) von Bühne und Zuschauerraum.

¹²¹ Die Betrachtungen im vorliegenden Abschnitt bilden Basisüberlegungen für meine Gesamtinterpretation von *Danton's Tod*. Zentral für die Dramaturgie des Stückes hinsichtlich der Konstituierung eines selbstreflexiven Bild-Raumes sowie der damit verbundenen theatralen Kommunikationsproblematik sind die Fenster- und Guillotine-Szenen. Die Hauptfiguren (Danton, Camille, Julie, Lucile und Robespierre) werden, wie zu sehen sein wird, in zentralen Szenen als ‚Rahmenbilder‘ innerhalb des Guckkastens der Theaterbühne inszeniert. Der Schauspieler trägt sich (symbolisch) auf der imaginären Fläche der vierten Wand ein und macht die theatrale Grenzziehung für den Zuschauer sichtbar, er lässt ihn verschiedene Kommunikationsebenen ‚spüren‘. Die erste Szene des Dramas legt die Grundlagen zur Erschließung der Fenster-Bild-Räume und der damit verbundenen Rollenproblematiken, welche sich das Stück hindurchziehen.

darstellt, sondern Theater *ist*: Ort eines Spielvorgangs, der in seiner Ausschnitthaftigkeit näher zu betrachten ist.

Den Anfang bildet ein Stimmungsbild. Zu Beginn des Revolutionsdramas präsentiert sich dem Zuschauer primär ein rein *bildlicher Szeneneinsatz*, der sich im Rahmen des Guckkastenfensters der Theaterbühne abspielt. Mit dem Öffnen des Vorhangs ist die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diesen Ausschnitt fixiert.¹²² Kennzeichnend für Danton ist seine Rolle als Beobachter: er befindet sich abseits des Spielgeschehens am Kartentisch – zusammen mit Julie „etwas weiter weg“.¹²³ Diese Abständigkeit ist grundlegend für das Geschehen wie das Figurenspiel. So besitzt die Szene anfangs zwei organisatorische Zentren, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers wecken und herausfordern. Seine Wahrnehmung pendelt zwischen den Beobachtern Danton und Julie und dem mit einer Dame Karten spielenden Hérault. So initiiert *Danton's Tod* eine doppelte Zuschauersituation, deren brüchige Verhältnisse im Verlauf des Spiels auf mehreren Ebenen ausgerollt werden.

Die Exposition thematisiert explizit die für das Theater elementaren Wahrnehmungsmodi des Sehens und Hörens. Der Einstellung auf das Bild folgt diejenige auf das Wort. Den Anfang macht Dantons Imperativ „Sieh“.¹²⁴ Dieser setzt die implizite Ästhetik des Stücks frei: „Das kleine Vor-Spiel übt vor, hinzusehen und zu durchschauen.“¹²⁵ Zum einen als hindeutende Geste gegenüber Julie, zum anderen gegenüber dem Zuschauer formuliert, findet mit der Aufforderung Dantons eine „perspektivische Öffnung zum Adressaten hin“ statt, welche die Wahrnehmung des Rezipienten schärft und zur Reflexion über die „überraschende Konfiguration der divergierenden Bestandteile des Textes“ anregt.¹²⁶

Die parallel verlaufenden Gespräche zwischen Danton und Julie sowie Hérault und seiner Spielpartnerin kontrastieren aufgrund des polaren Spannungsverhältnisses von *coeur* und *carreau*. Beide Paare vergegenwärtigen ein Netz sich aufeinander beziehender Worte und Gesten, ihre Dialoge erweisen sich als kunstvoll ineinander verschränkt. Die zum Ge-

¹²² „Theaterbilder sind inszenierte Bilder. Die Inszeniertheit gibt dem Bild seinen Rahmen.“ Wihstutz 2007, S. 36.

¹²³ MBA 3.2, S. 4.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ FA I, S. 477 [Kommentar].

¹²⁶ Buck 1981, S. 23. „Der Text schafft ein gewissermaßen indirekt vermitteltes Einvernehmen mit den Theaterbesuchern, wobei klar ist, daß Büchners Figuren nicht über die Rampe sprechen.“ Ebd., S. 22. Dies ist allerdings zu modifizieren, da das Stück mit den Kollektivsymbolen Fenster und Guillotine Strukturkomponenten besitzt, die die Figuren letztlich doch über die Rampe den Zuschauer ansprechen lassen. Im Fortgang meiner Untersuchung wird dies deutlich werden. Zum Dramenbeginn vgl. auch Wülfing 1992, S. 45. Büchners Drama erscheint im Theater „als ein Übungsfeld der sozialen Wahrnehmung, es deckt genuin theatralische Strukturen im öffentlichen gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Umgang überhaupt auf“. FA I, S. 474 [Kommentar].

schehen hinzutretenden Revolutionäre Camille und Phillipeau komplettieren das Bild. Auch sie ergehen sich in Wortspielen und kommentierenden Äußerungen zum revolutionären wie gleichermaßen theatralen Geschehen. Drei Diskurse interagieren dabei: Ästhetik (Guckkastenbühne), Erotik (Liebe) und Politik (Guillotine); zudem sind die drei Felder im Spannungsfeld des Privaten und des Öffentlichen situiert.¹²⁷

Während Danton und Julie einen intimen, emotional geprägten Dialog führen, ist das Gespräch Héraults mit seiner Spielpartnerin von Frivolitäten durchsetzt. Die Kommunikation ersterer steht im Zeichen des Herzens (*coeur*). Julie ergründet das Gefühlsleben ihres Mannes, seinen Glauben an sie und die ihr von ihm entgegengebrachte Liebe: „Glaubst Du an mich?“¹²⁸ Danton reagiert ausweichend, er umgeht eine direkte Antwort und verlegt sich vom Feld des Glaubens auf das des Wissens: „Was *weiß* ich? Wir *wissen* wenig voneinander.“¹²⁹ Während Liebe für Danton eine Frage empirischer Auffassung zu sein scheint, sieht Julie darin eine Frage des Glaubens und Vertrauens. Genaue Kenntnis ihres Mannes, im Sinne eines absoluten, prüfbaren Wissens, ist nicht die Grundlage ihrer Gefühle zu ihm. Dagegen ist Liebe für sie über alle Zweifel erhaben und bildet eine Vertrauensbasis, die gegenseitige Kenntnis von vornherein einschließt: „Du kennst mich Danton.“¹³⁰ Julie fühlt sich ihrem Mann zugehörig und mit ihm eins, sie ist sich ihrer Liebe gewiss. Aus dem Glauben an die Kraft der Liebe schöpft sie ein Gefühl der Einheit und Übereinstimmung mit dem Geliebten.

Danton dagegen kann Julies Gedanken und Emotionen nicht nachempfinden. Ihm ist unbegreiflich, einen Menschen zu lieben, ohne ihn richtig zu kennen, d.h. durch Sinneswahrnehmung verifizierbares Wissen über ihn zu besitzen. Gleichzeitig rückt Danton die sinnliche Wahrnehmung in ein zwiespältiges Licht, da sie am Ende nie in objektiviertes Wissen überführbar ist:

Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieb Georg. Aber (er deutet ihr auf die Stirn und Augen) da da, was

¹²⁷ Die folgenden Ausführungen zielen in der Hauptsache auf die kommunikativ-ästhetischen Funktionen der Eingangsszene ab, die nicht von den Bereichen Erotik und Politik zu entkoppeln sind. „Funktionsübergänge von Politik und Theater, Revolution und Drama, inszeniertem Schein und unausweichlicher Realität, komödienthafterm Spiel und tragischem Ernst deckt das Werk allenthalben auf.“ FA I, S. 472 [Kommentar]. „Das Theater als Konstitutionsform gesellschaftlicher Wirklichkeit verbindet den politischen und den ästhetischen Diskurs in *Dantons Tod*.“ Voges 1990, S. 38. Zur Durchdringung von politischem und erotischem Diskurs vgl. umfassender Peyrache-Leborgne 2000, S. 719-735.

¹²⁸ MBA 3.2, S. 4.

¹²⁹ Ebd. [Hervorhebung von mir; D.R.]

¹³⁰ Ebd.

liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müssten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.¹³¹

Seine Autopsie ist eine paradoxe Anschauung der Möglichkeit, gegenseitiger Gefühle habhaft werden zu können, sie im wahrsten Sinne des Wortes dem Körper zu entreißen und greifbar zu machen.¹³² Kennen und Erkennen seiner Partnerin erscheint nur möglich, wenn das Innere nach außen gekehrt wird. Damit wäre die Liebe, als das Streben zweier Menschen nach Einheit, keine Unmöglichkeit – und Danton könnte seine Rolle als Liebender erfüllen.

Der Körper jedoch offenbart sich als störendes Element, das die gegenseitige Verständigung und Vereinigung verhindert. Genaues Sehen ist in diesem Zusammenhang unmöglich, denn mit der medizinisch-exakten Untersuchung ginge die Zerstörung des Liebesobjekts einher. Zusammengehörigkeit, das Einssein mit der Partnerin, ist für Danton ein unerreichbares Ziel, womit seine Liebe die Erfahrung der (Ab-)Trennung von der Geliebten bleibt – ein Gefühl der Isolation, das nicht überwunden werden kann. Damit scheitert die Kommunikation des Paares insgesamt.¹³³

Dantons Rede zielt hauptsächlich auf visuelle Wahrnehmung.¹³⁴ Wulf Wülfing macht hinsichtlich der „unterschiedlichsten Symboliken des Sehens“ in Büchners Texten zwei Extrempositionen aus: „Vertrauen in das Auge einerseits und Zweifel an seiner Zuverlässigkeit andererseits.“¹³⁵ Danton steht für den Zweifel. Julies äußere Erscheinung zeigt ihm lediglich das, „was man so kennen heißt“: Augenfarbe, Frisur, Gesicht. Was hinter diesem äußerlichen Anschein liegt, kann nicht erfasst werden. Im konkreten Fall geht es weder um Vertrauen in das Auge noch um die Bezweiflung seiner Zuverlässigkeit: „Autopsie als unmittelbare Wirklichkeitsbekundung einerseits und Erkenntniszweifel andererseits fallen einander gegenseitig ins Wort.“¹³⁶

¹³¹ Ebd.

¹³² Zur Rolle der Autopsie und der mit ihr verbundenen diskursintegrierenden Funktion in Texten Büchners vgl. Wülfing 1992, S. 45-60.

¹³³ So wendet sich Julie nach der für sie befremdlichen Liebeserklärung ihres Mannes, der Analogisierung von Liebe und Grab, vorübergehend von ihm ab. Vgl. MBA 3.2, S. 5. Danton flüchtet am Schluss der Szene vor ihr und seinen revolutionären Mitstreitern, weil diese ihn „mit ihrer Politik“ (ebd., S. 7) aufrieben. Julie ist über seinen unvermittelten Abgang verwundert: „Du gehst?“ Ebd. Auf die „Frage der nicht funktionierenden menschlichen Kommunikation“, mit der *Danton's Tod* einsetzt, und die ein Leitmotiv aller Dramen Büchners bildet, verweist schon Buck 1981, S. 28.

¹³⁴ Daneben fordert er Julie auch explizit zum Zuhören auf: „Höre!“ MBA 3.2, S. 5.

¹³⁵ Wülfing 1992, S. 47. Der Verfasser selbst erachtet aufgrund der Fülle des Stoffs die Reduktion von Komplexität als notwendig, weshalb er sein Material nach den zwei genannten Fällen ordnet.

¹³⁶ Knapp 2000, S. 105.

Als Möglichkeit gänzlicher Vereinigung der Liebenden erscheint einzig die Überwindung der trennenden Körper durch den Tod. So ist Dantons Liebe auf den Tod fixiert: „Julie, ich liebe dich wie das Grab.“¹³⁷ In ihm sieht Danton die Möglichkeit zur Einheit, zur körperlichen Verschmelzung:

Die Leute sagen im Grab sey Ruhe und Grab und Ruhe seyen eins. Wenn das ist, lieg' ich in deinem Schooß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Todtenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg.¹³⁸

Das Herz als Sarg wird zum Ort des Geborgenseins im anderen. Die Erfahrung der Einsamkeit sieht Danton derart aufgehoben, Übereinstimmung und Einheit der Liebenden sind für ihn einzig im Tod gewährleistet.

Von den durch Schwermut und (Selbst-)Zweifel gekennzeichneten Aussagen Dantons setzen sich die anzüglichen Liebeserklärungen Héraults scharf ab. Sein Gespräch mit der Dame am Spieltisch ist thematisch polar entgegengesetzt angelegt und steht ganz im Zeichen des weiblichen Genitals (*carreau*), sexuelle Anspielungen dominieren das Geschehen. Hérault nähert sich seiner Spielpartnerin in obszöner Manier: „Was haben Sie nur mit ihren Fingern vor?“¹³⁹ Spielerisch-gestisch wird der sexuelle Verkehr zwischen Mann und Frau angedeutet: „Schlagen sie den Daumen nicht so ein, es ist nicht zum Ansehn.“¹⁴⁰ Und hier wie im konterkarierenden Dialog geht die Szene eindeutig auf visuelle Veranschaulichung aus. „Es ist nicht zum Ansehn“ – aber doch gerade dafür gedacht! Erneut erfolgt eine Einladung zu näherer Betrachtung und Reflexion: „*Sehn Sie* nur, das Ding hat eine ganz eigne Physiognomie.“¹⁴¹

Visuelle Veranschaulichung und kommunikatives Scheitern kennzeichnen auch den weiteren Verlauf des Geschehens. Die Sprache, die sich zwischen Danton und Julie als unzulängliches Kommunikationsmedium erweist und die Trennung der Liebenden herstellt, wird anschaulich umgangen – allerdings nur vordergründig. Hérault macht seine „Liebeserklärungen, wie ein Taubstummer, mit den Fingern“ und klärt über die Vorteile seines Handelns auf: „Man will sogar behaupten gerade die würden am Leichtesten ver-

¹³⁷ MBA 3.2, S. 5.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 4.

¹⁴⁰ Ebd. Bei Héraults Geste handelt es sich um die sogenannte „Feige“, eine „obszöne Gebärde [...], bei der der Daumen durch Zeige und Mittelfinger der geschlossenen Hand gesteckt wird“. Meschke 1929/30, Sp. 1305-1308.

¹⁴¹ MBA 3.2, S. 4. [Hervorhebung von mir; D.R.]

standen.“¹⁴² Er bedient sich einer Körpersprache der Liebe, doch sein non-verbales Spiel hat ebenso wie dasjenige Dantons seine Tücken. So betont Hérault die moralische Verwerflichkeit des Treibens:

Ich zettelte eine Liebschaft mit einer Kartenkönigin an, meine Finger waren in Spinnen verwandelte Prinzen, Sie Madame waren die Fee; aber es ging schlecht, die Dame lag immer in den Wochen, jeden Augenblick bekam sie einen Buben. Ich würde meine Tochter dergleichen nicht spielen lassen.¹⁴³

Die geschlechtliche Liebe präsentiert sich nicht als Alternative zur emotional fundierten, sondern erweist sich als kurzfristige Bedürfnisbefriedigung und nur scheinbare Vereinigung eines Paares. Gleich der Unterhaltung Dantons mit Julie ist das Gespräch Héraults mit der Dame von einem Defekt gekennzeichnet. Die momentane Vereinigung im Geschlechtsakt erweckt keinerlei Hoffnung auf Überwindung des grundsätzlichen Getrenntseins zweier Liebender. Nur vordergründig betrachtet sind Zeugung und Geburt eines „Buben“ ein positives Signal, das dem Tod gegenübergestellt wird.

Denn dieser vordergründige Hoffnungsschimmer erweist sich als zerstörerischer Sprengsatz. Die Geburt ist nichts anderes als die Geschichte einer Trennung, der Abnabelung des Kindes von der Mutter, und im Text unmittelbar mit dem Tod durch die Guillotine konnotiert. Im Zeichen der Revolution gibt es weder eine Zukunftsperspektive für das Leben noch für politisches Handeln. Im weiteren Textverlauf wird explizit auf den Vorgang der Guillotiniierung angespielt: „Die Herren und Damen fallen so unanständig übereinander und die Buben kommen gleich hinten nach.“¹⁴⁴

Héraults Bemerkung ist einerseits auf sexuelle Aktivität und Geburt bezogen, andererseits paraphrasiert sie Szenen der Enthauptung, womit ein weiteres Mal die Entzweiung der Subjekte aufgrund ihrer körperlichen Existenz und das daraus privat wie politisch resultierende Scheitern von Kommunikation thematisiert wird. Beim Hinrichtungsschauspiel werden die vom Körper abgetrennten Köpfe in Körbe und die Körper in Karren geworfen, metaphorisch formuliert fallen sie also „unanständig übereinander“.¹⁴⁵

¹⁴² Ebd., S. 5

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Plastisch vor Augen führt dies beispielsweise folgender Augenzeugenbericht des Oratorianers Abbé Carrichon über das Hinrichtungsschauspiel der Guillotine: „Alle sind von den Karren herabgestiegen. Das Opfer kann beginnen. Die tosende Freude, die schrecklichen Anzüglichkeiten der Zuschauer verdoppeln und steigern die ansonsten sanfte Marter, die nur gräßlich ist durch die drei Schläge, die man einer nach dem anderen vernimmt, und den Anblick so viel vergossenen Blutes. Der Henker und seine Gehilfen steigen herauf, ordnen alles an. [...] Als alles fertig ist, steigt der Alte [das erste Opfer; D.R.] herauf, vom Henker gestützt. Der Meisterhenker

Mit dem Auftritt Camilles und Philippeaus wird von Hérault ganz offenkundig das Schauspiel der Guillotine angesprochen, womit die Leitthemen der ersten Szene und des Dramas im Ganzen, nämlich sowohl Sehen und Zuschauen als auch kommunikatives Scheitern, weiterhin im Mittelpunkt stehen: „Philippeau, Welch trübe Augen! Hast du Dir ein Loch in die rothe Mütze gerissen, hat der heilige Jakob ein böses Gesicht gemacht, hat es während des Guillotinirens geregnet oder hast du einen schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?“¹⁴⁶

Das Drama Büchners sensibilisiert für die theatrale Spiel- und Kommunikationssituation und verlangt immer wieder genaues Hinsehen und Hinhören. Spätestens wenn Camille Héraults Worte entlarvt, indem er ihm eine Parodie des Sokrates,¹⁴⁷ also Schauspielerei und Rollenspiel vorwirft,¹⁴⁸ stellt sich die Frage, was überhaupt gespielt wird, wer dabei welche Rolle spielt und welchen Platz wer, wann und wo zuletzt einzunehmen hat, um überhaupt etwas sehen zu können und das Revolutionsspiel der eigenen Wahrnehmung nach richtig zu deuten. Hérault mimt (vermeintlich) Sokrates, Philippeau (vorerst noch) den mit „trübe[n] Augen“ ausgezeichneten Zuschauer. Wie seine an Camilles Diktum von der „Guillotinenromantik“¹⁴⁹ anschließende Entgegnung allerdings beweist, hat er durchaus gut sehen können und bringt buchstäblich scharfsinnige Beobachtungen ein: „Heute sind wieder zwanzig Opfer gefallen.“¹⁵⁰ Hérault selbst fühlt sich am Ende durch Philippeau herausgefordert und in eine Rolle gedrängt, die er – im Gegensatz zu derjenigen des Sokrates – im Weiteren nicht einnehmen mag: „Sie möchten uns zu Antediluvianern machen. St. Just sah’ es nicht ungern, wenn wir wieder auf allen Vieren kröchen.“¹⁵¹

Die hier Hérault und Philippeau nahegelegten Rollen sind paradigmatisch für die Gestaltung der dramatischen Figuren insgesamt. Der Text zeigt eine „doppelte Berechnung“ innerhalb seiner Theatermetaphorik: die Protagonisten sind einerseits Akteure, andererseits Zuschauer ihrer selbst.¹⁵² Zwischen diesen Positionen wechseln sie hin und her. So ver-

nimmt ihn am linken Arm, der große Gehilfe am rechten, der dritte an den Beinen: und in einem Augenblick ist er auf den Bauch niedergelegt, der Kopf abgeschnitten und der bekleidete Körper ist in einen großen Kippkarren geworfen, wo alles im Blut schwimmt; und immer so fort. Was für eine schreckliche Schlächtere!“ Zit. nach Lenôtre 1996, S. 99f.

¹⁴⁶ MBA 3.2, S. 5.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. auch Adler 1981, S. 162.

¹⁴⁹ MBA 3.2, S. 5.

¹⁵⁰ Ebd., S. 6.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ueding 1981, S. 211. Die Verfasserin bezieht diese Doppelung, entgegen der von mir vertretenen Erweiterung, nur auf Danton, der „gleichzeitig Akteur *im* historischen Geschehen *und* Zuschauer, also außenstehender Be-

sucht Philippeau, sich aus der Zuschauerrolle herauszulösen und fragt zu Recht: „Wie lange sollen wir noch schmutzig und blutig seyn wie neugeborne Kinder, Särge zur Wiege haben und mit Köpfen spielen.“¹⁵³ Er will von der bloßen Rezeption des Geschehens weg hin zur Aktion, hin zu einer selbstbestimmten Existenz: „Wir müssen vorwärts.“¹⁵⁴ Hérault stimmt ihm zu, denn auch er möchte frei von Rollenzwängen sein. Das Recht auf Selbstbestimmung und freie Entfaltung der Persönlichkeit stehen für ihn ebenfalls im Vordergrund: „Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen. [...] Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. [...] Wir Alle sind Narren es hat Keiner das Recht einem Andern seine eigenthümliche Narrheit aufzudringen.“¹⁵⁵ Camille bemüht in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal visuelle Metaphorik: „Die Staatsform muß ein *durchsichtiges* Gewand seyn, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt.“¹⁵⁶ Transparenz wird hier unmittelbar an revolutionär-gemäßigte Handlungen bzw. an „Reorganisation“¹⁵⁷ gekoppelt. Danton soll „den Angriff im Convent machen“, damit die „Gladiatorspiele“ der Robespieristen endlich aufhören.¹⁵⁸ So stimmt Camille in den Chor der Forderung nach einer autonomen, zwangsfreien Existenz ein. Philippeau, Hérault und er sind sich einig: „Die Gestalt mag nun schön oder häßlich seyn, sie hat einmal das Recht zu seyn wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden.“¹⁵⁹

Verstellung, Verkleidung und Rollenspiel werden von ihnen abgelehnt und sollen überwunden werden. Dabei überbieten sich die drei Dantonisten in der sprachlichen Formulierung ein und desselben Gedankens: dass sich ein jeder frei und nach eigenem Willen entfalten solle. „Die Personen sprechen nicht miteinander [...]. Jeder spricht für sich. [...] Camille führt auf einer andern Ebene die Rede von Hérault fort, ohne etwas beizutragen, was irgendwie vorwärts führen könnte. Solche Dialoge sind typisch für die Dan-

obachter“ sei. Ebd. Zur Beobachter- und Mitspielerfunktion Dantons vgl. auch Müller 1994, S. 171. Er bemerkt ergänzend, dass alle Figuren im Drama „zumeist Rollendarsteller“ seien, wobei Robespierre und St. Just eine Ausnahmestellung als „Verfasser, Regisseure und Akteure“ der Revolution zukäme. Ihre Position charakterisiert er wie folgt: „Geschichte ist ein erhabenes Drama, ist eine Tragödie.“ Ebd., S. 173. Mit Blick auf Robespierre ist diese Auffassung abzumildern. St. Just scheint mir als einzige Person des Dramas ‚ungespalten‘, d.h. mit der Funktion eines Verfassers und Regisseurs identisch.

¹⁵³ MBA 3.2, S. 6.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd. [Hervorhebung von mir; D.R.]

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 7.

¹⁵⁹ Ebd., S. 6.

tonisten.“¹⁶⁰ Über die Dynamik von Sprache und Spiel entfaltet sich am Ende nur Leerlauf.¹⁶¹ So ist Danton kein aktiver Mitspieler, sondern weiterhin abwartender Beobachter. Wie er abseits vom Kartenspiel steht, steht er auch abseits seiner Kameraden und geht nicht wirklich auf sie ein. Spielerisch konjugiert er nichtssagende Rollenoptionen durch: „Ich werde, du wirst, er wird. Wenn wir bis dahin noch leben, sagen die alten Weiber. Nach einer Stunde werden 60 Minuten verflossen seyn.“¹⁶² Sicher für Danton scheint nur der Tod, von der Revolution lässt er „die Finger“, jedoch, wie Hérault anführt, „bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt“.¹⁶³

Das Geschehen am Kartentisch kommentiert die Eingangsszene in ihrer Gesamtheit: „Verloren!“ ist ihr „Schlüsselwort“.¹⁶⁴ Was dem Zuschauer bereits durch den Dramentitel und das Wissen um die historischen Fakten bewusst ist, prägt sich durch zahlreiche Signale in seine Wahrnehmung ein. Er wird kontinuierlich animiert, zu sehen und zu hören, was sich auf der Bühne abspielt. An seinem Beginn erscheint das Stück bereits ausgespielt. Im Theater der Revolution verfließen die Minuten, ohne dass die Revolution stattfindet.

Innerhalb der Makrostruktur Schauspiel zeigt sich eine Mikrostruktur diverser Schauspiele: Gespräch und Spiel, Spiel im Gespräch, Spiel während des Spiels, Kartenspiel, Wortspiel, gestisches Spiel, weiterhin Liebesspiel und das Spiel mit Köpfen, „Gladiatorspiele“, „olympische Spiele“ und schließlich Schach.¹⁶⁵ Letzteres steht symbolisch für die Bewegungen der Figuren, die ihnen abverlangten strategischen und kämpferischen Aktionen wie das Taktieren und Verharren in festgefahrener Stellung. Auch das Kartenspiel steht dafür sinnbildlich. Redebeiträge im Revolutionsdrama werden wie Spielkarten ausgespielt und von anderen überdeckt: *coeur* sticht *carreau* und umgekehrt.

Die Tendenz zur Darstellung verschiedener Spielformen innerhalb des Bühnenspiels, der Auffassung des Spiels als solches – als Rollenspiel oder Spiel im Spiel –, zeigt das Drama immer wieder. Es gibt zahlreiche Vorausdeutungen und Rückverweise auf historisch und im Theatertext Geschehenes und (zu) Geschehendes, auf Sehen, zu Sehendes und

¹⁶⁰ Zeller 1974, S. 222. Ähnlich Baumann 1976, S. 201: „Das Zueinander-Sprechen erweist sich als Vorwand, um das Für-sich-Sprechen zu überspielen, nicht zufällig charakterisiert sich der Raum als Spielsalon.“

¹⁶¹ „Die forcierte Verwendung der Bühnen- und Rollenmetapher signalisiert die Entfernung der Revolutionäre von der Revolution.“ Voges 1990, S. 35.

¹⁶² MBA 3.2, S. 7.

¹⁶³ Ebd., S. 8.

¹⁶⁴ Ebd., S. 5. Ueding 1981, S. 214. Vgl. auch Baumann 1976, S. 39.

¹⁶⁵ Für die Textzitate MBA 3.2, S. 7. Der hier forcierte Spielgedanke ist an Hans Adler angelehnt. Vgl. Adler 1981, S. 147.

Gesehenwerden. Dabei zeigt sich im Besonderen „die Wiederholung als ein Mittel, den Zuschauer aufmerksam zu machen, ihn Verbindungen herstellen zu lassen“.¹⁶⁶

Das Fundament einer „Vorführungsstruktur“¹⁶⁷ ist mit dem ersten Auftritt gelegt und implementiert darüber hinaus eine Verweisstruktur: „Tragende Pfeiler im Text sind Verweiselemente, die über den Rahmen der Einzelszene hinausgreifen und entscheidende Konfliktebenen aufscheinen lassen.“¹⁶⁸ Diesen Verweisen nachzugehen, ist eine Aufgabe, die dem Rezipienten des Dramas zukommt. Wie der Text in dieser Richtung konkrete (im Theater umzusetzende) Anleitungen gibt, soll in den weiteren Kapiteln zu *Danton's Tod* verfolgt werden.¹⁶⁹ Die Ästhetik des Theaters tilgt politische Aktion und setzt sich stattdessen selbst absolut. Das Theater zeigt nicht Politik und wie es gewesen ist oder hätte sein können. Das Theater zeigt (Revolutions-)Theater: die Selbstheroisierung und -theatralisierung der Akteure, die eklatant an den Bedürfnissen des Volkes vorbeizielen.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Zeller 1974, S. 218.

¹⁶⁷ FA I, S. 477 [Kommentar].

¹⁶⁸ Knapp 2000, S. 103.

¹⁶⁹ Siehe dazu Kap. 3.

¹⁷⁰ Über die Volksszenen im Stück wird dies zum Gegenstand des dramatischen Geschehens. Das Volk selbst erscheint hilflos und wankelmütig.

2.2 Dramaturgie des Komödienspiels: „Eine ganz eigne Unterhaltung“

Ein Garten.

Leonce (halb ruhend auf einer Bank). Der Hofmeister.

Leonce. Mein Herr, was wollen Sie von mir? Mich auf meinen Beruf vorbereiten? Ich habe alle Hände voll zu thun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen. Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundert fünf und sechzig Mal hintereinander zu spuken. Haben Sie das noch nicht probiert? Thun Sie es, es gewährt eine ganz eigne Unterhaltung. – Dann, sehen Sie diese Hand voll Sand? – (er nimmt Sand auf, wirft ihn in die Höhe und fängt ihn mit dem Rücken der Hand wieder auf) – jetzt werf' ich sie in die Höhe. Wollen wir wetten? Wieviel Körnchen hab' ich jetzt auf dem Handrücken? Grad oder ungrad? Wie? Sie wollen nicht wetten? Sind Sie ein Heide? Glauben Sie an Gott? Ich wette gewöhnlich mit mir selbst und kann es tagelang so treiben. Wenn Sie einen Menschen aufzutreiben wissen, der Lust hätte, manchmal mit mir zu wetten, so werden Sie mich sehr verbinden. Dann – habe ich nachzudenken, wie es wohl angehen mag, daß ich mir einmal auf den Kopf sehe. – O wer sich einmal auf den Kopf sehen könnte! Das ist eines von meinen Idealen. Und dann – und dann – noch unendlich viel der Art. – Bin ich ein Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung? – Ja, es ist traurig....

Hofmeister. Sehr traurig, Eure Hoheit.

Leonce. Daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch.

Hofmeister. Eine sehr gegründete Melancholie.

Leonce. Mensch, warum widersprechen Sie mir nicht? Sie haben dringende Geschäfte, nicht wahr? Es ist mir leid, daß ich Sie so lange aufgehalten habe. (Der Hofmeister entfernt sich mit einer tiefen Verbeugung.) Mein Herr, ich gratulire Ihnen zu der schönen Parenthese, die Ihre Beine machen, wenn Sie sich verbeugen.¹⁷¹

Der unaufhaltsam vorwärtsstrebende Wortschwall Leonce' ist ein Paradebeispiel für den „Aspekt des Performativen“,¹⁷² der dem dramatischen Dialog grundsätzlich inne wohnt und seine Überführung in szenische Aktion garantiert: „Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation.“¹⁷³ Am Beginn von Büchners *Leonce und Lena* kommt jedoch in der als sekundärer Konstruktion zur Welt stehenden Bühnenhandlung weniger ein zielorientiertes Handeln als ein Sich-Verhalten zur Darstellung.¹⁷⁴

Leonce spricht sich selbst – als Theaterfigur – seine Rolle einübend vor und wird dies im Verlauf des Stücks immer wieder tun. Die in die Komödienwelt einführenden Worte der Hauptfigur sind einem der *Commedia dell'arte* entlehnten improvisatorischen Prinzip verpflichtet. Die überbordende Tirade ist absolut situativ: Präsentiert wird „ein unendlich sich erstreckendes Jetzt; Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen aufgelöst in

¹⁷¹ MBA 6, S. 99f. Zitate der szenischen Sequenz werden im Folgenden wiederaufgegriffen, ohne dass eine erneute Kennzeichnung erfolgt.

¹⁷² Pfister 2001, S. 24.

¹⁷³ Ebd. Vgl. auch Elam 2002, S. 126.

¹⁷⁴ Vgl. Ingenschay 1980, S. 450 und 454. „Das dramatische Agieren auf den Begriff bloßen Verhaltens zu bringen, ist insbesondere dort geboten, wo Dramen das Vermögen oder den Willen zum Handeln oder den Sinn des Handelns problematisieren und es in der Intention des Autors liegt, daß die Zuschauer seine Figuren als spezifisch Nichthandelnde wahrnehmen.“ Pikulik 1982, S. 39.

ein ewiges Einerlei des *Selben*“.¹⁷⁵ Leonce empfindet es als unerträglich, „daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen“, es macht ihn „ganz melancholisch“. Ewiger Gleichlauf, Langeweile und Melancholie sind die Grundkoordinaten des Spiels, auf die hin seine Rede zustrebt. Eine dramatische „Spannung des Gesprächs findet sich [...] aufgelöst“.¹⁷⁶

Im Verlauf des Lustspiels rückt immer wieder in den Vordergrund, dass es nicht um die Verfolgung eines stringenten, mehr oder weniger verwickelten Handlungsfadens geht, sondern um die Präsentation von Spiel, Folge- und Gegen-Spiel. Die Sprachspielereien und szenischen Segmente stiften dabei weniger eine dialogische Funktion zwischen den Figuren als in Bezug auf den Rezipienten.¹⁷⁷

Die Irritation des Lesers oder Zuschauers scheint Bestandteil der ästhetischen Strategie des Autors zu sein.

Die Fabel der Komödienhandlung an sich, ohne das künstlerisch vermittelte Bezugssystem, sagt nur wenig. Figur und Handlung, Dialog und Szene streben vielfach auseinander. Die Themen, die sich auf dem mit irrlichternden Wortspielen, sprachlichen Leerformeln und dunklen Lyrismen durchwirkten Textgrund abzeichnen, greifen über den engen, streng in sich geschlossenen Rahmen des dramatischen Geschehens hinaus.¹⁷⁸

Leonce und Lena zeigt sich undramatisch, insofern das Stück an seinem Beginn nicht eine Situation und deren zielgerichtete Veränderung setzt, sondern eine Zustandsbeschreibung abliefern: „Trotz vieler Worte keine Mitteilung, sondern Vermittlung [...] der unaufhebbaren Stimmung überspielter Leere.“¹⁷⁹ Wenn die Komödie einerseits undramatisch erscheint, ist sie andererseits keineswegs untheatral. Dass die eigentliche Handlung nicht das Wesentliche an Büchners Lustspiel ist, bildet in der Forschung neben anderen Auffälligkeiten ein Mal mehr und weniger behandeltes Leitmotiv.¹⁸⁰

¹⁷⁵ Schröder 1966, S. 17.

¹⁷⁶ Ebd., S. 16.

¹⁷⁷ Dies erläutere ich im Weiteren näher. Schröder 1966, Kap. II, S. 15-123, erachtet insbesondere „die Sprache als Spielraum des Lustspiels“. Ebd., S. 15. Seinen „Stilanalysen verschiedener Sprach- und Gesprächsformen“ (ebd., S. 11) sowie daraus resultierender Gedanken betreffend der Zeit- und Raumstrukturen in Büchners Stück ist meine Interpretation (insbesondere der Anfangsszene) in Teilen verpflichtet. Meine Sichtweise unterscheidet sich allerdings erheblich hinsichtlich der Gewichtung des sprachlichen Aspektes für die Gesamtanlage des Lustspiels. Sprache sieht Schröder als den „primären Spielraum“ (ebd., S. 25) des Textes, in den sich das gesamte Spiel der Figuren zweckfrei verlagere. Sprachliches Spiel in *Leonce und Lena* ist aber nicht ablösbar von körperlich-gestischem Schau-Spiel, insbesondere wenn der Text konsequent als Theaterangebot verstanden wird. Seine mediale Vermittlung ist zwingend bei der Interpretation zu berücksichtigen. Schröder verbleibt bei seiner Textanalyse weitgehend im inneren Kommunikationssystem der Komödie – weil er sie überwiegend literarisch statt theatral auffasst. Der Theaterzuschauer (die Zuschautersituation) wird bei ihm lediglich unterschwellig angesprochen, aber nicht explizit thematisiert.

¹⁷⁸ Poschmann 1981, S. 114.

¹⁷⁹ Schröder 1966, S. 18.

¹⁸⁰ Vgl. Dörr 2003, S. 380. „Handlung“ sehe ich hier mit Pfister 2001, S. 269, gekennzeichnet durch „eine

Im Folgenden möchte ich die dramaturgischen Effekte der Anfangssequenz näher untersuchen. Dabei fokussiere ich auf das Spiel in seinem genuin szenischen Ablauf, auf körperlich-gestische Zusammenhänge, das Mimischkomische.¹⁸¹ Gezeigt werden soll, mit Hilfe welcher Strategien das Lustspiel die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu gewinnen und zu binden sucht. Weiterhin geht es darum, wie die theatrale Grundsituation thematisiert wird und in welcher Weise auf der Spielebene sowohl unterschiedliche sprachliche Funktionen als auch verschiedene Kommunikationsebenen bespielt werden.

„Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundert fünf und sechzig Mal hintereinander zu spuken.“ Im unscheinbaren, aber schwerlich zu überhörenden und gestisch nicht zu übersehenden deiktischen Wörtchen „hier“ scheint die Intention der *Performance* unmittelbar begründet zu liegen: der Sprecher fordert einen „*physiognomische[n] Blick*“¹⁸² ein. Der Hofmeister wird von Leonce zur Wahrnehmung und Nachahmung absurder Handlungen aufgefordert; er soll *sehen*, was sich abspielt und sich darüber hinaus am sinnlosen Tun beteiligen. „Haben Sie das noch nicht probiert? Thun Sie es, es gewährt eine ganz eigne Unterhaltung.“ Diese Unterhaltung zielt auf die kalkulierte Brechung der Theatersituation. Leonce verfolgt ein zweckfreies Spiel, bei dem es zum einen um die Unterhaltung des Zuschauers (*delectatio*) und zum anderen um die Unterhaltung über diese Unterhaltung selbst geht – Reden über Theater (*communicatio*).

Den appellativ-imperativischen Ton des Protagonisten („Sehen Sie“, „Thun Sie es“) kennzeichnet eine „künstliche Hast“¹⁸³:

Dann, sehen Sie diese Hand voll Sand? – (er nimmt Sand auf, wirft ihn in die Höhe und fängt ihn mit dem Rücken der Hand wieder auf) – jetzt werf’ ich sie in die Höhe. Wollen wir wetten? Wie<v>iel Körnchen hab’ ich jetzt auf dem Handrücken? Grad oder ungrad? Wie? Sie wollen nicht wetten?

triadische Struktur [...], deren Segmente die Ausgangssituation, der Veränderungsversuch und die veränderte Situation sind“. Dem gegenüber steht der Begriff „Geschehen“, d.h. „die Form eines Spiels [...], das selbstzweckhaft und ziellos in sich kreist“. Ebd., S. 271. Vgl. zur Terminologie ebd., S. 265-273. Zur mangelnden Trennschärfe und Problematisierung der Begrifflichkeiten Pfisters (Handlung, Geschehen, Handlungssequenz, Geschichte) siehe Asmuth 1997, S. 7. Vgl. weiterhin Werling 1989, S. 124-150.

¹⁸¹ Vgl. Kafitz 2000, S. 265-284.

¹⁸² Bühler 1978 [1934], S. 95. Der Verfasser stellt im Zuge seiner Betrachtungen zur Deixis (vgl. ebd., S. 79-148), auf die ich mich im folgenden bei meiner Szenenanalyse stütze, fest, dass die Grundzeigwörter hier–jetzt–ich, die in Leonce’ Monolog exorbitant auftreten, eine absolute Funktion „als sprachliche Ortsmarke, Zeitmarke, Individualmarke“ besitzen und einen „Fixpunkt der Ordnung“ bilden: „Von der Origo des anschaulichen Hier aus werden sprachlich alle anderen Positionen gezeigt, von der Origo Jetzt aus alle anderen Zeitpunkte. Es ist vorerst von nichts als vom *Zeigen* die Rede.“ Ebd., S. 107.

¹⁸³ Schröder 1966, S. 16.

Erneut wird der Hofmeister zum Hinschauen aufgefordert und ein weiteres Mal verliert sich die Aufforderung im Absurden; er müsste schon sehr aufmerksam hinsehen, um beurteilen zu können, wie viel Sandkörner auf Leonce' Handrücken liegengeblieben sind. „Das Komische des Vorgangs ergibt sich aus der Visualisierung einer Redewendung, die zugleich den Un-Sinn der Tätigkeit des Prinzen veranschaulicht.“¹⁸⁴ Der zitierte Textabschnitt ist typisch für die iterative Struktur des Anfangsauftritts und charakteristisch für die Sensibilisierung auf das Spiel selbst, das theatrale *hic et nunc*, das insbesondere über die Wahrnehmungsappelle und Handlungsaufforderungen sowie die vorkommenden Zeitadverbien („dann“ – „jetzt“ – „jetzt“) herausgestellt wird.

Leonce führt das Zeigen selbst vor. Zum einen präsentiert der Protagonist sich selbst, zum anderen den Hofmeister. Ihm wird von Leonce anscheinend etwas vorgeführt wie dieser ihn zugleich demütigend vorführt. Der Appell- und Befehlston des Prinzen ist von herablassender Empörung gekennzeichnet: „Mein Herr, was wollen Sie von mir? Mich auf meinen Beruf vorbereiten?“

Beide Fragen sind rhetorisch, Leonce beantwortet sie sich umgehend selbst. Einreden sind nicht erwünscht. Die erste Frage, die nach einer Antwort verlangt und ein Gespräch erwarten lässt, bleibt (vermeintlich) unbeantwortet. Es handelt sich um „gar keine echte Frage. Das eigentlich Bestimmende in ihr ist der harte, abwehrende Unterton [...]. In seltsamer Verkehrung will diese Frage ein Gespräch eher vermeiden als es in Gang bringen.“¹⁸⁵ So ist die Spiel- und Kommunikationssituation von einer Störung gekennzeichnet, was die Aufmerksamkeit des Zuschauers für den insgesamt gestörten Lustspielablauf schärft. Dieser erwartet ein Theaterspiel, aber seine üblichen Erwartungshaltungen werden nicht bedient: die Komödie zeigt sich als Spiel um des Spielens willen.

Die zweite, den Beruf berührende Frage ist ebenso wie die erste keine echte. Sie geht im Zwiegespräch unter. Das ist ferner auch bei den folgenden dreizehn Fragen des Prinzen der Fall. Leonce reiht Scheinfragen aneinander: „in Frageform gekleidete Antwort[en]“.¹⁸⁶ Dabei werfen diese Antworten weitere Fragen auf, die wiederum nur von ihm selbst beantwortet werden (können).

Für den Rezipienten ist das programmatisch zu deuten. Die Theaterfigur beruft sich auf ihre aktuelle Bühnenpräsenz und positioniert sich ganz in Bezug auf den Zuschauer.

¹⁸⁴ Kafitz 2000, S. 269.

¹⁸⁵ Schröder 1966, S. 15.

¹⁸⁶ Ebd.

Leonce' Sätze sind eine Selbstanweisung zum Spiel: „Ich habe alle Hände voll zu thun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen.“ Oder auch: „Ich wette gewöhnlich mit mir selbst und kann es tagelang so treiben. Wenn Sie einen Menschen aufzutreiben wissen, der Lust hätte, manchmal mit mir zu wetten, so werden Sie mich sehr verbinden.“

Die Geschäftigkeit des Prinzen entlarvt sich als „Scheinarbeit“.¹⁸⁷ Auf das äußere Kommunikationssystem des Dramas bezogen bedeutet das die realzeitliche Erarbeitung des theatralen Spiels in seinem vorgängigen Ablauf. Der Auftritt lässt sich „als komische Spielszene lesen, die das Körperliche, genauer: die Hände und den Kopf, zu visueller Geltung bringt und damit auf eine Verkehrung der Sinnerwartungen im externen Kommunikationssystem des Dramas zielt“.¹⁸⁸

Komik entsteht vorzugsweise aus dem Kontrast zwischen dem von Leonce artistisch geführten Nachweis seines Arbeitseifers und den damit verbundenen Allüren sowie dem Eingeständnis eigener Untätigkeit: „Bin ich ein Müßiggänger? Habe ich keine Beschäftigung? – Ja, es ist traurig...“ Die Hervorhebung seiner beschäftigungslosen Existenz stellt den Gipfelpunkt seiner Tirade gegen den Hofmeister dar. Die Kommunikationssituation stagniert, ein echter Dialog findet nicht statt.¹⁸⁹ Dabei fordert der Prinz den Widerspruch seines Gegenübers geradezu heraus: „Mensch, warum widersprechen Sie mir nicht?“ So betreibt der Text eine semantische Engführung: die beiden Dialogpartner nehmen einen gemeinsamen Standpunkt ein, belegen *eine* expressiv-affektive Bedeutungsposition. Ihr Zwiegespräch zeigt sich zwangsläufig monologisch. Kennzeichnend für das Stück ist das Prinzip spielerischer Wiederholung bzw. der Aneinanderreihung verschiedener Spiele.¹⁹⁰ Die vorgeführten Spielformen initiieren sich dabei permanent selbst. Sie sind im Vordergrund stehende komische Handlungen gegenüber einer stark reduzierten anderweitigen Handlung.¹⁹¹ In engem Konnex mit dem Iterationsprinzip steht der Aspekt der Zurschaustellung. Die

¹⁸⁷ Dörr 2003, S. 382.

¹⁸⁸ Kafitz 2000, S. 269. So wie der Prinz Sand in die Höhe wirft und dieser sich auf seinem Handrücken und dem Bühnenboden zerstreut, so zerstreut sich im weiteren Verlauf des Geschehens buchstäblich der Anspruch des Rezipienten auf eine mit dem Spiel verbundene und vorgestellte Handlung. Seine Aktionen verlieren sich im Sande, erscheinen in den Sand gesetzt – der sprichwörtlichen Redensarten könnten weitere hinzugefügt werden. Das Sand-in-die-Höhe-Werfen exemplifiziert mehr noch als eine Schärfung des Sehens und der Sinne ein Täuschungsmanöver und spielt unweigerlich an die Redewendung des Sand-in-die-Augen-Streuens an.

¹⁸⁹ Der Hofmeister wiederholt in zwei kurzen Repliken nur das, was Leonce ihm zuvor an Antworten diktiert hat. Dieser konstatiert Traurigkeit als seine momentane Gemütsverfassung und der Diener stimmt ihm zu: „Sehr traurig, Eure Hoheit.“ Auch die von Leonce diagnostizierte Melancholie wird vom Hofmeister in Verdoppelung des Gesagten als „eine sehr gegründete Melancholie“ bestätigt.

¹⁹⁰ Vgl. Zeller 1974, S. 225. Darin liegt die entscheidende Parallele zu *Danton's Tod*. Beide Dramen betonen im Übermaß die mit der Aufführungssituation verbundenen kommunikativen Aspekte des Spiels selbst.

¹⁹¹ Vgl. Warning 1976, S. 279-333, im engeren 283-292.

einzelnen Aktionen Leonce' (Spucken, Sandwerfen) sind als Schau-Spiele konzipiert, die dargestellt, d.h. immer wieder neu in ihrer spezifischen Materialität vorgeführt werden können. Hinweisen, Vorzeigen und Vorführen sind die bestimmenden Impulse von Rede und Aktion, wodurch der Text sprichwörtlich „eine ganz eigne Unterhaltung“ gewährt, bei der die Performanz der Sprache und des Körperlichen im Mittelpunkt stehen.

Leonce' von zahlreichen Zeigewörtern durchsetzte Rede stellt ein „Hier-ich-jetzt-System der subjektiven Orientierung“¹⁹² dar. Das Temporaladverb „dann“ täuscht ausufernde Geschäftigkeit und Tatkraft vor. Erst hat der Protagonist auf einen Stein zu spucken, dann Sand in die Höhe zu werfen, dann Wetten abzuschließen, dann nachzudenken, „und dann – und dann – noch unendlich viel der Art“ zäher Beschäftigungen. Flankierend stehen eine Reihe weiterer zeitorganisierender Adverbien und Adjektive. Diese heben den Vorgang der realzeitlichen szenischen Vergegenwärtigung sowie deren gleichzeitige Wahrnehmung hervor. Daneben stellen sie den konsekutiven Charakter des Theaterspiels selbst heraus. Die Zeigehandlungen des Protagonisten konstituieren sich nicht eher als mit seiner deiktischen, Theater-Zeit und Theater-Raum bestimmenden Aufforderung an den Hofmeister, sein Handeln und Spiel gespannt zu verfolgen und mitzuspielen.¹⁹³

Die Textgestaltung im Ganzen verweist aufgrund der expliziten Benennung der schauspielerischen Rollenthematik auf den Kommunikationszusammenhang sowie die Wahrnehmungskonfiguration im Theater: „*Dann* – habe ich nachzudenken, wie es wohl angehen mag, daß ich mir *einmal* auf den Kopf sehen könnte. – O wer sich *einmal* auf den Kopf sehen könnte! Das ist eines von meinen Idealen.“ [Hervorhebungen von mir; D.R.] Auf dieses Ideal, die Ansprache der Subjekt- / Rollenthematik und damit die Zuspitzung auf die direkte Zuschauersituation(!), laufen Leonce' Worte hinaus, um sich sogleich wieder von diesem Punkt zu entfernen und in das Eintönige zurückzufallen: „unendlich viel der Art“.

Wenn der Prinz sich (als Figur) wünscht, Zuschauer seiner selbst zu sein und auf sich selbst zu schauen, beschreibt und reflektiert er die theatrale Grundsituation: „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“¹⁹⁴ Sich selbst „einmal auf den Kopf [zu] sehen“ impliziert, vom Bühnenraum in den Zuschauerraum zu treten, mindestens aber seine Position als Subjekt innerhalb des Bühnenraumes mit einem

¹⁹² Bühler 1978 [1934], S. XXXII. Er stellt explizit heraus, dass „die Bedeutungserfüllung der Zeigewörter an sinnliche Zeigehilfen gebunden [ist], auf sie und ihre Äquivalente angewiesen bleibt“. Ebd., S. 80.

¹⁹³ „Sehen *Sie*, *erst* habe *ich* auf den Stein *hier* [...] *hintereinander* [...]“ [Hervorhebungen von mir; D.R.]

¹⁹⁴ Bentley 1964, S. 150. Vgl. auch Fischer-Lichte 1983, Bd. 1, S. 16-18.

anderen Subjekt zu (ver)tauschen und sich so selbst Objekt der Wahrnehmung zu werden. Diese Position hat der Hofmeister inne, insbesondere wenn Leonce „halb ruhend“ auf einer Bank ausgestreckt vor ihm liegt. Der Hofbedienstete teilt an dieser Stelle die Subjektposition des Theaterzuschauers, er ist dessen Stellvertreter auf der Bühne. Alle schauen Leonce auf den Kopf, nur er selbst kann das nicht.

Die Deixis innerhalb der zitierten Anfangssequenz stellt die Brücke zwischen Sprache und Körperlichkeit dar. Sie veranschaulicht den Vorgang schauspielerischer Verkörperung und akzentuiert den Vorgang der Hervorbringung von Präsenz. Damit verweist die Situation weniger auf etwas als auf sich selbst, auf die Aktualität des Spiels, die Form der szenischen Darstellung.

Deixis [...] allows the dramatic context to be referred to as an ‘actual’ and dynamic world already in progress. Indeed, deictic reference presupposes the existence of a speaker referred to as ‘I’, a listener addressed as ‘you’, a physically present object indicated as ‘this’. It resides in ‘shifters’ (‘empty’ signs) in so far as it does not, in itself, specify its object but simply points, ostentively, to the already-constituted contextual elements.¹⁹⁵

Dreh- und Angelpunkt deiktischer Verweisungen ist der Schauspieler. Der Kunstgriff in *Leonce und Lena* besteht darin, auf einer Metaebene das Theaterspiel selbst (‘this’) als Objekt und Ziel aller Aktivitäten einzubringen; ‘shifters’ bedeuten weniger einen Umschwung des Spiels (in Handlung) als einen veränderten Neuansatz desselben als Spiel: Variation eines Motivs. Der sprechende Schauspieler-Körper („speaker-actor’s body“¹⁹⁶) ist Referenzpunkt der gestisch-szenischen Aktionen und bestimmt weitere Figuren sowie den Raum um sich herum, fügt sie in einen Kontext ein. „The proximity of the referent to the subject is the crucial factor“, wobei es zwei Bewegungsklassen gibt: hin zum Sprecher-Körper und weg von diesem.

The ‘I’ of the *dramatis persona* and the ‘here and now’ of the *dramatic* communicative context are related to the actor’s body and the *stage* context through the indicative gesture accompanying the utterance. Gesture, in this sense, *materializes* the dramatic subject and his world by asserting their identity with an actual body and an actual space.¹⁹⁷

Leonce und Lena besitzt keine Exposition, stattdessen liegt ein durch musikalische Prinzipien geprägter dramatischer Auftakt vor,¹⁹⁸ ein situativ-aktionaler Einsatzpunkt der

¹⁹⁵ Elam 2002, S. 128. Schon Karl Bühler betont bei seiner Aufschlüsselung deiktischer Funktionen, dass insbesondere Ich und Du „auf die Rollenträger im aktuellen Sprechdrama, auf die Rollenträger der Sprechhandlung hin[weisen]“. Bühler 1978 [1934], S. 113.

¹⁹⁶ Elam 2002, S. 66.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Nach Pfister 2001, S. 124, besitzt die „Exposition eine primär informativ-referentielle Funktion“, der dramati-

szenischen Präsentation der Darstellung. Es gibt keine wie auch immer geartete Vorgeschichte (auch nicht in den weiteren Szenen), Leonce' Handlungen sind durch nichts als durch seine Langeweile – oder eben Theaterspiel – motiviert und es wird keine entscheidende Situationsveränderung herbeigeführt. Maßgeblich ist der Status quo des Spiels, das über die Figurensprache sowie die Einbringung der Schauspielerkörper organisiert und transportiert wird.

Der temporalen und lokalen Funktion der Deixis („erst“ / „hier“) beigeordnet ist die personale Konfiguration der Szene: „*Mein Herr, was wollen Sie von mir? Mich auf meinen Beruf vorbereiten? Ich habe alle Hände voll zu thun. Ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen.*“ [Hervorhebungen von mir; D.R.] Insgesamt vierzehn Mal tritt das Anredepronomen „Sie“ im Textabschnitt auf und bietet dem Zuschauer zusammen mit weiteren deiktischen Ausdrücken im vorliegenden, gegenständlichen Verweisraum des Theaters Orientierung. Hinzu kommt die Egomane des Prinzen, die durch Pronomina der ersten Person gleichfalls überdeutlich markiert wird (personal, possessiv, reflexiv: „mein“, „mir“, „mich“, „ich“ und so fort; 25mal insgesamt) und den Aspekt der Selbstpräsentation dieser theatralen Figur unterstreicht.

Die Gegenwart der beiden für die Zuschauer deutlich sichtbaren Figuren auf der Bühne wird durch zahlreiche Personalpronomina überproportional betont. Der optische Tatbestand wird auditiv dupliziert – oder umgekehrt: die Sprache gibt die visuelle Organisation der Szene vor. Personen, Objekte,¹⁹⁹ Zeit und Raum sind durch die vorgängige Theatersituation selbstreferentiell markiert. Die einzelnen Aspekte werden nachdrücklich über die verwendeten, kontextbestimmenden und -hervorhebenden Pronomina, Adverbiale und Demonstrativa unterstrichen.

Der Prinz präsentiert sich gegenüber dem Hofmeister als ungezogene, respektlose Person.²⁰⁰ Die Begegnung zwischen beiden Theater-Figuren tritt auf der Stelle. Für Leonce mündet sie noch vor dem ersten Worteinsatz des Hofmeisters in Traurigkeit und setzt sich als Melancholie fest, während sein Gegenüber selbst sich nach seinen zwei kurzen Repliken umgehend mit einer „schönen Parenthese“ verabschiedet und den Schauplatz verlässt.

sche Auftakt hingegen vor allem eine phatische. Er dient „der Aufmerksamkeitserweckung des Rezipienten und der atmosphärischen Einstimmung in die fiktive Spielwelt“. Vgl. daneben Asmuth 1997, S. 108. Die phatischen Funktionen des Textes werden (neben anderen) im Folgenden explizit herausgestellt.

¹⁹⁹ Das Spiel bzw. die verschiedenen Spielaktionen Leonce', mehrfach markiert durch das sächliche Personalpronomen „es“: immer wieder redet Leonce über das (Theater-)Spiel, betreibt es aber eigentlich nicht aktiv auf der ‚Realitätsebene‘.

²⁰⁰ Vgl. Berns 1987, S. 269.

Die vom Hofmeister vollführte Bein-Parentese ist Sinnbild für seinen gesamten Auftritt, der kein solcher ist, sondern vielmehr von vornherein ein von Leonce geplanter, regiegeführter Abtritt. Davon zeugt die suggestive, implizit das Verschwinden gebietende letzte Frage des Prinzen an seinen Bediensteten, die den Höhepunkt des imperativischen Impetus der Eingangsrede markiert: „*Sie haben* dringende Geschäfte, nicht wahr?“ [Hervorhebung von mir; D.R.] Die vorgeschützte Besorgnis Leonce' ist deutlich weniger Frage als dezidierter Befehl. Es ist eine ultimative Direktive, die der Hofmeister vom Prinzen erhält – und offensichtlich fäkaldramatisch zu verstehen.²⁰¹ Die tiefe, mit gekrümmten Beinen vollführte Verbeugung des Hofmeisters ließe sich als eine komische, an Defäkation erinnernde Bewegung inszenieren. Gerade im Kontext der das Stück durchziehenden Idee der Symmetrie und des höfischen Zeremoniells liegt der Gedanke eines verballhornten tänzerischen Pliés nahe.²⁰² Die fragende Erinnerung des Prinzen signalisiert die ‚Ausscheidung‘ des Hofmeisters aus dem Komödienspiel. Dieser gibt mit seiner Körpergeste den Auftakt für den im Stück durchgängig präsenten Gedanken der Symmetrie sowie dessen Desavouierung. Das Königreich „Popo“ wird hier in Person des Hofmeisters und seiner zirkelnden Körpergeste lächerlich vorgestellt.

Die Figur bleibt eine Episode, der Hofmeister erscheint entbehrlich. Auf der Oberflächendimension des dramatischen Ablaufs kommt ihm keinerlei Funktion außer der eines Zuschauers und Zuhörers zu,²⁰³ ihm eignet Kulissenhaftigkeit an. Der Diener präsentiert sich passiv-reaktiv, er bezieht von Leonce lediglich abgehackte sprachliche Impulse. Eine Wirkung oder Bewegung rufen diese bei dem Hofangestellten offenkundig nicht hervor. Ein Verzicht auf die Figur wäre vom innerdramatischen Ablauf des Lustspiels her gesehen hypothetisch denkbar. Weder mit ihrem Auftritt noch ihrem Abgang wird auf ein Drittes (etwa eine Person oder ein Ereignis) hingearbeitet. Jürgen Schröder bezeichnet den Hofmeister darum als „tote Figur“.²⁰⁴ Deren Repliken könnten bei einer szenischen Realisation in den Aussagen des Prinzen imaginativ aufgehen, als bloße Einschübe innerhalb von des-

²⁰¹ Vgl. MBA 6, S. 433 und 541 [Kommentar]. Das Wort „Geschäft“ verzeichnet das Deutsche Wörterbuch im Kontext „zu schaffen, thun, ins werk setzen, bewirken, verrichten, besorgen“ als „insbesondere verrichtung und obliegenheit in amt und beruf, im erwerb“ sowie „verhüllend: ein natürliches geschäft verrichten, den körper durch stuhlgang u. s. w. erleichtern“. Siehe DWB, Sp. 3814-3825.

²⁰² Im klassischen Tanz ist das Plié die Kniebeuge (frz. *plier*, beugen) mit auswärts gedrehten Beinen, wobei Knie und Fußspitzen in dieselbe Richtung weisen müssen. Keinesfalls darf dabei das Gesäß ausgestreckt werden. Wenn der Oberkörper nicht senkrecht gehalten wird, ist die Bewegung unkorrekt. Vgl. Waganowa [1959], S. 22-24 sowie Koegler / Günther 1984, S. 356.

²⁰³ Immer unter der Voraussetzung, dass man die Vorstellung handlungsorientierter, vorwärtsstrebender und damit situationsverändernder Dramatik unterlegt.

²⁰⁴ Schröder 1966, S. 18.

sen Rede. Das so entstandene Selbstgespräch setzte sich dann als reiner Monolog fort bis zum Auftritt Valerios.²⁰⁵ Dass der Fall tatsächlich so liegt, wie Jürgen Schröder herausgearbeitet hat, und sich in der Tiefendimension der Dialogsequenz zugleich anders verhält und nicht eindeutig zu fassen ist, zeigt die über Schröder hinausgehende Analyse der Kommunikationssituation.

Aus Sicht der szenischen Präsentation ist der Hofmeister unentbehrlich. Seine bloße Anwesenheit konterkariert Leonce' Monolog. Denn die Elimination der Bühnenfigur, die nicht einmal richtig eingeführt wird, besitzt eine wertvolle Wirkung für die Gesamtanlage des Lustspiels. So entspringt der Vorgang einem dramaturgischen Kalkül. Sowohl der Hofmeister als auch Rosetta sind im inneren Kommunikationssystem der Komödie rudimentäre Kontrastfiguren zu Leonce – Abziehbilder einer dramatischen Konfrontation, Folien, vor denen sich die Figur selbst inszenieren kann.²⁰⁶ Das lenkt den Blick des Zuschauers auf den Vorgang der Inszenierung.

Die formal dialogisch angelegte Eröffnungssequenz entpuppt sich bei näherer Betrachtung qualitativ als Monolog. Der gemeinsame Auftritt von Prinz und Hofmeister bleibt im inneren Kommunikationssystem (im Innenverhältnis der Figuren) ein „monologisches Scheingespräch“.²⁰⁷ die Figurenaussagen gehen aneinander vorbei. Der Hofmeister ist ausschließlich „serviles Echo“,²⁰⁸ Leonce die dominante, die Kommunikation dirigierende Figur. Jürgen Schröder vermerkt, dass sich Dialog und Monolog innerhalb des Lustspiels insgesamt in „Scheinformen“ auflösen.²⁰⁹ Das ist jedoch nur ein Teilaspekt der Versuchsanordnung Büchners. Unberührt von der Frage des Gelingens oder Scheiterns von Kommunikation und Wahrnehmung werden in der episodisch gestalteten Konfrontation beider Figuren verschiedene Funktionstypen dramatischer Kommunikation abgebildet. Die von Schröder konstatierte und dem Prinzen zugeschriebene Strategie der Gesprächsvermeidung beinhaltet einen Prozess der Verständigung zum Zuschauer hin. Monolog und Dialog sind flottierende Formen, die jeweils monologisch oder dialogisch zu fassen sind.²¹⁰

²⁰⁵ Vgl. MBA 6, S. 100f.

²⁰⁶ Mit Blick auf die Figur der Rosetta gilt diese Aussage allerdings höchst eingeschränkt. Siehe Kap. 4.2.

²⁰⁷ Schröder 1966, S. 15.

²⁰⁸ Große 2002, S. 30.

²⁰⁹ Schröder 1966, S. 44.

²¹⁰ Schröder 1966, S. 16, spricht im Falle der Gegenüberstellung von Leonce und dem Hofmeister auch – durchaus treffend, aber ohne einzelne Kommunikationsebenen aufzuschlüsseln – von einem „dialogische[n] Monolog“. Ein solcher kann natürlich nur bezüglich des äußeren Kommunikationssystems des Stückes existieren. Monolog und Dialog im Drama markieren keinen binären Gegensatz. Beide Formen sind jeweils durch Abstufungen des Monologischen und Dialogischen gekennzeichnet. Vgl. grundsätzlich Mukařovský 1967, S. 108-

Verschiedene Kommunikations- und Wahrnehmungsebenen treten wechselweise in Erscheinung. Als *Textfigur* gehen die Äußerungen des Hofmeisters – und damit die Figur an sich – einerseits im Sprachfluss des Prinzen auf, d.h. auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems des Dramas. Dies betrifft andererseits aber gerade nicht den Hofmeister als *Lustspiel-* bzw. *Theaterfigur* im Kommunikationszusammenhang einer (imaginierten) Aufführung / *performance*. Durch die Gegenüberstellung der beiden Figuren gelingt der Komödie die Bezugnahme auf das vermittelnde Kommunikationssystem, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird auf die der Szene unterlegte epische Dimension gelenkt: die demonstrative Aktivierung des Außenverhältnisses des Spielzusammenhangs, denn innerhalb des Lustspiels (im inneren Kommunikationssystem) führt die Begegnung bloß in eine von Leonce inszenierte Leere. Die Diagnose „überspielter Leere“ (Schröder)²¹¹ trifft den vorliegenden Sachverhalt jedoch nur bedingt. Vielmehr schafft der Text Leerstellen, er produziert als divergent anzuerkennende Bedeutungspositionen, die variabel besetzt werden können. Die sprachlichen Interaktionen sind mit einer poetischen Funktion belegt:

Die poetische Funktion realisiert sich im reflexiven Bezug der Nachricht auf sich selbst, der ihre konkrete Materialität und Strukturiertheit bewußt macht [...]. Sie ist im Normalfall nur für das äußere Kommunikationssystem von Relevanz, nicht für die Kommunikation der fiktiven Figuren untereinander.²¹²

Neben der über die kreative Textorganisation sich darstellenden poetischen Funktion der Sprache (äußeres Kommunikationssystem des Dramas) lassen sich in *Leonce und Lena* weitere sprachliche Funktionen hierarchisieren und relationieren. Dabei gilt das „Prinzip der Polyfunktionalität im inneren und äußeren Kommunikationssystem“, wodurch „Funktionsverschiebungen“ auftreten bzw. sich „wichtige Funktionsdiskrepanzen“ ergeben.²¹³ So realisiert sich mit den Sprachäußerungen Leonce' im inneren Kommunikationssystem eine markante Adressatenorientierung zum Hofmeister. Die Rede besitzt eine intensive konative bzw. appellative Funktion, die primär durch den imperativischen Habitus und die zahlrei-

153; vgl. Pfister 2001, S. 180-185. Letzterem sind die weiteren in diesem Abschnitt unternommenen theoretischen Erörterungen zur „Monologisierung des Dialogs“ (ebd., S. 182-184) sowie zur „Dialogisierung des Monologs“ (ebd., S. 184f.) verpflichtet. Dasselbe gilt für die Überlegungen bezüglich der einzelnen Kommunikationsebenen und verschiedener in Büchners Lustspiel realisierter sprachlicher Funktionen. Vgl. ebd., S. 149-219, speziell 149-168. Vgl. ferner Jakobson 1979 [1960], S. 83-121.

²¹¹ Siehe Anm. 179.

²¹² Pfister 2001, S. 166. Vgl. Jakobson 1979 [1960], S. 92.

²¹³ Pfister 2001, S. 168 und 152. Im Folgenden zeige ich die Latenz und temporäre Dominanz einzelner sprachlicher Funktionen auf. Deren Disparität hinsichtlich der einzelnen Kommunikationsebenen lässt sich nicht nivellieren.

chen Vokative herausgestellt wird.²¹⁴ Sekundär kommt sie über die zahlreichen rhetorischen Fragen des Prinzen zum Ausdruck. Pfister weist die Funktion „als die wohl wichtigste im inneren Kommunikationssystem dramatischer Texte“ aus, was allerdings „keineswegs generell für das äußere Kommunikationssystem“ gelte: „Die Appellfunktion des dramatischen Textes an den Rezipienten erscheint vielmehr im Vergleich zu expositorischen oder narrativen Texten meist zurückgenommen.“²¹⁵ In *Leonce und Lena* sowie den beiden anderen Dramen Büchners ist dies nicht der Fall. Die appellative Funktion tritt zwar nicht durchgehend, aber vielfach über einzelne Szenen hervor. Im Normalfall steigert sie sich mit Zunahme der „Intensität des Partnerbezugs“ in einer dialogischen(!) Sprechsituation, von der sie wiederum abhängig ist.²¹⁶ Leonce aber hält den Hofmeister mit seinem sich nicht erschöpfenden Redefluss auf Distanz. Das Gespräch beider Figuren beinhaltet eine geringe, zu vernachlässigende Reziprozität. Ferner sind die eingesprengten Sätze des Hofmeisters alles andere als appellativ. Dies reduziert die Wirkung der Funktion im inneren Kommunikationssystem des Dramas. Die innerdramatische Kommunikation wird stark abgeschwächt, es kommt zu einer Betonung des Außenbezugs dramatischer Kommunikation. Die Appellfunktion gegenüber dem primären Adressaten, dem Hofmeister, entwickelt sich zum sekundären Adressaten hin: dem Zuschauer.

Intensiviert wird diese Bewegung dadurch, dass die Appelle Leonce' den Effekt kontinuierlicher Vergewisserung und Versicherung über den Kommunikationskanal zwischen Sender und Empfänger haben (selbstverständlich auf beiden Ebenen der dramatischen Kommunikation). Der Hofmeister wird zu aktiver Partizipation am Spiel aufgerufen, welche sich im gegebenen Kontext als ausschließlich zuschauende Teilnahme darstellt. Er ist indirekter Zuträger der Ereignisfolge, während Leonce gestisch ins Leereweisend sich an ihm abarbeitet. Die appellative Funktion erfährt dadurch eine phatische Funktionalisierung. Das phatische Moment prüft „die psychische Kommunikationsbereitschaft“²¹⁷ der beteiligten Subjekte und exponiert sie. Betont wird der Charakter der Kommunikation als Selbstzweck, die bloße Kontaktpflege zwischen den Dialogpartnern erscheint als vorrangiges Merkmal.²¹⁸

²¹⁴ Die konative (appellative) Funktion sprachlicher Kommunikation „findet ihren reinsten grammatischen Ausdruck im Vokativ und Imperativ“. Jakobson 1979 [1960], S. 90.

²¹⁵ Pfister 2001, S. 160. Ausnahmen bestätigen die Regel. Vgl. ebd., S. 160f.

²¹⁶ Ebd., S. 158.

²¹⁷ Ebd., S. 161.

²¹⁸ Vgl. ebd.

Der Prinz beglaubigt mit seiner Rede den reklamierten, der szenischen Situation adäquaten Modus der Perzeption für den Betrachter. Sein (Figuren-)Verhalten dient über die Kontaktpflege mit dem Hofmeister um ihrer selbst willen hinaus zur Tuchfühlung mit dem Theaterzuschauer (Relation Rolle–Zuschauer im Außenverhältnis), es ist für diesen instruktiv. Die Einforderung audiovisueller Konzentration auf das Geschehen hat primär den Zweck, „die Engagierung des Rezipienten“²¹⁹ zu bewirken. Aufgrund ihrer Ähnlichkeit zur bzw. Koppelung mit der appellativen Funktion besitzt die phatische einen jener vergleichbaren Richtungsverlauf. Sie dient im inneren Kommunikationssystem zur Schaffung und Steigerung des dialogischen Partnerbezugs. Liegt eine Kommunikationsstörung vor und steht bedingt dadurch ausschließlich der Aufbau oder die Pflege des sprachlichen Kontaktes zweier oder mehrerer Partner im Vordergrund, kann von einer „rein phatischen Kommunikation“ gesprochen werden, „die den Figuren dominant nur noch dazu dient, sich ständig der Existenz eines Kommunikationskanals zu versichern.“²²⁰ Dass ein echtes Bezugsverhältnis zwischen Leonce und dem Hofmeister nicht hergestellt wird, kann als Verschiebung der Funktion vom inneren auf das äußere Kommunikationssystem des Dramas gewertet werden.

Das Theaterspiel setzt sich mit der Anfangsszene von *Leonce und Lena* absolut. Kennzeichnend ist die besondere Ansprache des Sehsinns in Verbindung mit dem Spielgedanken und einer sich quasi selbst perpetuierenden Wahrnehmungs- und Kommunikationssituation. So versperrt sich das Lustspiel üblichen Herangehensweisen und Zugängen der Betrachtung. Nicht ein Handlungsgeschehen unter dem Aspekt des Spiels, sondern Spiel selbst offenbart sich als Handlung. So überdeckt die Wirklichkeit des Spiels das Moment der Fiktion – und Leonce selbst leitet immer wieder dazu an, dies zu durchschauen. Die monologhafte Rede des Prinzen generiert eine theatrale Metaebene. Im Vordergrund steht das unmittelbar vor Augen stehende Bühnengeschehen und seine (simulierte) autonome Motivation durch die (Theater-)Figuren. Die erste Szenensequenz der Komödie entwickelt die Dynamik kommunikativer und perzeptiver Vermittlungsebenen des theatralen Materials, die spezifische Materialität des Theaters nebst seiner medialen Energetik, was sich im weiteren Verlauf des Stückes fortsetzt.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd.

2.3 Die Signifikanz der Bude: „Man mackt Anfang von Anfang“

Bezeichnend für die Jahrmarktsszene²²¹ in *Woyzeck* ist die explizite Ansprache des Zuschauers, die über die Betonung der Prozessualität des Theaterspiels verbürgt wird: Einerseits sind die Zuschauer vor der Bude (das Volk, der Soldat, Margreth) adressiert, andererseits richtet sich der Marktschreier an die real anwesenden Theaterzuschauer.²²² Er lädt zur Teilnahme an einer „repräsentation“ ein, deren Anfang nicht verpasst werden soll, aber mit seiner Rede sowie den dieser vorhergehenden Szenen (H4,1 und H4,2) längst schon begonnen hat.

Das Budengeschehen hebt unverkennbar auf den Spielcharakter von Theater – seine spezifische Materialität wie Medialität – und auf die am Spiel Beteiligten und ihre Rollenverteilung ab. Sowohl der Zusammenhang von Darstellen und Vorstellen seitens der Schauspieler als auch der von Wahrnehmen und Vorstellen seitens der Zuschauer wird kunstvoll illustriert.²²³ Das Moment der theatralen Schau steht im Zentrum der Begebenheiten vor und in der Bude: „sehen“, „machen“, „geben“ und „zeigen“ spielen eine bedeutende Rolle.

Von auffallender Signifikanz ist die deiktische Sprache des Ausrufers: „Sehn sie die Kreatur“, „Sehen sie jetzt die Kunst“, „hier ist zu sehen“, „Mach Kompliment“, „Gieb Kuß“. Im Inneren der Bude verstärkt sich der Gestus des Vorführens und Zeigens noch: „Zeig’ dein Talent! zeig deine viehische Vernünftigkeit!“, „dieß Thier, wie sie da sehn, Schwanz am Leib“, „Denk jetzt mit der doppelten *raison*“, „Sehn sie jetzt die doppelte Räson!“ – schließlich: „Sehn sie das Vieh ist noch Natur unverdorbn Natur! Lernen Sie bey ihm. [...] Sehn sie was Vernunft, es kann rechnen und kann doch nit ausdrücken, nur nit expliciren, ist ein verwandter Mensch!“²²⁴

²²¹ Zitat in der Überschrift: MBA 7.2, S. 3 (H1,1).

²²² Den weiteren Handschriften Büchners folgend (H2, H4) handelt es sich beim Soldaten um Louis / Woyzeck, der Name Margreth ist später durch Louise / Marie ersetzt. Vgl. zu den Figurennamen auch MBA 7.2, S. 444 [Kommentar].

Die folgenden Ausführungen sind zum einen auf die zu Beginn meiner Arbeit zitierte Sequenz bezogen (siehe Kap. 1.1, S. 1), zum anderen greifen sie inhaltlich darüber hinaus und beziehen sich auf eine die einzelnen Entwürfe zum Jahrmarkt (H1,1, H1,2 sowie H2,3) amalgamierende szenische Version, wie sie die Lese- und Bühnenfassungen von Thomas Michael Mayer und Henri Poschmann bieten. Diese füllt die in H4,3 von Büchner hinterlassene Arbeitslücke. Vgl. Dedner 1999, S. 12-14; FA I, S. 149-151; MBA 7.2, S. 3 (H1,1 und H1,2), S. 14 (H2,3) sowie S. 23 (H4,3).

²²³ Zu diesen Aspekten von Theater und Spiel vgl. Schwind 1997, S. 421f.

²²⁴ Alle Stellen MBA 7.2, S. 3 (H1,1 und H1,2).

Unmittelbar wird ein Zusammenhang zwischen Sehen und Denken, zwischen Schau und Reflexion – und gewissermaßen auch: Theater und Theorie – hergestellt. Das Geschehen besitzt den Charakter einer komisch verzerrten „Demonstrations- und Kommentarhandlung“, die in *Woyzeck* über mehrere Integrationspunkte befördert wird und zu einer multiperspektivischen Darstellung der Hauptfigur beiträgt.²²⁵

Der Schausteller präsentiert ein Programm, das für den Betrachter eine Prognose der Themen und Ereignisse darstellt, die in den weiteren Szenen ausgebreitet und gegeneinandergeschnitten werden. Diese Deutungsproblematik wird über die den Tieren zugeschriebene Kunstfertigkeit und die damit verbundene Verkehrung von Hierarchien und Zeichen transportiert. „Das astronomische Pferd und die feinen Kanaillevögel“²²⁶ zeigen dem anwesenden Publikum die unmittelbare Zukunft auf, sie legen Leben und Geschehen aus. Dabei ist Misstrauen angebracht: „Auf herausgehobener Vorführebene wird hier [...] an die Wahrnehmungsbereitschaft appelliert und, noch komisch verfremdet, die Problematik von objektivem Befund, Zeichen und Bedeutungszuweisung in ihrem oft fragwürdigen Zusammenhang reflektiert.“²²⁷ Der Raum des Theaters und das mit ihm verbundene Zuschauerhältnis wird in Büchners *Woyzeck* immer wieder problematisiert, die Bühne präsentiert sich über die Jahrmarktsszenen hinaus als Schaubude, in der insbesondere Beobachtungsverhältnisse dargestellt und strukturell offengelegt werden.²²⁸

Die Inszenierung des Affen rückt den Gegensatz von Natur und Kunst ins Blickfeld des Rezipienten, die Erscheinung und schonungslose Zurichtung des (tierischen) Körpers im Spannungsfeld beider Achsen: „die Kreatur, wie sie Gott gemacht, [ist] nix, gar nix“.²²⁹ Wird sie aber verkleidet und mit herrschaftlichen Attributen versehen, zieht man ihr also Rock, Hosen und Säbel an, dann erscheint sie als ‚Kunst‘, welche wahrgenommen werden muss – und die zuletzt das Eigentliche radikal verfehlt: die unverstellte Natur bzw. die Ansicht des Lebens als sich selbst genügender Erscheinung, die keiner Rechtfertigung bedarf.

²²⁵ Vgl. Lamberechts 1972, S. 128-135, Zitat S. 130. Als Kernstellen, „die den Vorgang des Dramas sinngebend und erhöhend zusammenfassen“ (ebd., S. 129), identifiziert der Autor das Antimärchen der Großmutter (MBA 7.2, S. 8f. (H1,14)) und die Bibelstelle der sog. Testamentsszene (ebd., S. 32 (H4,17)). Daneben stünden Teilintegrationspunkte wie Bude, Volkslieder und weitere Bibelzitate, die einem „Prinzip der kontrastierenden Multiperspektiven“ (Lamberechts 1972, S. 139) folgten. Vgl. auch Klotz 1960, S. 113f.

²²⁶ MBA 7.2, S. 3 (H1,1).

²²⁷ Poschmann 1988, S. 198.

²²⁸ Glück 1985a, S. 101f., sieht in der Szene zurecht ein „theatralisch überdeutliche[s] Schaubild, das zahlreiche Verschränkungen und Spiegelungen in sich schließt“.

²²⁹ MBA 7.2, S. 3 (H1,1).

Das Bild des Affen erinnert gleichermaßen an Camilles Kunstkritik in *Danton's Tod*²³⁰ wie es als Metapher für die gesellschaftliche Position Woyzecks zu sehen ist, die sich im Gesamtverlauf des Fragments entfaltet. Sowohl der Affe vor als auch der Gaul in der Bude nehmen darüber hinaus die Funktion Woyzecks als zur Schau gestelltes wissenschaftliches Objekt vorweg.

Der Marktschreier lenkt den Blick des Zuschauers, er leitet ihn zur Wahrnehmung verschiedener Subjekt-Objekt-Relationen an. „Sehn Sie die Fortschritte der Civilisation. Alles schreitet fort, ein Pferd, ein Aff, ein Canaillevogel. Der Aff^o ist schon ein Soldat, s'ist noch nit viel, unterst Stuf von menschliche Geschlecht!“²³¹ Über den als Soldat verkleideten Affen wird neben der sozialen Determination auch der Umstand der theatralen Verkörperung bzw. des Rollenspiels karikierend hervorgehoben.²³² Die Reflexion einzelner Rollenverhältnisse stellt sich durch eine „*Technik vereinfachter Spiegelung*“²³³ ein. Neben der Gleichsetzung Woyzecks mit dem Affen finden sich später charakterliche Eigenschaften des Dompteurs beim Doktor (H2,6; H4,8) und Professor (H3,1) wieder, deren Versuchstier Woyzeck ist.²³⁴ Der Demonstration des „Subject[s] Woyzeck“ – seines „*casus*“²³⁵ – in den beiden Szenen wird sinnfällig vorgegriffen.²³⁶ Daneben ist das Budengeschehen Darstellung und Spiegel des Theaters selbst.

Außerhalb wie innerhalb der Bude wird Theater im Theater gespielt; der Jahrmarktskomplex ist in hohem Grade selbstreferentiell. Mit ihm existiert in H1 ein die Handlung

²³⁰ Vgl. MBA 3.2, S. 37. Ins Auge springt die Parallelität des Kleid-Motivs (Rock, Hosen). Zu denken ist darüber hinaus an die Forderungen, die Büchner in seinem *Lenz* dem Protagonisten im sogenannten *Kunstgespräch* in den Mund legt: „Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen.“ MBA 5, S. 37.

²³¹ MBA 7.2, S. 14 (H2,3). „Bis zur Kenntlichkeit vergrößert, als Mittel der Dressur und Knechtung entlarvt“, werden hier „umgefälschte Leitideen der Aufklärung“ vorgeführt. Glück 1985a, S. 63. Theo Elm merkt an, dass die Budenszene „die Unvernunft des scheinbaren Fortschritts“ inszeniere. Elm 1997, S. 150. Zu Büchners Bezug auf aufklärerische Diskurselemente vgl. näher Gray 1988, S. 78-96.

²³² Der Aspekt der Verkleidung und eine damit einhergehende Anspielung auf die Verkehrung und Durchbrechung von Rollenschemata wird zusätzlich auch über die Bemerkung Margreths / Maries unterstrichen, dass „der Mensch Quasten hat und die Frau[!] hat Hosen“. MBA 7.2, S. 3 (H1,1).

²³³ Glück 1985a, S.102.

²³⁴ Vgl. dazu umfassend Glück 1985b, S. 139-182. Siehe auch Roth 2002, S. 62-67.

²³⁵ MBA 7.2, S. 27 (H4,8).

²³⁶ Die Lesefassung Henri Poschmanns schließt die Professor-Szene ein und bindet sie unmittelbar an das Jahrmarktsgeschehen an. Vgl. FA I, S. 152f.; die kommentierende Begründung S. 676f. Die Fassung Mayers lässt die Szene dagegen aus. Vgl. Dedner 1999, S. 205. „*Woyzeck* ist ein Fragment aus Fragmenten“ (Braun 2002, S. 97) und aufgrund dieses Status immer schon dramaturgisches Spielmaterial, d.h. die Anordnung der Szenen ist stets gewissen (freilich mal mehr und mal weniger begründeten) interpretativen Vorentscheidungen ausgesetzt.

explizit initiierender „komisch verfremdende[r] Außenrahmen“;²³⁷ in H2 und H4 sind den Budenszenen zwei andere Auftritte vorgeordnet, trotzdem kennzeichnen sie ungebrochen eine beziehungsreiche Metaebene des Stückes, ihre Rahmenfunktion erscheint nicht aufgehoben. „Als sinnvermittelndes Zentrum“²³⁸ ist der Jahrmarkt unentbehrlich und bildet einen wichtigen Bezugspunkt des dramaturgischen Verweiszusammenhangs in *Woyzeck*. In einer verdoppelnden Bewegung wird der Zuschauer in das Bühnengeschehen hineingezogen. Das Augenmerk liegt auf dem schönen Schein, der bildhaften Illusion, von der insbesondere Margreth / Marie sich angezogen fühlt: „Das muß schön Dings seyn.“²³⁹

Stellvertretend für die Theaterzuschauer lassen sich die Betrachter vor der Bude in diese hineinziehen, lassen sich bereitwillig – nahezu gleichgültig: „Meinetwegen“²⁴⁰ – zur Wahrnehmung des angekündigten Schauspiels anspornen, an dem sie, als stillgestellte Figuren, ebenso wie die ihnen wiederum zusehenden Zuschauer im Theater, betrachtend teilnehmen. Aktion, Demonstration und Kommentar überlagern sich, Marie und Woyzeck werden

als Akteure in ein Spiel hineingezogen, dessen Zuschauer sie bislang waren. Das Spiel im Spiel wendet sich bedeutungsvoll auf das Spiel zurück. Aktion und Kommentar der Aktion fangen an sich zu überschneiden, sie werden vorübergehend eins. Indiz hierfür ist die Einwilligungsformel, mit der Marie, geblendet von all dem Zauber [...] in diesen Weltjahrmarkt der Verführung und der Eitelkeit eintritt.²⁴¹

Die fiktiven Zuschauer auf der Bühne fokussieren und verdoppeln die Perspektive der realen, vor der Bühne situierten Zuschauer, die zur Reflexion ihrer Wahrnehmung von Wahrnehmung angeleitet werden.²⁴² Diese blicken durch das Guckkastenfenster der Theaterbühne zuerst auf und schließlich in den Guckkasten der Bude. „Das muß ich sehn“, ruft Marie zuletzt aus und „klettert auf den 1. Platz. Unterofficier hilft ihr“.²⁴³ Wie Woyzeck eine Rolle zugewiesen wird und er einen Objektstatus erlangt, so wird auch Marie in ihrer Rolle gedoppelt, wenn sie die Aufmerksamkeit des Unteroffiziers erweckt. Von einem betrachtenden Subjekt wandelt sie sich zum betrachteten (Sexual-)Objekt. „Das ist ein

²³⁷ FA I, S. 740 [Kommentar]; vgl. auch Knapp 2000, S. 189f.

²³⁸ FA I [Kommentar], S. 740.

²³⁹ MBA 7.2, S. 3 (H1,1).

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Lehmann 1971, S. 75.

²⁴² Mit Niklas Luhmann lässt sich von „Beobachtung von Beobachtungen“ sprechen, womit diverse „Beobachtungsdirektiven“ einhergehen, die die Dramaturgie des Stückes prägen. Luhmann 1997, S. 94 und 116. Vgl. auch ebd., S. 129f.

²⁴³ MBA 7.2, S. 3 (H1,2).

Weibsbild guckt sieben Paar lederne Hosen durch.“²⁴⁴ Das „Weibsbild“ verweist bereits auf das Drama von Liebe und Eifersucht. Motivisch wird der Objektstatus Maries über verschiedene Stationen bzw. Szenenentwürfe wachgerufen, in denen immer wieder vom „Weibsbild“ die Rede ist.²⁴⁵

Mit der Jahrmarktsszene tritt nicht allein ein repräsentiertes *Was* in Erscheinung (das Dargestellte), sondern Kommunikation und Wahrnehmung im Theater selbst, das *Wie* der Darstellung – das Spiel und das mit ihm konstituierte besondere Verhältnis zwischen Darstellenden und Wahrnehmenden, die Präsentation an sich – wird akzentuiert. Die Bretterbude dupliziert sinnbildlich den Bretterbau der Bühne, ist Modell eines Guckkastens im Guckkastenfenster des Theaters. So gerät das Theater als gesellschaftliche Institution und kulturelles Medium mit seinen besonderen ästhetischen Darstellungskonventionen in den kritischen Blick des Zuschauers, der ein Angebot zur Statusvergewisserung und Selbstanalyse erhält.

Die drei Anfangsszenen der Schauspiele Büchners stehen sich in nichts nach, was den Bezug auf Wahrnehmung und Kommunikation im Theater, die Thematisierung von Sehen und Hören sowie die Installation zahlreicher Bezüge innerhalb eines umfassenden Verweissystems theatraler Zeichen betrifft. Mittel und Effekte des Theaters werden mehr oder weniger offen vorgeführt und in ihren Wirkungen transparent. In der Hauptsache wird die besondere Kommunikationssituation des Dramas herausgestellt: durch die demonstrative Rückkopplung von Kommunikation und Wahrnehmung, speziell der Wahrnehmungsmodi von Sehen und Hören innerhalb des Bühnenspiels, wird die Aufspaltung der theatralen Kommunikation in ein inneres und äußeres System nachdrücklich akzentuiert. Die dramaturgische Konzeption der Texte gründet auf dem Gedanken des Theaters als medialem Faktum: die Absolutheit des Dramas wird vielfach durchbrochen und eine vermittelnde Kommunikations- und Wahrnehmungsebene eingezogen. Sowohl die rezeptionsästhetische Ausrichtung seiner Dramen als auch den Aspekt ihres metatheatralen Potentials gilt es im Weiteren zu bestimmen. Schaulust wie Hingabe zum Dargestellten gehen Hand in Hand

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., S. 3, 5, 15, 24 und 26 (H1,2, H1,8, H2,5, H4,4 und H4,6). Das Motiv des triebgesteuerten, auf die Genitalien gerichteten Blicks erscheint in H2,2 und H4,2 (ebd., S. 13 und 22) im Gespräch zwischen Marie und ihrer Nachbarin Margreth ausgeführt (siehe dazu Kap. 5). Seine männliche Entsprechung findet der genitale Blick Maries im Gespräch des Unteroffiziers mit dem Tambourmajor in H2,5. Letzterer richtet sein Augenmerk ebenfalls auf die Geschlechtsteile: „Als ob man in einen Ziehbrunnen oder zu einem Schornstein hinunter guckt.“ Ebd., S. 15. Brunnen wie Schornstein sind klar sexuell konnotiert, sie sind Metaphern für die weiblichen Körperöffnungen. Vgl. Freud 1969, S. 159-177.

mit ästhetisch-kritischer Distanz, beides vollzieht sich wechselseitig im und durch das Spiel in seiner semiotisch-theatralen Komplexität.

Büchners Dramaturgie intendiert eine Durchdringung gegensätzlicher Bezugsfelder. Wesentlich sind die Oppositionen von Innen und Außen, Schein und Sein, Natur und Kunst sowie Gefühl und Verstand.²⁴⁶ Die Fokussierung auf den Zuschauer, d.h. die Wahrnehmungshinweise sowie die diesen zu entnehmende Blickorganisation, die Betonung der Vorführungsstruktur der Szenen und die Hervorhebung der Bühnenspielebene – der Materialität von Körper und Raum – sind phänomenale Kennzeichen seiner Texte, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit durch weitere, ausgewählte Szenenanalysen der Ergänzung und Präzisierung bedarf.

Der Zusammenhang von Theaterbühne und Bude als Theater im Theater wird mit der Jahrmarktsszene klar herausgestellt und ist immer wieder betont worden. Die Bude ist als in den Kubus der Bühne eingerückt zu denken und problematisiert Rollen- wie Körperbilder. Einerseits ist die Jahrmarktsbude Affirmation des Theaters, seiner Ästhetik und Geometrie. Andererseits erscheint sie als ein auf der Bühne inszenierter volkstümlicher Gegenort zum bürgerlichen Illusionstheater und beschreibt eine Anti-Geometrie. Als fester Bestandteil einer Volkskultur bildet sie den zuständigen Ort der Re-Präsentation für die Leidensgeschichte Woyzecks, ein radikales Gegenmodell zu den tragischen Figuren und Gegenständen der Hochkultur.²⁴⁷ Der Theaterbühne eingefügt ist sie dieser doch zugleich ent-rückt: sie bildet einen Gegenraum zum Theater.

²⁴⁶ Die genannten Oppositionen sind insbesondere seit dem 18. Jahrhundert auch zentrale Punkte theatertheoretischer Diskussionen. Vor allem schauspieltheoretisch, also auf den Körper bezogen, werden sie diskutiert. Vgl. beispielsweise die Texte zur Schauspielkunst in Lazarowicz / Balme 2000, S. 138-301.

²⁴⁷ Vgl. FA I, S. 740 [Kommentar].

3 Geometrie der Wahrnehmung: Fenster und Guillotine in *Danton's Tod*

3.1 Das Fenster der Bühne: Einblick, Ausblick und Durchblick

Die Bühne ist ein Fenster. Auf dieser Aussage beruhen die folgenden Überlegungen zum Rahmen²⁴⁸ der Guckkastenbühne sowie die daran angeschlossenen Szenenanalysen zu *Danton's Tod*. Dass die Bühne ein Fenster ist, ist zum einen der Architektonik und Geometrie des Guckkastentheaters geschuldet, zum anderen – im Umkehrschluss – der Vorstellung, dass das Fenster wiederum eine Bühne für das menschliche Dasein darstellt. Die „Bühne des Fensters“²⁴⁹ ist ein literarisch fest etabliertes Motiv der Wahrnehmungsgestaltung, das Fenster markiert sowohl einen Schauplatz innerer Empfindungen als auch einen Ort der Außendarstellung. Fensterblicke generieren ein Theater der Wahrnehmung und der stilisierten Kommunikation.²⁵⁰ Theaterbühne und Fenster besitzen spätestens seit der Renaissance eine gemeinsame, sich durchkreuzende (metaphorische) Bild-Geschichte, die sich im Zuge des barocken *theatrum mundi* verdichtet und in unterschiedlichen Ausprägungen sowie stets neuen Akzentverlagerungen bis in die jüngste Gegenwart verfolgt werden kann. Das Theater ist Fenster und an Fenstern vollzieht sich Theater.

Die Geschichte eines in seiner Organisation geometrischen Prinzipien folgenden Fenster-Theaters ist eingebettet in den weiten Kontext des historischen Prozesses der Rationalisierung und Geometrisierung des Sehens, der sich mit der Einführung der Zentralperspektive in der Kunst vollzogen hat.²⁵¹ Die Perspektive als symbolische Form²⁵² wird zur Geo-

²⁴⁸ Rahmen ist hier sowohl in seiner konkreten Architektur als Proszenium (Bühnenfenster) als auch metaphorisch im Sinne des theatralen Spielrahmens gemeint. Vgl. dazu Goffman 1977, S. 143-175; Bateson 1981, S. 241-261; Balme 1999, S. 131.

²⁴⁹ Wertheimer 2006, S. 405.

²⁵⁰ Vgl. Brüggemann 1989, S. 8. Insbesondere Texte aus Aufklärung und Romantik inszenieren ein solches Theater, wie Heinz Brüggemanns Analysen im Sinne einer „inneren Bildungsgeschichte der Subjektivität unter den Lebensbedingungen der Moderne“ (ebd., S. 12) zeigen. Vgl. exemplarisch seine Betrachtung des Fensterblicks „als Selbstbemächtigung und Selbstverlust“ des Subjekts in Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser*, ebd., S. 44-68. Eine knappe, u.a. vormoderne historische Verortung einzelner Konnotationen des Fensters betreibt Neuhardt 1978, S. 77-91, der den weltweiten Gebrauch des Fensters als kulturübergreifendes „Sinnzeichen“ betrachtet. Der Verfasser zeigt, dass das Fenster seit der Frühzeit mesopotamischer / kanaanäischer Hochkulturen 1. eine architektonische Funktion und 2. eine symbolische Bedeutung besitzt, „sei es im Kult oder bei der Visualisierung von Vorstellungen, die übernatürliche Vorgänge oder Zustände betrafen“. Ebd., S. 77. Zum Funktionswandel des Fensters im 18. / 19. Jahrhundert von einem christlichen zu einem ästhetischen Symbol vgl. Fröh-sorge 1983, S. 346-358.

²⁵¹ Zur abendländischen Kultur des Sehens vgl. den Überblick von Konersmann 1997, S. 9-47; vgl. daneben Boehm 1997, S. 272-298. Zur Geometrisierung und Formalisierung kultureller Praktiken in Lebenswelt und Kunst seit Renaissance und Barock siehe Abels 1981; Alpers 1998; Burckardt 1994; Edgerton 2002; Lippe 1982 und Lippe 1986, S. 138-161. Vgl. ferner mit Schwerpunkt auf dem Verhältnis von Herrschaft und Kunst

metrie des Theaters. Bild und Bühne werden in der Neuzeit jeweils als *finestra aperta* (Alberti)²⁵³ und schließlich *quadro* (Pozzo)²⁵⁴ behandelt. Die Geometrisierung der (Bild-)Welt holt diejenige des Theaters ein und umgekehrt.²⁵⁵ Zwei Modelle des Sehens sind, nach der Interpretation von Ulrike Haß, dafür ausschlaggebend. Das italienische Blickmodell in der Nachfolge Albertis, das „mit der Megametapher des *Fensters*“²⁵⁶ arbeitet, wird flankiert von einem „Modell des sehenden Auges“²⁵⁷ holländischer Maler des 17. Jahrhunderts, welches gleichermaßen Anspruch erhebt, die Welt zu einem Bild zu formen und sich indes auf die „Metapher des *Spiegels*“²⁵⁸ stützt. Im Theater hat dies zur Folge, dass die Bühnenform (als Diagramm der beiden Modelle von Auge und Blick) und Bühnenform eine eigene, als Einheit zu begreifende und nicht einfach zu deutende Konfiguration bilden.²⁵⁹

Im Verlauf des 18. und vor allem dann im 19. Jahrhundert erfährt die allgemeine Geschichte des Sehens eine Wendung, die den Schwerpunkt der Reflexion zunehmend von der vermeintlichen Objektivität und Statik eines rationalen Augensinns²⁶⁰ wegrückt und auf die Subjektivität des Sehens verlagert. Die Dynamik der Lebenswelt, mit der die Dynamisierung des Blicks einhergeht, kennzeichnet mehr und mehr die Erfahrung der Wahr-

als Formen der Repräsentation und Disziplinierung Braun / Gugerli 1993, S. 96-165; Lippe 1974.

²⁵² Vgl. Panofsky 1992, S. 99-167.

²⁵³ Vgl. Abels 1981, S. 107-114.

²⁵⁴ Vgl. Haß 2005, S. 366-378.

²⁵⁵ Zur Angleichung der barocken Wirklichkeit durch die Perspektive, wodurch der Lebensraum „zu einem Gegenstand der Einbildungskraft“ wird, sofern die „innere Gesetzmäßigkeit des perspektivischen Bildes sich auf den Raum überträgt“, vgl. Burckardt 1994, S. 184-209, Zitat S. 190. Wie die Landschaft zum perspektivischen (Theater-)Bild wird, so erscheint umgekehrt das Theater einer schon nicht mehr ursprünglichen, (vor-)perspektivierten Welt nachempfunden. Die Welt wird zur Bühne wie die Bühne zur Welt.

²⁵⁶ Haß 2005, S. 28.

²⁵⁷ Ebd., S. 31.

²⁵⁸ Ebd., S. 28.

²⁵⁹ Ulrike Haß zeigt in ihrer umfangreichen Studie *Das Drama des Sehens* zum Komplex von Wahrnehmung und Bühnenform überzeugend auf, wie innerhalb dieses Diskursfeldes mit seinen geschichtlichen Umbrüchen im 16. und 17. Jahrhundert „die Grundzüge unserer gegenwärtigen visuellen Kultur in den systematischen und praktischen Formulierungen des Zusammenhangs von Sehen (Betrachter) und Gesehenwerden (Darstellung) jener Zeit entwickelt werden“. Ebd., S. 10. Auf das von der Verfasserin zusammengetragene und neu angeordnete Material einer auf das Theater bezogenen Geschichte des Sehens und die aus der Perspektive ihres theoretischen Zugangs resultierenden umfangreichen Folgerungen kann hier nicht näher eingegangen werden. Mit der Zentralperspektive sowie der Theorie des Netzhautbildes nach Kepler sieht Haß die seit der Antike diskutierte duale Struktur des Sehens im Theater in einem Modell der Konfrontation zwischen Sehendem und Gesehenem verfestigt. Dieses Modell wird schließlich „zur Grundlage einer systematischen Beziehung zwischen Zuschauern und Darstellungen gemacht. Pozzos Begriff des *quadro* um 1700 bezeichnet schließlich eine Bühne, die alles, was auf ihr zur Darstellung gebracht wird, in ein Verhältnis zur Bildlichkeit zwingt. Die barocke Bühne definiert das *quadro* als reine Eintragungsfläche innerhalb eines optisch erschlossenen Systemraums“, auf dessen ‚Bildschirm‘ sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts dann der Schauspieler mit seinem Körperspiel einträgt. Ebd. Zur Bestimmung von Wahrnehmung und Bühnenform als Einheit vgl. ebd., S. 15-19.

²⁶⁰ Beispielhaft dafür steht das von August Langen identifizierte Prinzip der Rahmenschau. Vgl. Langen 1965 [1934], S. 8f.

nehmung.²⁶¹ Parallel dazu spitzt sich im Theater die Entwicklung der Guckkastenbühne zu und radikalisiert sich gegen Ende des letztgenannten Jahrhunderts in der geschlossenen Zimmerdekoration des Naturalismus, um am Beginn des 20. Jahrhunderts zu implodieren. Der Geometrie folgt eine Anti-Geometrie – und immer wieder neu findet sich der Schauspieler zwischen den einzelnen Fronten ästhetischer Ansichten, Präferenzen und Konzeptionen.

Im Mittelpunkt meiner Betrachtungen steht im Folgenden das Fenster als tragendes Zeichen der Wahrnehmungsgestaltung und -steuerung in Literatur und Lebenswelt. Es wird nicht motivgeschichtlich betrachtet, sondern interessiert als ein zentrales Element und Symbol menschlicher Existenzweisen und -zustände, „als ästhetische Funktion einer Dramatisierung und Selbstthematization“.²⁶² Fenster und Guckkastenbühne möchte ich schließlich modellhaft zur Deckung bringen: Die mit dem (literarischen) Fenster-Symbol verbundenen Konnotationen und Assoziationsmöglichkeiten werden quasi als Projektionsfolie vor das Guckkastenfenster der Bühne gehalten. Dabei ergibt sich in *Danton's Tod* der besondere Zusammenhang, dass Fenster und Guillotine austauschbar erscheinen, was die Szenenbetrachtungen zeigen werden. Beide Elemente liefern Bilder des Todes. Die sich mit ihnen als szenischen Requisiten vollziehenden Rahmungen sind Ausschnitte im Ausschnitt der Bühne und markieren eine Geometrie der Wahrnehmung.

Das Fenster für sich betrachtet zeigt und erzählt Geschichten. Malerei wie Literatur lassen epochenübergreifend in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen Figuren an Fenstern erscheinen und sprechen. Bildkünstler und Poeten geben mit Fenstern Ansichten, Einsichten und Aussichten wieder, die sich sowohl auf die äußere Verfassung der Welt als auch die Seelenlage der jeweilig zur Schau gestellten Figuren beziehen lassen. Das Fenster entdeckt und verhüllt, macht sichtbar und unsichtbar zugleich, präsentiert Fülle und Leere, ist Einschluss und Ausschluss. Es eröffnet den Blick und begrenzt zugleich die Wahrnehmung auf ein ausgewähltes Feld.²⁶³ Das Fenster ist Rahmen, Ausschnitt, Bild oder Linse. Dabei bleibt es selbst stets in seiner starren Geometrie fixiert – mit einer durchsichtigen Fläche, die einerseits als Bild erscheint und andererseits einen multiplen (Seh-)Raum eröffnet und

²⁶¹ Zur philosophischen Reflexion von Wahrnehmung vgl. Wiesing 2002, S. 9-64. Anfang des 19. Jahrhunderts vollzieht sich eine „Neubewertung und Deterritorialisierung des Sehens“, das „in der Subjektivität des Betrachters neu verortet“ erscheint. Crary 1996, S. 152. Zur Destabilisierung des Blicks vgl. auch Hick 1999, S. 336.

²⁶² Kremer 2000, S. 213.

²⁶³ So wird immer wieder zu Recht bemerkt, dass „das Fenster als gleichsam natürliches Rahmenbild“ dem Prinzip der Rahmenschau des 18. Jahrhunderts entspricht und zur Guckkastenbühne werden kann. Brüggemann 1989, S. 45; vgl. auch Gunia / Kremer 2001, S. 76.

als Tor zur Welt fungiert. So kann das Fenster in der Literatur „als Schauplatz einer *mise en scène* der Interferenz von Wahrnehmung, Bewußtsein und Imagination“ gewertet werden, dem eine poetologische Qualität zuzusprechen ist, insofern es „als strukturierendes Medium der (Re-)Präsentation und Inszenierung von Wahrnehmung und Wirklichkeit, mithin zentraler Aspekte des künstlerischen Schaffensprozesses“²⁶⁴ figuriert. Vor Fenstern konzipieren die Betrachter ihre je eigene, subjektive Sicht der Welt: ausschnittshafte Projektionen.²⁶⁵ Umgekehrt wird auch der, die oder das am Fenster Erscheinende gesehen und imaginiert.

Darüber hinaus wirft das Fenster den Blick stets zurück auf sich selbst, es ist ein selbst-reflexives Requisite. Dies hat weniger mit der konkreten Ansicht und Betrachtung des Fensters zu tun als mit den Anschauungen, die darüber erlangt werden können. Betrachter an und vor Fenstern sind schöpferisch tätig: die bloße architektonische Funktionalität wird durch Ästhetik überformt.²⁶⁶ In der Abbildung von Fenstern schlägt sich eine „ikonische Differenz“ nieder.²⁶⁷ Das Fenster besitzt eine ihm originäre Potentialität des Sehens und der kognitiven Erfassung von Wahrnehmungseindrücken, eine besondere Imaginations- wie Suggestivkraft.²⁶⁸

Die bildkünstlerischen und literarischen Beispiele, die zur Illustration der genannten Aspekte und darüber hinaus führender Linien angeführt werden könnten, sind unzählige.²⁶⁹

²⁶⁴ Holstein 2004, S. 1 und 3. So wird das Fenster des öfteren universell als poetologische ‚Kampfmethapher‘ ge- deutet. Vgl. z.B. Versari 2006, S. 297-308; Enklaar 2003, S. 605-615; Wertheimer 2006, S. 401-415. Es er- scheint als „eine Art permanenter symbolischer künstlerischer Geste“, wobei „die Poetik des Fensterblicks [...] produktiv und problematisch zugleich“ bleiben muß. Ebd., S. 414. Wirklichkeitsgestaltungen durch Fenster gehen mit Manipulationen einher, „das Moment der Virtualität des Realitätsanspruchs“ darf nicht aus dem Blick geraten: „Fragmente und Ausschnitte der Wirklichkeit behaupten das Ganze zu repräsentieren. Der will- kürliche Ausschnitt behauptet eine Vollständigkeit und eine Wirklichkeitshaltigkeit, die über keinerlei De- ckung verfügt. Das Artefakt konstruiert seine eigene Realität.“ Ebd.

²⁶⁵ Damit reflektieren künstlerische Gestaltungen vielfach auch das Moment der „subjektive[n] Intention des Se- hens durch das Fenster als Ausdruck der Historizität des menschlichen Sehens“. Frühsorge 1983, S. 348.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 351.

²⁶⁷ Mit seinem „Modell der ikonischen Differenz“ sieht Gottfried Boehm „die das Bild konstituierende Differenz als Akt des Zeigens ausgedeutet, in dem das Faktische in Wirkung, das materielle Substrat in Sinn umspringt“. Boehm 2007, S. 16.

²⁶⁸ So ist das Fenster in der Bildkunst „nicht auf eine Art Double eines gleichnamigen Objekts in der realen Welt [...] reduziert. Dem Abbilde wird [...] ein Sinn eingeschrieben, der das rein Faktische seiner Abbildungsfunk- tion überbietet.“ Daiber 2004, S. 398. Der Verfasser bestimmt diese metaphorische Überbietung des de facto Sichtbaren mit Gottfried Boehm als „ikonische Differenz“ (siehe die vorherige Anm.) zwischen Bild und Ab- gebildetem. Analog dazu trägt im Theater die bewegte Szene eine ‚ikonische‘ Differenz in sich.

²⁶⁹ Bildende Kunst und Literatur im 19. und 20. Jahrhundert zeigen sich vom Symbol des Fensters angezogen und fasziniert. Als hervorragende Beispiele können einerseits Bilder Caspar David Friedrichs angeführt werden, andererseits die vielfache Verwendung des Fenstermotivs in der romantischen Literatur (Eichendorff, E.T.A. Hoffmann, Tieck, Grillparzer, Kleist). Vgl. Alewyn 1960, S. 7-18, der in Bezug auf Eichendorff eine „Fenster- Manie“ konstatiert. Ebd., S. 17. Gunia / Kremer 2001, S. 70-80, behandeln Beispiele aus der dramatischen Li-

Ich beschränke mich hier auf zwei prägnante, subjektiv ausgewählte und meine These einer Geometrie der Wahrnehmung im Kontext von *Danton's Tod* exemplarisch illustrierende Fälle. Sie sollen den Weg einer Spurensuche allgemein charakteristischer Kennzeichen und populärer symbolischer Be-Deutungen des Fensters markieren sowie meine weitere Argumentation anschaulich vorbereiten.

Als Fallbeispiele wähle ich Auszüge aus Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus *Les fenêtres* und eine kurze Schilderung André Bretons aus seinem *Ersten surrealistischen Manifest*. Dem jeweiligen Umgang der beiden Autoren mit Fenster und Körper im 20. Jahrhundert ist zu entnehmen, wie sich einerseits eine eher konventionelle Form der Wahrnehmung von Fenster und Körper in der Moderne verdichtet und festgesetzt hat (Rilke), andererseits eine diese zersetzende und aufbrechende, dekonstruierende Variante gegenübergestellt werden kann (Breton). Die Texte der beiden Autoren werden von mir als Schau-Spiel-Miniaturen gefasst, deren Interpretation kontrastiv zu den Fensterszenen im Drama Büchners angelegt wird; dieses Vorgehen resultiert aus dem jeweiligen szenischen Umgang, den Rilke und Breton dem Fenster-Motiv abgewinnen. Die Signifikanz des Fensters liegt in der mit ihm verbundenen Szenographie begründet: einer Szene, deren Dramaturgie zu be-schreiben ist.²⁷⁰

Im Kontext von Rilkes *Les fenêtres* ist die Betrachtung des Fensters als einfaches literarisches Symbol Ausgangspunkt, d.h. es interessiert als wahrnehmbares Objekt in seiner „dargestellte[n] Empirie“, welches sich in die Gedankenwelt des Betrachters eindrückt und über das ein „Gegenstandsbewußtsein“ aktualisiert wird.²⁷¹ Diese der Tendenz nach visuell konkrete Perspektive hinsichtlich der architektonischen Form und Ikonizität des Fensters, seiner Geometrie, wird nach und nach ausgeweitet und – im Zuge der Besprechung des für

teratur um 1800 sowie E.T.A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfenster*. Die Autoren weisen insbesondere auf die mit der Fensterschau einhergehende „räumliche Verdoppelung des Theaters“ (ebd., S. 72) hin, die den genuin selbstreflexiven Moment der Bühne akzentuiere. Die Literaturwissenschaft hat sich stets von neuem mit dem Fenster und seiner ästhetischen Funktionalisierung beschäftigt. Sein Status als Schwelle und Grenze menschlicher Wahrnehmung, als „Ort der Selbstversunkenheit wie der Sehnsucht“ (Brüggemann 1989, S. 11), verleiht der Auseinandersetzung Kontinuität.

²⁷⁰ Bei allen drei Autoren lässt sich das Fenster als Schnittstelle identifizieren, die Körper theatral in Szene setzt, einen spezifischen Bild-Raum markiert und das Bewusstsein des Lesers / Zuschauers für diese Körperbilder wie für den jeweiligen Vorgang der Inszenierung selbst schärft. Näher als eine öfters vorgenommene ästhetisch-poetologische Deutung des Fenster-Symbols liegt eine theatrale, da sich mit Fenstern in Literatur wie Kunst zwingend eine räumlich-szenische Konfiguration zeigt.

²⁷¹ Zu Geschichte und Entwicklung des Symbolbegriffs in der Literaturwissenschaft geben Kohl 2007, S. 99-105, und Kurz 1997, S. 66-84, einen kompakten Überblick. Letzterer definiert das Symbol in der Literatur formal als „ein Textelement, das zugleich eine indizierende und eine metaphorische Bedeutung hat“. Ebd., S. 76; die beiden Zitate im Fließtext ebd., S. 73.

André Breton autobiographisch einschneidenden Fenstererlebnisses, aus dem er die surrealistische Bewegung hervorgehen sah – in einen existentiellen, psychologischen und philosophisch-ästhetischen Bedeutungskontext gestellt. Dies wird anschließend auf die Theater-situation im Allgemeinen sowie eine Büchners Revolutionsdrama implizite szenische Realisation im Besonderen gewendet. Fensterszenen interessieren hier als inszenatorische Versatzstücke in ihren strukturellen Eigenschaften und Folgen.

Mit dem Fenster als Schwelle oder Grenze stellt sich zwingend die Frage, was es trennt oder verbindet, welche Vorstellungen es weckt und welche Formen der Wahrnehmung und Kommunikation es abbildet. Die Autoren demonstrieren unter Rückgriff auf verschiedene Stereotypen, wie etwas mit dem Schwellenphänomen des Fensters erscheint und sich zugleich entzieht; im Kontext einer Fenster-Bild-Fläche stellen sie die menschliche Sinneswahrnehmung auf die Probe und spielen auf der Registratur des Imaginären.²⁷²

Die Betrachtungen zum Fenster bei Rilke und Breton sind als heuristische Modellfälle zu verstehen, als vorläufige Blaupause für die bei Büchner anzutreffende symbolische Bedeutungsaufladung desselben. Anspruch auf eine vollständige Erfassung möglicher Symbolbedeutungen wird nicht erhoben. Mit meinen Überlegungen möchte ich mögliche Konnotationen in Verbindung mit der Projektionsfläche des Fensters aufzeigen und die damit verbundene dichotomische Struktur aufzeigen. Es handelt sich um ein offenes Projekt hermeneutischen Charakters, bei dem der eingeschlagene Weg das Ziel markiert: „Die *symbolische Bedeutung* ist die *symbolische Deutung*. [...] Zwischen Symbol und Symbolisiertem herrscht die durch den Textzusammenhang zu bestätigende Möglichkeit.“²⁷³

²⁷² Zur anthropologischen Kategorie des Imaginären als Form der Grenzüberschreitung und Spiel vgl. allgemein Iser 1991, S. 18-23. Zum Imaginären im Kontext der Wahrnehmung vgl. ebd., S. 311-316.

²⁷³ Kurz 1997, S. 80, unter Bezug auf Immanuel Kant und Paul Ricoeur.

3.2 Exkurse: Fenster der Moderne

Die Vermessung von Welt, Subjekt und Bewusstsein in Rilkes *Les fenêtres*

Rilkes Gedichtfolge ist „die Grundfigur einer unglücklichen Liebesgeschichte eingezeichnet“, wobei diesem Interesse „das Fenster als Daseins-,Figur“ „ gegenübersteht.²⁷⁴ Dabei kann der Zyklus „als Mosaik gelesen werden [...], das die Anthropologika des Fensters immer neu und anders akzentuiert und kombiniert“.²⁷⁵ Das Fenster dient einer „poetischen Weltvermessung“²⁷⁶:

N'es-tu pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme?

Celle qu'on aime n'est jamais plus belle
que lorsqu'on la voit apparaître
encadrée de toi; c'est, ô fenêtre,
que tu la rends presque éternelle.
(III, 1,2)²⁷⁷

Der Vermessung der Welt ist die des Bewusstseins beigelegt, das das lyrische Ich und der mit dessen Augen sehende und mit ihm fühlende Rezipient von ihr gewinnen sollen. Die Geometrie des Fensters wird in Beziehung zum Subjekt gesetzt und als dessen Geometrie – des weiblichen Körpers und seiner Bildwerdung – gestaltet. Das Fenster steckt buchstäblich den Rahmen von Dasein, Liebe und Wahrnehmung ab, es markiert ein Bewusstseinsfeld. Im Fenster wird die geliebte Person zum gerahmten Körper-Bild, das mit Leben und Tod – dem Sterben der Liebe – konnotiert wird. Die Gegenwart vollzieht sich im Bewusstsein der Vergänglichkeit der erscheinenden Person und des an ihr haftenden

²⁷⁴ Engel / Lauterbach 2004, S. 446.

²⁷⁵ Rilke KA 5, S. 566 [Kommentar]. Stellt man die Liebesgeschichte ins Zentrum, lässt sich folgender Spannungsbogen konstruieren: die Nummern I-III beinhalten die Liebesanbahnung, IV und V (aber auch schon III) stellen das Fenster als Reflexionsfigur in den Mittelpunkt; VI-VIII geben eine weibliche Perspektive des Geschehens wieder, die beiden letzten Strophen thematisieren dann die Sicht einer männlichen Figur. Vgl. ebd.

²⁷⁶ Fülleborn 2001, S. 88.

²⁷⁷ Zitiert werden *Les fenêtres* nach Rilke KA 5, S. 132-141. Auf den Nachweis der entsprechenden Seitenzahlen wird verzichtet, stattdessen sind die jeweiligen Gedicht- und Strophennummern im Fließtext in Klammern beigefügt (römische und arabische Ziffern); zur Entstehung des Zyklus vgl. näher ebd., S. 560-566.

Eine Besprechung der poetischen Formensprache Rilkes, der strophischen und metrischen Strukturen der Gedichte sowie eine Betrachtung sowohl der persönlichen Situation des Autors als auch seiner engeren Intentionen kann hier nicht das Ziel sein. Ferner wird auf eine Übersetzung verzichtet. (Eine solche liefert neben der bereits angeführten kommentierten Werkausgabe alternativ auch die von Ulrich Fülleborn herausgegebene Gedichtausgabe. Vgl. Fülleborn 2001, S. 57-79, Übersetzung von Yvonne Goetzfried.)

Blickes sowie der durch sie hervorgerufenen Gedanken und Gefühle. Dabei wird die Unsterblichkeit des Eindrucks beschworen. Der Fensterrahmen fixiert die Szene, aber die Fortdauer des zufälligen Moments bleibt Wunschvorstellung: der Wahrnehmung und Empfindung des Betrachters ist eben nur beinahe Ewigkeit garantiert (*presque éternelle*).

Bereits im ersten Gedicht, das auf die Situation und Liebesinitiation eines Paares abhebt, klingt eine oszillierende Bewegung von Gewinn und Verlust an, ein Spiel mit der Vergänglichkeit der Bilder, das im Rückverweis in III verdichtet wird:

Il suffit que, sur un balcon
ou dans l'encadrement d'une fenêtre,
une femme hésite..., pour être
celle que nous perdons
en l'ayant vue apparaître.

Et si elle lève les bras
pour nouer ses cheveux, tendre vase:
combien notre perte par là
gagne soudain d'emphase
et notre malheur d'éclat!
(I)

Mit der Ansicht des geliebten Objektes wird das betrachtende Subjekt gleich von Beginn an mit der Gefahr des bevorstehenden schmerzlichen Verlusts konfrontiert: Verlust der Erscheinung, des Körpers, des Blickes, des Liebesgefühls. Der Verlust in seinem sinnlich-seelischen Weltbezug erfährt zudem eine religiöse Überhöhung. Der Immanenz der Erscheinung wird Transzendenz gegenübergestellt, der Präsenz der Gestalt, ihrer Liebe und Schönheit, ist gleichzeitig ihre Unerreichbarkeit eingeschrieben.²⁷⁸ So zeigt sich die „Inszenierung einer komplexen Dialektik von Vergänglichkeit und Verewigung, Verlust und ästhetischer Restitution“.²⁷⁹

Mit der Gegenwart der geliebten Person wird ihre Abwesenheit wie umgekehrt mit ihrer Abwesenheit die Gegenwart imaginiert. Diese Bewegung zieht sich durch Rilkes Gedichtfolge hindurch.²⁸⁰ Angst, Trauer und Enttäuschung erscheinen insbesondere den beiden

²⁷⁸ „So verweist das Bildzeichen ‚Fenster‘ auf die ‚Differenz‘ zwischen Bewußtsein und Sein und mehr noch zwischen Sein und Haben.“ Fülleborn 2001, S. 89. Die Bildlichkeit bedient sich dabei religiöser Motive im Zeichen von Epiphaniis und Vanitas. (So wird insbesondere das Spiegelbild sowohl der betrachteten als auch der betrachtenden Figur hervorgehoben; siehe Gedicht Nr. IV und die weiteren Ausführungen im Fließtext.)

²⁷⁹ Holstein 2004, S. 209. So gewährleiste gerade der Verweis auf den Aspekt der Rahmung in den Gedichten I und III eine „enge Verkopplung von Sein und Schein“, wie insbesondere in I durch die Reimworte „être“, „fenêtre“ und „apparaître“ anklinge. Diese Worte werden in III,2 und 3 wiederaufgenommen und verklammern die genannten Strophen aufs Engste. Ebd.

²⁸⁰ Zur Zeit als vierter Dimension von Rilkes Fenster-Geometrie vgl. Rilke KA 5, S. 565f.

abschließenden Gedichten des Zyklus eingeschrieben, in denen das nunmehr leere Fenster thematisiert wird, über das sich der endgültige Verlust manifestiert.²⁸¹

Rilke gestaltet ein Wechselspiel von Abwendung und Hinwendung, Entdeckung und Verhüllung, das besonders prägnant mit der ersten Strophe des zweiten Gedichtes inszeniert wird:

Tu me proposes, fenêtre étrange, d'attendre;
déjà presque bouge ton rideau.
Devrais-je, ô fenêtre, à ton invite me rendre?
Ou me défendre, fenêtre? Qui attendrais-je?
(II,1)

Mit Roland Barthes kann man von einer „Szenographie der Erwartung“ sprechen, wobei gilt: „die Erwartung ist ein Wahnzustand“.²⁸² Aus der Bewegung von Warten, Abwarten und Erwarten konstituiert sich bei Rilke ein Spannungsbogen, der die Gedichte I-V miteinander verbindet.²⁸³ Die spielerische Reflexion im Zeichen der Aufmerksamkeit und Geduld des Beobachters mündet im vierten Gedicht in eine geradezu flehentliche Anrufung des Gegenstandes und seiner ikonischen Eigenschaften:

FENETRE, toi, ô mesure d'attente,
tant de fois remplie,
quand une vie se verse et s'impatiente
vers une autre vie.

Toi qui sépares et qui attires,
changeante comme la mer, –
glace, soudain, où notre figure se mire
mêlée à ce qu'on voit à travers;

échantillon d'une liberté compromise
par la présence du sort;
prise par laquelle parmi nous s'égalise
le grand trop du dehors.
(IV)

Das lyrische Ich verharrt im Zustand des Wartens. Das Fenster ist gewiß Einladung zum Sehen und Anschauen, Schwelle nach innen und außen; mehr aber noch ist es der Schnittpunkt einer virtuellen körperlichen Vereinigung. Die Fensterfläche wird von den (Lie-

²⁸¹ In den Gedichten IX und X verschafft sich der Schmerz des einsamen und zurückgebliebenen (männlichen) Beobachters Ausdruck, indem dieser das leere Fenster mit seinen Tränen „anfüllt“: „Sanglot, sanglot, pur sanglot! Fenêtre, où nul ne s'appuie! Inconsolable enclos, plein de ma pluie!“ (IX,1) Daneben ist von einem letzten Fenster die Rede („fenêtre ultime“, (X,1)), das neben der Verzweiflung aber auch Hoffnung auf Überwindung des Verlustes aufscheinen lässt.

²⁸² Barthes 1984, S. 97 und 99.

²⁸³ Zur Strukturierung und möglichen Zäsuren des Zyklus vgl. Rilke KA 5, S. 560-562, und Engel / Lauterbach 2004, S. 445f. Vgl. auch Holstein 2004, S. 215.

bes-)Subjekten angefüllt, die sich gegenseitig Objekt werden, sich zueinander hinwenden und einander Aufmerksamkeit schenken. Sie befinden sich in einem auf Distanz geführten, anregenden und – besonders aus männlicher Sicht – erregenden Dialog miteinander.

Das Fenster ist eine unüberwindbare Schwelle, die zugleich den neuralgischen Punkt einer ebenso erotisch wie zerbrechlich konnotierten Verbindung markiert. Die Grenze erscheint als Spiegelglas, das zwei Bilder wiedergibt: das Bild des Betrachters und das Bild des bzw. der Betrachteten, die sich wie zwei Folien übereinanderlegen (*glace, soudain, où notre figure se mire/ mêlée à ce qu'on voit à travers*). Beide Bilder vereinigen sich zu einem einzigen Bild, das allerdings stets von seiner Zweierheit zeugt – und somit auch von der Brüchigkeit der Relation selbst. Diese Brüchigkeit drängt sich immer wieder in den Vordergrund.

Die durchsichtige und spiegelnde Fensterscheibe wird zur Chiffre eines transitorischen Prozesses, in dem Betrachtetes und Betrachtendes miteinander verschmelzen. Dabei macht Rilke das Fenster zum Symbol der Sinnzuweisung und thematisiert mit ihm auch den Vorgang der Interpretation selbst. Das Fenster weist einem in seinem Rahmen erscheinenden Subjekt oder Objekt – qua Bildwerdung – Bedeutung zu:

Comme tu ajoutes à tout,
fenêtre, le sens de nos rites:
Quelqu'un qui ne serait que debout,
dans ton cadre attend ou médite.

Tel distrait, tel paresseux,
c'est toi qui le mets en page:
il se ressemble un peu,
il devient son image.
(V, 1,2)

Wenn etwas im Fenster erscheint, fügt sich zu Sehendes auf selbstverständliche, geradezu natürliche Art und Weise in ein Bild ein. Fenster zeichnen Gestalten in ihren Rahmen die Original und (Ab-)Bild in einem sind. In die Geometrie des Fensters fügt sich eine Geometrie des Körpers ein. Die Themen, die die Fenster-Gedichte Rilkes einholen, sind Wahrnehmung und Kommunikation, der Kontakt eines (in sich gekehrten) Subjektes mit der Außenwelt sowie der Rückzug eines (für andere sichtbaren) Subjektes in sein (unsichtbares) Inneres. Als Grenze, Schwelle und (Bild-)Rahmen signalisiert das Fenster Vermittlung und markiert ein die menschliche Wahrnehmung organisierendes Bild-Zeichen-Feld.

Rilke spielt auf der Skala einer expressiven und mit Nachdruck theatral zu bezeichnenden Wirkung des Fensters; er sorgt und sensibilisiert für eine einerseits visuelle, andererseits imaginative Spannung, die sich aus der vermeintlich klaren und eindeutigen Geometrie

rie der Fensterform heraus kristallisiert bzw. dieser inhärent erscheint. Das Fenster präsentiert sich als Bühne, auf der sich eine ästhetische Begegnung zweier Subjekte abspielt, die zu einem Bildkörper gerinnen und sich schließlich wieder trennen. Die Einheit der Subjekte, ihre jeweilige Individualität, bleibt gewährleistet und geht in Poesie bzw. der Fensterform auf.²⁸⁴

Die Verwischung der Grenze: Einheit und Spaltung des Subjekts

Eine Auflösung der fixen Fensterform und des darin erscheinenden Körpers lässt sich Bretons Surrealismus-Manifest ablesen. Darin markiert das Fenster eine Ich-Spaltung, indem es mit dem Körper verschmilzt. Die vertraute Form und Geometrie des Fensters schafft bei Breton eine neue, de-konstruierte Wirklichkeit: die Zurichtung derselben durch die Imagination.²⁸⁵ Bei Rilke indes ließe sich umgekehrt eher von der Formung der Einbildungskraft durch die Wirklichkeit des Fensters sprechen. Rilke gestaltet Körperbilder am Fenster, Breton dagegen begnügt sich nicht damit, sondern schafft einen grenzenlosen ‚Körperraum‘. Den durch Fenster voneinander getrennten Körpern Rilkes lässt sich das Bild eines gespaltenen Körpers bei Breton gegenüberstellen. Das Subjekt wird einerseits zum Bild, andererseits im Bild selbst aufgelöst:

Eines Abends also, vor dem Einschlafen, vernahm ich, so deutlich ausgesprochen, daß es mir unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz; er hatte keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen, in die ich nach bestem Gewissen zu diesem Zeitpunkt verwickelt war, es war ein Satz, der mir eindringlich erschien, ein Satz, möchte ich sagen, *der ans Fenster klopfte*. Rasch nahm ich davon Kenntnis und wollte es dabei belassen, als mich sein organischer Aufbau stutzig machte. Dieser Satz setzte mich wirklich in Erstaunen; ich habe ihn leider nicht bis heute behalten können, er lautete etwa so: „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird“, doch war das durchaus eindeutig gemeint, da er von der schwachen bildhaften Vorstellung eines gehenden Mannes begleitet war, der in der Mitte senkrecht zu seiner Körperachse von einem Fenster durchschnitten wurde. Ohne Zweifel handelte es sich einfach um die aufrechte Stellung eines Mannes, der sich aus dem Fenster gelehnt hat. Da aber dieses Fenster die räumliche Veränderung des Mannes mitgemacht hatte, wurde mir klar, daß ich es hier mit einem Bild ziemlich seltener Art zu tun hatte, und sogleich hatte ich keinen anderen Gedanken, als es meinen poetischen Baumaterialien einzuverleiben.²⁸⁶

²⁸⁴ Wie Judith Holstein erarbeitet hat, unternimmt Rilke in poetologischer Hinsicht den „Versuch, die Einheit von Mensch und Ding, Innen- und Außenwelt [...] in *aesthetics* zu ‚retten‘“. Holstein 2004, S. 350. Dieses Projekt bleibt aber problematisch. Vgl. ebd., S. 218.

²⁸⁵ Zu dieser Bewegung im Kontext des surrealistischen Subjektverständnisses vgl. Bürger 2001, S. 164-169.

²⁸⁶ Breton 1986 [1924], S. 23f. Wiederaufgegriffene Zitate des Textabschnitts werden im Folgenden nicht weiter ausgewiesen.

Breton sieht in seinem „Satz vom zerschnittenen Mann“²⁸⁷ eine „neue Form des reinen Ausdrucks“ gefunden, die er – in ironischer Wendung – lexikalisch „ein für allemal“ als „Surrealismus“ definiert.²⁸⁸ Fünfmal kommt das Wort „Fenster“ in der kleinen Episode vor; Hinweise auf ein Innen und Außen, eine Grenze, die das Fenster bildet, klingen bereits an, bevor der Satz, der den Gedanken an den zerschnittenen Mann beinhaltet, „ans Fenster klopft“. Der gesamte Textabschnitt thematisiert das Phänomen der Schwelle sowie der Verkörperung des Subjektes an dieser. Zuletzt überrascht die Inkorporation des Fensters.

Es ist Abend und die Zeit „vor dem Einschlafen“. Konnotiert sind damit Dunkelheit und Nacht, im Weiteren auch deren Antonyme Helligkeit und Tag. All dies sind mit dem Fenster verknüpfte Grundvorstellungen, die es aufgrund seiner architektonischen Funktion transportiert²⁸⁹ und die auch Rilkes Gedichten zu entnehmen sind. Breton befindet sich im Übergang vom Wachen zum Schlafen, in einem Zwischenreich der Wahrnehmung. Dieser Bereich entzieht sich einer genaueren Bestimmung. Der Surrealist existiert darin (dazwischen²⁹⁰) frei von allen kategorisierenden Gedanken und Zwängen. So hat der Satz „keinen Bezug zu irgendwelchen Geschehnissen“, in die er sich „zu diesem Zeitpunkt verwickelt“ sieht.

Bretons Wahrnehmungsfähigkeit ist aber, trotz der Unbestimmtheit der Situation, nicht getrübt. Er vernimmt „deutlich ausgesprochen“ den Satz, hört diesen „abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme“. Damit wird freilich das Hören selbst als Modus der Wahrnehmung suspekt. Der Satz erscheint losgelöst von einem Aussagesubjekt, einer (Vernunft-)Instanz. Er kommt aus dem Nichts, ist einfach da und damit „eindringlich“. Umso mehr, als er unmittelbar ins Bewusstsein Eingang findet. Dieses direkte Ins-Bewusstsein-Gehen erweist sich als Schein, nicht als Wirklichkeit. Die Worte des Satzes sind nicht zu fassen, sprich: festzuhalten, zu erinnern. Bewusstes und Unbewusstes fallen

²⁸⁷ Ebd., S. 24.

²⁸⁸ Ebd., S. 26. Die Art und Weise, wie der Satz Breton ins Bewusstsein getreten ist, markiert für ihn den Punkt, an dem die surrealistische Bewegung mit der Invention des unbewussten, automatischen Schreibens (*écriture automatique*) ihren Anfang genommen hat. Vgl. ebd., S. 24f. Keinesfalls aber ist Bretons Erlebnis ein absoluter Fixpunkt, ein ‚Tag x‘ für die surrealistische Idee, selbst wenn er mit seinem Manifest diesen Anschein erwecken will. Seine Ausführungen sind vielmehr „eine Satzung, ein Grundgesetz“ im Nachhinein. Nadeau 1965, S. 59. Zur „Inkubationszeit“ des surrealistischen Projekts vgl. ebd., S. 11–48. Zur Gründung der Bewegung um den ‚Rädelführer‘ Breton ebd., S. 49–75. Zur Geschichte des Surrealismus vgl. auch Bürger 1996, S. 26–39.

²⁸⁹ Vgl. Neuhardt 1978, S. 80f.

²⁹⁰ ‚Dazwischen‘, ‚mittendrin‘: Dieser ontologische Status hat seine Entsprechung in der ‚Einsetzung‘ des Mannes ins Fenster bzw. der Integration des Fensters in diesen. Breton legt sich nicht einseitig fest und begreift sich selbst und im weiteren auch den Mann, von dem er erzählt, weder diesseits noch jenseits einer Grenze. Das Dasein soll die Grenze ganz ausfüllen, es soll *in* der Grenze bzw. die Grenze selbst sein.

in eins. So unvermittelt Breton der Satz in den Sinn gekommen ist, verliert er sich wieder im Unbewussten. Breton betont, er habe ihn „nicht bis heute behalten können“. Wie kann er aber dann überhaupt von ihm berichten?

Mit der Erzählung der Fenster-Episode bezweckt Breton in erster Linie eine Verwischung der Grenze zwischen Fiktion, Imagination und Wirklichkeit.²⁹¹ Dazu installiert er ein ganzes System zueinander in Opposition stehender Konnotationen und verfolgt spielerisch eine Strategie der Aufhebung, indem eine getroffene Aussage fast unmittelbar nach ihrer Äußerung revidiert wird. Die dichotomische Struktur der von Breton gewählten Signifikanten, deren Signifikate nicht genau zu fixieren sind, sondern ein weites Spektrum von Bedeutungen evozieren, unterstützt diese Strategie.²⁹² Das Fenster selbst wird zum Sinnbild dieser Struktur und verräumlicht sie. Es teilt den Raum, die Wahrnehmung vom Raum und damit das Bewusstsein des Subjekts von sich selbst in Innen und Außen, einen bestimmten und einen unbestimmten Standpunkt. Es gibt Einblick (in die dichterische Phantasie Bretons) und Ausblick, zeigt Verharren und Überschreiten, markiert die Schwelle zwischen Leben und Tod als den endgültigen Einschnitt, den jeder Mensch aufgrund seiner körperlichen Existenz erfahren muss.

Anschaulich wird dieser Komplex durch die Vorstellung vom zerschnittenen Mann, der sich aus dem Fenster lehnt, weil er von innen nach außen schaut, von einem vertrauten Ort, dem Haus, einen unvertrauten Ort in Augenschein nimmt. Bei diesem Vorgang wird er vom Fenster „senkrecht zu seiner Körperachse“ zerteilt. Danach besteht er aus zwei Hälften und ist, nachdem er sich wieder aufgerichtet hat, in ein Oben und Unten geteilt. Das Fenster hat „die räumliche Veränderung des Mannes mitgemacht“ und zeichnet ihn fortan aus.

Die Partitionierung des Raumes wird zum charakteristischen Kennzeichen des Subjektes / des Körpers, dem eine ihn spaltende Grenze eingefügt ist. Der Raum, in dem der

²⁹¹ Breton recurriert hier auf metaphysische Implikationen der Fenster-Symbolik, die Opposition von Immanenz und Transzendenz. Vgl. dazu Neuhardt 1978, S. 83.

²⁹² Die von Breton mitgeteilte Begebenheit ist hochgradig literarisch konstruiert, wobei der Verfasser gerade das Gegenteil vortäuschen will, wenn er herausstellt, dass für den ‚Satz vom Fenster‘ ‚sein organischer Aufbau‘ charakteristisch sei. Damit suggeriert er Natürlichkeit gegenüber einer vernunftgeleiteten Kunst bzw. Künstlichkeit, einer (gedachten) Konstruktion. Aber auch weitere Aspekte erscheinen widersprüchlich, etwa das bereits erwähnte Hören, welches als Wahrnehmungsmodus defekt ist: Bretons Hören findet als solches eigentlich nicht statt. Analog erfolgt das Sprechen ‚stimmlos‘. Weitere widersprüchliche Kennzeichen im Text sind z.B. die Erwähnung der ‚schwachen bildhaften Vorstellung‘, deren ‚Eindeutigkeit‘ aber betont wird. Breton setzt Sprache poetisch ein und strebt dabei Konnotationsreichtum an. Vgl. Bürger 1996, S. 60 und 69. Mit seiner ambivalenten Symbolik ist das Fenster Idealbild der ‚Einfassung‘ von Bretons Schreibweise und Ästhetikverständnis.

Mann sich bewegt, erfährt damit selbst eine Veränderung, da das Fenster als Gliederungselement seine Position (und damit Funktion) im Raum verändert hat. Letzterer besitzt (im Bewusstsein des Mannes, im Bewusstsein des Betrachters der erzählten Episode) kein Kriterium der Unter- bzw. Einteilung mehr. Es fehlt ein Orientierungspunkt, denn die Struktur des Raums geht verloren und es eröffnet sich ein grenzenloser Raum: Der Körper des Mannes scheint in diesem aufzugehen, wodurch sich dem Subjekt die sowohl körperliche als zugleich auch entkörperlichte Erfahrung völliger Bewegungsfreiheit mangels Grenzen oder Begrenzungen eröffnet.

Daraus ergibt sich das Paradox von gleichzeitiger Einheit und Spaltung des Subjektes. Das Fenster mit seiner Geometrie ist dem Mann einverleibt. Er erlangt dadurch die Einheit mit dem Raum. Andererseits ist er aber selbst fortan zweigeteilt. Diese Spaltung wiederum erscheint umgehend aufgehoben. Mitten durch den Mann verläuft eine *Grenze*, die gleichzeitig jedoch *Bestandteil* seines Körpers, seines Daseins ist. Der zerschnittene Mann trägt die Grenze in sich und existiert in einer Geste der Verdoppelung.

Auf der einen Seite personifiziert er die Spaltung des Subjektes, auf der anderen Seite dessen Aufhebung bzw. Bergung in sich selbst. Er ist selbst, ist sich jetzt selbst eine Grenze – weil er sie verkörpert. Durch die vorgestellte Einheit mit ihr ist er nicht mehr genötigt, sie in irgendeiner Form überschreiten zu müssen.²⁹³ Die Innen-Außen-Orientierung des Körpers / des Subjektes wird zusammen mit der Struktur des Raumes, in dem sich der Körper bewegt, von Breton radikal hinterfragt und letztlich aufgelöst. Das Ich erscheint als Körperraum und Raumkörper in einem.

Die vom Fensterrahmen umgrenzte Fläche (die Fensterscheibe) beschreibt bei Breton eine Nullstelle. Als Grenze gehört sie weder der einen noch der anderen Seite des Bereiches an, den sie teilt. Gleichzeitig ist sie eine Begrenzung, die sich selbst (ihrer Unsichtbarkeit wegen) negiert. Aufgrund der Transparenz der Scheibe hat ein Fenster zugleich einen sichtbaren und unsichtbaren Aspekt. Die Einverleibung der Fensterfläche in

²⁹³ Die ‚Bergung‘ der Spaltung kann gesehen werden als ‚Verbergung‘ (Verheimlichung, Unsichtbarkeit) und gleichzeitig auch als Aufhebung/Bergung im Sinne von ‚Geborgenheit‘ (‚in sich bergen‘). Bergung impliziert in diesem Kontext dann auch: Hervorholen, Hervorheben, Sichtbarmachen des Unsichtbaren und/oder Versteckten, des Unbewussten. Dies ist der Freudsche Ansatz, der dann entscheidend von Lacan hinterfragt wurde. Im Lacanschen Sinne ist ein Aufdecken unbewusster Abläufe nicht möglich, da die Interaktion der Subjekte innerhalb der unhintergehbaren symbolischen Ordnung gerade dies verhindert bzw. unmöglich macht. *„Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache [...]“* Noch bevor die eigentlichen Humanbeziehungen entstehen, sind gewisse Verhältnisse schon determiniert. Sie können in allem auftreten, was sich von seiten der Natur als Träger anbietet. An diesen Trägern können sich Oppositionen festmachen. Die Natur liefert, sagen wir doch das Wort: Signifikanten, und diese Signifikanten organisieren auf inaugurierende Weise die menschlichen Verhältnisse, geben ihnen Struktur, modellieren sie.“ Lacan 1987, S. 26. Vgl. auch Lang 1993 [1973], S. 42.

den Körper des Subjekts illustriert dies. Als Bestandteil des Körpers ist die Grenze nicht mehr als (Raum-)Grenze im herkömmlichen Sinne existent. Zudem geht das den Mann spaltende Fenster sichtbar unsichtbar durch ihn hindurch.

Die Grenze existiert damit nur noch im Rückbezug auf ein imaginäres Konzept einer Begrenzung. Michel Foucault bringt dies pointiert auf den Punkt:

Die Grenze und die Überschreitung verdanken einander die Dichte ihres Seins: eine Grenze, die nicht überschritten werden könnte, wäre nicht existent; eine Überschreitung, die keine wirkliche Grenze überträte, wäre nur Einbildung. Hat denn die Grenze eine wahrhafte Existenz außerhalb der Geste, die sie souverän überschreitet und negiert? Was sollte sie nachher, was könnte sie vorher sein? Und erschöpft sich nicht die Überschreitung in dem Augenblick, da sie die Grenze übertritt, ist sie nicht auf diesen Zeitpunkt beschränkt? Aber ist dieser Punkt, dieser merkwürdige Schnittpunkt von Wesen, die außerhalb seiner nicht existieren und sich darin ganz austauschen, ist dieser Punkt nicht auch das, was ihn an allen Seiten überragt?²⁹⁴

Das Phänomen der Grenze und ihrer Überschreitung bzw. Einverleibung gilt es auf Büchners Dramen und deren implizite szenische Realisation anzuwenden. So kann im Kontext von *Danton's Tod* eine Geometrie der Wahrnehmung identifiziert werden, die sich anhand der Symbole Fenster und Guillotine festmachen lässt und in einem nächsten Schritt auf die Guckkastenbühne bzw. die mit dem Konzept der vierten Wand verbundene theatrale Zuschauersituation übertragen werden kann. Wie bei Rilke und Breton steht auch bei Büchner das Problem der Ver- und Einkörperung, die Frage des (während einer Theateraufführung tatsächlich ablaufenden) Rollenspiels des Subjekts im Mittelpunkt.

Die Bild- und Körperkonfigurationen, die sich bei Rilke und Breton aufzeigen lassen, können als Metaphern für den Schauspieler aufgefasst werden, der als Figur sein Bild auf eine – imaginäre – Fläche projiziert. Bei Rilke erscheint die Fensterfläche als Spiegel, in dem ein vom Fensterrahmen eingefasstes Figurenbild zu sehen ist, das sich mit dem Blick und Körper des Betrachters vereinigt. Die Schauspielerfigur im Fenster wie die Zuschauerfigur vor diesem verschmelzen in einem Bild. Dies geschieht über das (Zusammen-)Spiel ihrer Körper und Blicke, ein Gegenüber Auge in Auge. Breton wiederum akzentuiert nicht die Grenze *zwischen* zwei Körpern, sondern die Grenze *im* Körper des Subjekts, welche eine Spaltung *in der* Ganzheit signalisiert. Damit wäre die Existenz des Schauspielers symbolisch eingefangen:

²⁹⁴ Foucault 1987, S. 32. Er thematisiert mit dem Bild vom Punkt, der an allen Seiten überragt wird, auch eine Einfassung bzw. einen Rahmen, der Überschreitung geradezu erfordert. Darin besteht eine Analogie zum Bild des Fensters bei Breton und – wie ich zeigen werde – auch zu Büchner. Das Fenster wird sich als Gegenstand erweisen, der eine transzendierende Wirkung entfaltet.

Er [der Schauspieler] ist sein eigenes Mittel, d.h. er spaltet sich selbst in sich selbst, bleibt aber, um im Bilde zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er darf der Aufspaltung nicht verfallen [...], sondern er muß mit der Kontrolle über die bildhafte Verkörperung den Abstand zu ihr wahren.²⁹⁵

Das Fenster und seine Fläche fungieren im Drama Büchners als interpretative Leerstelle, über die eine perspektivische Zurichtung und atmosphärische Identifikation oder Distanz zum Theatergeschehen hergestellt wird. Das Fenster separiert Räume und zeigt die Abständigkeit der Subjekte voneinander: Personen an Fenstern sind Beobachter – vor allem ihrer selbst – und spielen „die Rolle des Einsamen“.²⁹⁶ Andererseits wirkt das Fenster als Verbindungselement. Da Fenster auf der Bühne umrahmt sind vom Fenster der Bühne, geraten die Figuren doppelt in den Blick des Betrachters. Zuschauer können einerseits direkten Blickkontakt mit den Protagonisten (Schauspielern) aufnehmen, die aber andererseits auch als romantische Rückenfigur erscheinen können – verschiedene Anleihen aus der Bildkunst sind hier denkbar.

Perspektivische Doppelungen intensivieren das Theatererlebnis: Der Zuschauerblick ‚durchdringt‘ zwei Fenster (Guckkastenfenster und Fenster / Guillotine auf der Szene), die wie zwei hintereinander angeordnete Brennläser wirken. Sie bündeln den Blick des Betrachters und ziehen den Zuschauer quasi in die Handlung hinein.²⁹⁷ Die Fensterschau im Drama besitzt insofern eine szenisch-ästhetische Funktion, als dass sie Schauspieler und Zuschauer nicht einfach gegenüberstellt, sondern ineinander verkehrt.²⁹⁸

Die Identifikation der Zuschauer mit dem Geschehen und den Protagonisten geht stets mit dem Bewusstsein einher, von der dargebotenen Handlung getrennt zu sein. Die Bühne bzw. die imaginäre Rampe zwischen Zuschauern und Darstellern besitzt eine identifikatorische, affektierende und zugleich distanzierende Funktion. Die Realisierung eines ästhetischen Konzepts, in das der Zuschauer wesentlich eingebunden ist, erscheint vor dem Hintergrund der zahlreichen Wahrnehmungsappelle, der Rollenspiele und szenischen Verkettungen durch Fenster und Guillotine evident.

Danton's Tod ist bestimmt durch das (Revolutions-)Theater im Theater, der Frage nach Schein und Sein, dem Rollenspiel der Protagonisten, ihrer Dar- und Verstellung hinter Masken und der Prädetermination der revolutionär Handelnden, die besonders bei Danton

²⁹⁵ Plessner 1982, S. 151.

²⁹⁶ Kremer 2000, S. 214.

²⁹⁷ Diese Bewegung ist, wie zu sehen war, auch im Kontext der Jahrmarktsszenen in *Woyzeck* zu beobachten.

²⁹⁸ So wie der Zuschauer in die Szene hineinblickt, so blickt der Schauspieler ja auch aus dieser heraus.

immer wieder hervortritt: „Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht.“²⁹⁹ Die zahlreichen Fenstersituationen und das Bild der Guillotine verdichten die (Rollen-)Dramaturgie des Textes als Geometrie der Wahrnehmung. Fenster und Guillotine sensibilisieren die Wahrnehmung der Figuren und die der Theaterzuschauer, sie lassen sie an ihre Grenzen stoßen und regen zu grundsätzlicher Reflexion des Geschehens an. Mit Fenster und Guillotine werden existentielle Grundprobleme des Menschen beleuchtet, durch sie werden Körper theatral inszeniert und schließlich seziert: es wird ihnen eine Spaltung eingetrichtert.

Büchners Revolutionsstück zeigt von Anfang an diejenigen, die (noch) verschont bleiben und (weiter) spielen sowie diejenigen, die „zuletzt im Ernst erstochen“³⁰⁰, d.h. guillotiniert werden. Den zeithistorischen Einsatzzentrum des Dramas markiert die Hinrichtung der Hébertisten, die gerade auf den Brettern der Guillotine aus dem Theater des Lebens abgetreten sind, während die Dantonisten noch ihre Verse auf der Revolutionsbühne deklamieren. Spielsalon, Fenster und Guillotine exponieren die Rollen, welche die einzelnen Figuren im Drama zu spielen gezwungen sind. Die Marionettenhaftigkeit wird von Danton auf den Punkt gebracht: „Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.“³⁰¹

St. Just ausgenommen sind alle Figuren nicht eins mit sich, sondern führen doppelte Existenzen. Dies betrifft – das gilt es ausdrücklich zu betonen – ebenfalls die Frauenfiguren Marion, Julie und Lucile, die innerhalb der Forschung zumeist eher als ungebrochene und weniger vielschichtige Figuren gesehen werden. Sie sind keineswegs „sich selbst und ihrer Gefühle unentfremdete Menschen“³⁰², sondern ebenfalls in verschiedenen Rollenmustern gefangen. Allenfalls *erscheinen* sie gegenüber den Männerfiguren ungebrochen, ihnen ist jedoch ebenso wie jenen ein existentieller Bruch eingeschrieben. Die Frauencharaktere entfalten sich innerhalb einer Dialektik von Einheit und Spaltung, von Einverleibung und Entäußerung, die den Männerfiguren verwehrt bleibt: sie werden zertrümmert und gespalten.

²⁹⁹ MBA 3.2, S. 31.

³⁰⁰ Ebd., S. 32.

³⁰¹ Ebd., S. 41.

³⁰² Becker 1980, S. 88. Vgl. z.B. auch Ueding 1981, S. 222, deren Auffassung nach Büchners Frauen die Trennung von Person und Rolle unbekannt sei und die weiterhin immer nur private, nie öffentliche Personen seien. Luciles Schicksal weist dem entschieden entgegen, wenn es sich auch, so die vielfachen Interpretationen, im Wahn vollzieht.

Büchner lässt in *Danton's Tod* Figuren an Fenstern zur Sprache, und damit zu ihren Rollen finden. Die Guillotine dagegen kappt Kommunikation letztgültig, indem sie den Tod bringt. Weiterhin ist das Guillotine-Schauspiel das theatrale Ereignis schlechthin, das kontinuierlich durch zahlreiche Anspielungen ins Bewusstsein gerufen wird. Die Darstellung des Todes jedoch erfolgt durch Fenster-Bilder (vorzustellen als Tableaux im Goetheschen Sinne). Das Fenster fungiert symbolisch als Bildmaschine für die Guillotine, d.h. den Tod, wie er im Drama und historisch während der Terreur der Französischen Revolution exekutiert wurde, aber auf der Theaterbühne eben nicht an realen Schauspieler-Körpern darstellbar ist.

Fenster und Guillotine stellen Elemente innerhalb der Mikrostruktur des Dramas dar; sie sind kleine Schau-Spiele im Schauspiel. Die Fenster- und Guillotine-Spiele erweisen sich im Gesamtzusammenhang des Textes als zentrale Verweiselemente, die erheblich auf seine Makrostruktur und Gesamtaussage wirken. So bilden die Fensterszenen in *Danton's Tod* eine spezifische Sinnkulisse, vor deren Hintergrund ein dramaturgisches Konzept erkennbar wird. Fenster, Guillotine und Guckkastenbühne kommen in ihren jeweiligen (Bild-)Flächen überein. Diese Relation und die daraus abzuleitende Zuschauersituation stehen im Vordergrund meiner weiteren Überlegungen und Analysen.

3.3 Szenographien des Fensters: Spiegel, Brüche, Spaltungen

Symbolik von Fenster und Guillotine

Den Fenstersituationen im Werk Büchners ist in der Forschung immer wieder eine zentrale Bedeutung zugeschrieben worden, ohne dass konkrete Schlüsse in Bezug auf ihre dramaturgische Funktion gezogen worden wären, d.h. im engeren mit Blick auf eine den Texten implizite szenische Realisation. Gerhart Baumann hat als einer der ersten angemerkt, dass bei Büchner das Herantreten oder Stehen der Figuren an Fenstern stets Schlüsselsituationen markiere: durch die „auffallend häufigen Fenster-Situationen“ ergebe sich eine „Spannung im Räumlichen“.³⁰³ Diese bestimmt er aber nicht näher. Das Fenster wird als allgemeines Schwellensymbol und Grenze zwischen Innen und Außen identifiziert, eine Reflexion seiner symbolisch-ästhetischen Funktion bleibt aus.

Gerda E. Bell greift die vagen Überlegungen Baumanns auf und setzt wichtige Wegmarken zum Fenster-Motiv bei Büchner, indem sie es in einen weiteren, motivgeschichtlichen Bezugsrahmen stellt und Verwendungsweisen und Bedeutungen benennt. Sie identifiziert „a dichotomous structure of the uses of the window“³⁰⁴ und umreißt näher die von Baumann konstatierte räumliche Spannung, die mit den Fensterszenen einhergeht. Daneben weist sie zu Recht darauf hin, dass das Fenster nicht nur im poetischen Werk des Autors eine zentrale Rolle spielt, sondern auch in seiner Lebenswirklichkeit und Briefkorrespondenz.³⁰⁵ Darin wird das Fenster mehrfach als literarisches Symbol verwendet, um die Theatralität der Lebenswelt einzufangen, was zudem unter Bezug auf den Begriff der Komödie erfolgt.³⁰⁶

Bisher am umfassendsten hat sich Hilary P. Dannenberg im Rahmen ihrer Untersuchung von zentralen Metaphernketten bei Büchner mit den Fenstersituationen in seinem Werk auseinandergesetzt und damit verbundene Wahrnehmungs- und Darstellungsfunktionen aufgezeigt.³⁰⁷ Obwohl verschiedene Arbeiten sich vielfältig mit den im Text themati-

³⁰³ Vgl. Baumann 1976, S. 34; direkte Zitate S. 218.

³⁰⁴ Bell 1972, S. 95-108, Zitat S. 95f. Mit dem Fenster werden diverse Oppositionen inszeniert: Innen / Außen, Tag / Nacht, Vernunft / Wahnsinn, hell / dunkel, offen / geschlossen etc. Auch Wahrnehmung, der Kontrast von Sehen und Hören, wird an Fenstern verstärkt reflektiert. Das Fenster erscheint als kommunikatives Moment der Verbindung wie auch als Barriere zwischen Figuren und Räumen Vgl. ebd., S. 101.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 108.

³⁰⁶ Vgl. FA II, S. 357f., S. 365, S. 375 und 377. Aus der sozialen Anschauung Büchners entspringt eine Darstellung in ‚rahmengefassten‘ Bildern.

³⁰⁷ Vgl. dazu Dannenberg 1994, S. 1-19 und 90-95. Das Fenster wird von Dannenberg hauptsächlich als struktu-

sierten Wahrnehmungsaspekten und der Rolle des Visuellen beschäftigt haben³⁰⁸ und Wahrnehmung und Kommunikation gerade in Zusammenhang mit den Fensterszenen leitmotivisch inszeniert werden, ist der Aspekt des Fensters im Kontext der Medialität des Theaters überraschenderweise bisher nicht näher untersucht worden. Auch Dannenbergs Studie behandelt das Fenster als Motiv und Symbol nicht im Kontext der Kommunikations- und Wahrnehmungsproblematik im Theater, sondern verbleibt in der Hauptsache auf einer literarisch-bildlichen Beschreibungsebene, wenn auch vereinzelt Hinweise auf die Aufführungssituation und eine visuelle wie räumliche Verengung oder Erweiterung der Bühne durch Fenstersituationen gegeben werden.³⁰⁹ Schon Bell bestimmt das Fenster marginal als ein konkretes, dramaturgisches Requisit, das nicht allein symbolische Bedeutungen transportiere, sondern ausdrücklich als materieller Gegenstand inszeniert werde, der unmittelbar in Figurenaktionen eingebunden sei.³¹⁰

Wann immer Fenster und Guillotine in *Danton's Tod* ihren Auftritt haben, erweisen sich Sehen und Hören als problematische Formen der Welterfassung. Das klingt in der ersten Szene des Revolutionsdramas an und wird, angefangen mit der Marion-Szene, in den folgenden Fensterszenen weiter sinnfällig. Mit Wahrnehmung und Kommunikation an Fenstern eng verknüpft ist die Frage der Selbsterfahrung der Charaktere, d.h. ihrer Körper- und Subjekterfahrung. Das Fenster inszeniert zum einen die Körperlichkeit des Schauspielers im Bühnenraum, zum anderen gestaltet sich über Fenstersituationen eine mentale Szene. Figuren werden an Fenstern doppelt exponiert, da sich im Kontext dieses Bühnenrequisits immer eine Szene in der Szene gestaltet, worüber die dramatische Kommunikation mit der damit verbundenen Aufspaltung in ein Innen und Außen in ein vermittelndes Drittes überführt wird.

Über die Fenstersituationen offenbart sich so die „dekuvrierende Vorführstruktur“³¹¹ des Dramas, zudem spiegeln sie die Rollenthematik innerhalb des Textes wider. Fenster-

relles Bindeglied bzw. Verweiselement innerhalb der Werke konturiert. So fungiere es als konkretes Objekt bzw. visuelles Element (und weniger als Metapher), dem eine Mittler- bzw. Rahmenfunktion zukomme und womit sich multiple Perspektiven auf andere Zusammenhänge und Bildketten wie Natur, Erde, Himmel, Horizont oder auch Landschaft eröffnen.

³⁰⁸ Vgl. Anm. 126 dieser Arbeit.

³⁰⁹ Vgl. Dannenberg 1994, S. 28 und 80. An die Textanalysen Dannenbergs kann freilich trotzdem dankbar angeschlossen werden, stellen sie doch zu Recht die Fensterszenen in Büchners Dramen als Schlüsselbilder heraus, insbesondere in *Danton's Tod* und *Woyzeck*.

³¹⁰ Vgl. Bell 1972, S. 105.

³¹¹ FA I, S. 474 [Kommentar]. Vom Fenster-Symbol absehend macht Henri Poschmann für die bereits mit der ersten Szene angelegte Vorführstruktur „die ausschneidende und kombinierende Zitattechnik“ sowie die „Rollenbefragung und Darstellungskritik“ aus. Ebd.

Spiele sind zudem immer auch Guillotine-Spiele: das Fenster ist Symbol für den drohenden Tod durch das mechanische Fallbeil. Zusammen mit anderen Wahrnehmungshinweisen präfiguriert es das Schau-Spiel der Guillotine, es rahmt und beschreibt die revolutionäre Ästhetik des Todes, durchleuchtet Körper. Als ‚missing link‘ steht es für eine Verbindung des Guillotine-Schauspiels mit dem der Liebe und Freundschaft, was die Beziehungsbeziehungen der Figuren auf privater Ebene betrifft. Bezüglich der politisch-öffentlichen Beziehungen der Protagonisten untereinander steht es als Verweiselement für die scheiternde Revolution. Sowohl privat als auch öffentlich spielen fehlgehende und misslingende Kommunikation eine Schlüsselrolle. Das Fallbeil macht den Dialog unmöglich. Im Drama befindet es sich permanent in der Schwebelage, bis es am Ende niederschlägt.

Das Fenster markiert und ergänzt – in einer metonymischen Bewegung – die Guillotine, das Zentralsymbol der Revolution,³¹² und ist dieser gleichzeitig in Bezug auf den Aspekt der Kommunikation diametral entgegengesetzt; durch Fenster wird mehrfach gelingende Kommunikation vorgeführt. In seiner Charakteristik bleibt das Fenster jedoch ambivalent, es fungiert sowohl als Symbol für geglückte Kommunikation als auch scheiternde.³¹³ Weil das Fenster Innen und Außen räumlich trennt und den Blick ausschnitthaft verengt, kann es zweierlei Wirkung haben: einerseits kann aus der Beschränkung der Perspektive Blindheit der Figuren resultieren, andererseits aber kann gerade die ausschnitthafte Wahrnehmung ein schärferes Bewusstsein fördern.³¹⁴ Mit dieser elementaren Dimensionierung des Bühnengeschehens ist eine komplexe symbolische Topik verknüpft, die in Verbindung mit Rilke und Breton thematisiert wurde und in den Szenenanalysen weiter verfolgt werden soll: als Topographie der Bühne und Vermessung des Schauspielers wie Zuschauers.

Fenster und Guillotine überblenden sich in *Danton's Tod* nahezu permanent: Das Fenster ist die Guillotine und die Guillotine ist ein Fenster. Dass das Fenster als Symbol für die Guillotine gesehen werden kann, geht auf das äußere Erscheinungsbild der Todesmaschine zurück. Die in ihr ausgedrückte Geometrie trägt fundamental zur symbolischen Verknüpfung beider Elemente bei, denn die Guillotine teilt mit dem Fenster geometrische Konturen bzw. diese sind von jenem abgeleitet und bilden einen wichtigen Aspekt ihrer Ästhetik.³¹⁵ So besticht die Exekutionsmaschine durch die klaren Linien ihres Umrisses: mit einem

³¹² Zur Guillotine als eines der Hauptsymbole der Französischen Revolution vgl. Arasse 1988, S. 13f.

³¹³ Letzteres z.B. im Falle von Marion, Robespierre und in Teilen auch hinsichtlich der Liebe Camilles zu Lucile.

³¹⁴ Vgl. Bell 1972, S. 98f.

³¹⁵ Bei meinen Aussagen über die Guillotine beziehe ich mich im Folgenden auf Arasse 1988, S. 50-59 und 75. Direkte Zitate werden ausgewiesen.

Rechteck (Rahmen, der ein ‚Fenster‘ bildet), einem Kreis (Öffnung, durch die der Kopf gesteckt wird) und einem Dreieck (Fallbeil) als aus einem Quadrat entwickelten Konstituenten bleibt sie auf drei fundamentale Formen der Geometrie beschränkt und kennzeichnet die „Unerbittlichkeit eines universell gültigen Axioms“.³¹⁶ Das niedersausende Fallbeil kann in dieser Anordnung aufgrund seiner Geschwindigkeit visuell nicht wahrgenommen werden,

das Schauspiel der Hinrichtung kulminiert [...] in einem unsichtbaren Augenblick [...]. Auf dem Höhepunkt der Hinrichtung erweist sich das ‚Fenster‘ der Guillotine, wie das vom Chassis eingerahmte Feld im Fachjargon bezeichnet wird, [...] als blinder Fleck, um den herum schreckeinflößende Sichtbarkeit herrscht.³¹⁷

Der Rahmen der Guillotine macht die nicht genau vorstellbare Dimension des Todesaugenblicks räumlich (aber nicht zeitlich!) sichtbar, weil die Schneide im Augenblick ihres Niederschlagens die Fläche markiert, auf der sich das Sterben zuträgt. Das äußere Erscheinungsbild der Todesmaschine unterstreicht ihre Symbolträchtigkeit: die Geometrie der Guillotine manifestiert und zelebriert eine instantane Macht.³¹⁸

Fenster und Guillotine bilden ein symbolisches Kollektiv, weil sie vom gleichen Aufriss gekennzeichnet sind.³¹⁹ ‚Syntaktisch‘ lässt sich formulieren: das Fenster im Drama Büchners ist Kopula der Guillotine. Beides sind zentrale, nicht voneinander zu trennende Verweiselemente mit einem breiten Bedeutungsspektrum. Dabei ist das Fenster Teil der Kollektivsymbolik der Guillotine. Grundsätzlich lassen sich Kollektivsymbole³²⁰ weiterdich-

³¹⁶ Arasse 1988, S. 75.

³¹⁷ Ebd., S. 51.

³¹⁸ Siehe dazu S. 123f. meiner Arbeit.

³¹⁹ „Die Guillotine [präsentiert sich] in der Reduktion einer Aufrißzeichnung. Die Klarheit ihrer Form macht die universelle Gültigkeit der Gesetze der Geometrie und Schwerkraft augenfällig. Durch die Enthauptungsmaschine wird bei der öffentlichen Hinrichtung die Gültigkeit der Gesetze von Mechanik und Geometrie zelebriert und damit der Triumph zweier ‚gerechter‘ und ‚vernünftiger‘ Denksysteme versinnbildlicht.“ Arasse 1988, S. 75. Nicht nur die Guillotine ist menschlicher Rationalität entsprungen, sondern auch das Fenster. Es ist Ergebnis architektonischer Berechnungen, z.B. hinsichtlich der Form, des Lichteinfalls oder seiner Statik. Beide sind aber auch Gegenstand vielfältiger Mythen und Aberglauben.

³²⁰ Kollektivsymbole sind definiert als „ikonische bzw. quasi-ikonische (i. S. von quasi-visuell) Zeichenkomplexe vom Umfang einer rudimentären Isotopie (*Pictura*) und mit Isomorphierelationen gegenüber einem bzw. in der Regel mehreren komplexen Signifikaten (*Subscriptions*)“. Link / Parr 1997, S. 116. Aufgrund der Heterogenität der Auffassungen über den Symbol-Begriff – und damit einhergehender Unschärfen – ist es, wie Dietmar Peil feststellt, notwendig, dessen Bedeutung „stets neu im Sinne einer Arbeitsdefinition (ohne umfassende philosophische Implikationen)“ zu präzisieren. Peil 2004, S. 642. Das Konzept der Kollektivsymbolik liefert mir, über den engeren literarischen Symbolbegriff hinaus (wie er im Kontext meiner Betrachtungen zum Fenster bei Rilke und Breton verwendet wurde), einen solchen Arbeitsbegriff. So ist Links Zugang auch von ihm selbst gedacht, wenn er die interdisziplinäre Konvertibilität seines Ansatzes mit anderen Disziplinen (Bildfeldforschung, Metaphorologie, Psychoanalyse u.a.) und konkurrierenden Begriffen (Symbol, Allegorie, Emblem, Bild, Metapher, Imago etc.) unterstreicht. Vgl. Becker / Gerhard / Link 1997, S. 74; ausführlich Drews / Gerhard / Link 1985, S. 270-295. Andere Formen der Konzeptualisierung sprachlicher Bildlichkeit sehe ich mit

ten, was auf ihre Isomorphie-Struktur zurückzuführen ist.³²¹ Eine mögliche bedeutungshafte Zeichenkette (Isotopie³²²), innerhalb derer die einzelnen Glieder aufeinander verweisen, sei hier wie folgt gebildet: Guillotine – Fenster – Rahmen – Geometrie – Guckkasten – Schauspiel – Theater – Raum – Körper – Kommunikation – Wahrnehmung – Aufklärung – Licht. Diese Reihe ist rein assoziativ und bildet einen möglichen Komplex von Zeichenbezügen, der in *Danton's Tod* mit Fenster und Guillotine als „Fälle[n] einer bestimmten Grundstruktur semantischer Abbildung“³²³ hinterlegt ist. Es sind durchaus andere Schwerpunktsetzungen denkbar, die genannte Assoziationskette erscheint mir vor dem Hintergrund meiner Hypothese einer Geometrie der Wahrnehmung jedoch als überaus fruchtbar für die Textanalysen. Die sowohl theatersemiotisch als auch interdiskursiv fundierten Betrachtungen sollen ein Zusammenspiel von mit Fenster und Guillotine verbundenen Konnotationen aufdecken.³²⁴

Danton's Tod, als Bestandteil des literarischen und theatralischen Diskurses, ist als elaborierter Interdiskurs zu fassen, dem „die symbolische Kodierung der Französischen Revolution in einer typischen Kette von Kollektivsymbolen“³²⁵ – dabei zentral: die Guillotine – eingeschrieben ist.³²⁶ Die Verarbeitung historischer, medizinisch-philosophischer sowie genuin literarischer Quellen durch den Autor weist deutlich in diese Richtung. Im Lexikon der modernen Kollektivsymbolik vor dem Hintergrund der Französischen Revolution spielt der Körper bzw. das Körper-Symbol – und damit auch der Gegensatz von Natur und Tech-

Links Überlegungen pragmatisch integriert: „Symbol“ erscheint hier als Oberbegriff für verschiedene interdependente semantische Abbildungsrelationen. Zu den Definitionskriterien vgl. im Einzelnen vgl. ebd., S. 71; ergänzend Lüsebrink / Reichardt 1990, S. 12f. Eine umfassende kritische Diskussion der Thesen und Vorschläge Jürgen Links, seines interdiskursanalytischen Zugriffs auf Literatur sowie des (literarischen) Symbolbegriffs in der Forschung kann hier nicht erfolgen.

³²¹ Bestimmte Relationen einer *Pictura* korrespondieren mit parallelen Relationen einer *Subscriptio*. Vgl. Drews / Gerhard / Link 1985, S. 267; daneben Link 1975, S. 12.

³²² Die Isotopie bezieht sich „auf die Konstanz eines Sinnverlaufs, den ein Text anbietet, wenn man ihn den interpretativen Kohärenzregeln entsprechend untersucht“. Eco 1987, S. 127. Mit Umberto Eco sehe ich Isotopien eingebettet in ein ‚Topic‘, das ein metatextuelles, vom Interpretieren eines Textes aufgestelltes (pragmatisches) Schema ist und die Aktualisierungen eines Textes steuert (hier konkret die Französische Revolution *als / im* Theater). Vgl. ebd., S. 108-127.

³²³ Becker / Gerhard / Link 1997, S. 71.

³²⁴ Zum Muster von Denotation und Konnotation vgl. Eco 1977, S. 99-102 und 181f. sowie Link / Parr 1997, S. 114-116.

³²⁵ Becker / Gerhard / Link 1997, S. 98.

³²⁶ Zum literarischen Diskurs als „Elaboration interdiskursiver Elemente“ vgl. Link 1988, S. 284-307, Zitat S. 286. Das Kollektivsymbolsystem lässt sich dazu komplementär „als elementare generative Instanz“ fassen, deren Elemente in Literatur überführt werden. Becker / Gerhard / Link 1997, S. 72. Zur Untersuchung typischer Symbolketten und ihrer Kodierung in der Französischen Revolution am Beispiel der Bastille vgl. Link 1986, S. 5-23; vgl. daneben Lüsebrink / Reichardt 1990, S. 7-14.

nik – „eine singuläre und absolut dominante Rolle“.³²⁷ Weiterhin symptomatisch erweist sich nach Link der „jakobinische Komplex der Transparenz“, die Forderung nach Entlarvung der Komplotte und die entschiedene Ablehnung jeglicher Verhüllung und Verkleidung: „Dieser symbolische Komplex schließt sich an die Achse des *Lichts* und der *Aufklärung* (einschließlich der optischen *Maschinen*) an.“³²⁸ Außerdem, so ergänze ich, an Theatermetaphorik bzw. Rollenbilder innerhalb des erhabenen Schauspiels von 1789, die im Dramentext verarbeitet werden. Büchners Dramaturgie wendet sich immer wieder der Theatralität der Revolution selbst zu, das Theater der Revolution ist Theater über Theater.

Wenn Link für die Zeit während und kurz nach der Französischen Revolution eine symbolische „Kopplung zwischen der *Guillotine-Maschine* und dem Komplex des *penetrierenden Auges* sowie des *durchsichtigen Körpers*“ bemerkt³²⁹, dann markiert dies hier den Hebel, der im Kontext von *Danton's Tod* in der Spannung von Drama und Theater anzusetzen ist. Im Rahmen der genannten symbolischen Komplexe ist die dem Text inhärente Schauspiel-Ästhetik (Kommunikation – Wahrnehmung – Körper) zu verorten. Mit Fenster und Guillotine ist im Kontext von Wahrnehmung und Kommunikation eine Form der Penetration konnotiert: an ihnen werden Körper sichtbar exponiert, um sie zu ‚durchschauen‘.

Die Opposition von Maske und wahrem Gesicht – der gesamte Bereich des Rollenspiels und der Rollenproblematik – nicht nur im Zusammenhang von Fenster und Guillotine, weist deutlich in die hier eingeschlagene Richtung. Es geht um das, was die Subjekte in ihrem Handeln bestimmt, wie um das, was hinter den einzelnen Handlungen steckt, aber ausnahmslos ein unbestimmtes und undurchschaubares Dahinter bleibt, das allein mit dem Tod als *der* großen Unbekannten zusammengebracht wird: das menschliche Dasein definiert sich als „Sein zum Tode“.³³⁰ Collot d'Herbois' Forderung im Jakobinerklub, endlich „die Masken abzureißen“³³¹ und damit die (falschen) Rollen abzulegen, steht Dantons Diktum gegenüber, dass „die Gesichter mitgehen“.³³² So zeigt sich zuletzt kein wahres, menschliches Antlitz mehr, sondern nur noch die gesichtslose, monströse Revolution selbst tritt in Erscheinung als „Sichel über allen Häuptern, [...] die Guillotine republicanisirt!“³³³

³²⁷ Becker / Gerhard / Link 1997, S. 101.

³²⁸ Ebd., S. 72.

³²⁹ Ebd., S. 98.

³³⁰ Heidegger 2001, S. 235.

³³¹ MBA 3.2, S. 14.

³³² Ebd., S. 22.

³³³ Ebd., S. 53. Vgl. auch ebd., S. 81 (Lucile und der ‚Schnitter Tod‘).

Das Fenster fungiert im übertragenen Sinn als optisches Gerät: Linse, Mikroskop, Fernrohr. Es ist wie die Guillotine eine Bildmaschine und besitzt eine kommunikativ-ästhetische Funktion – gerade über und mit dem Theater als Medium der Bedeutungsgenerierung und Verständigung. Fenster und Guillotine sind Bühnen auf der Bühne zur Inszenierung von Körpern und der durch sie vergegenwärtigten Rollenbilder. Dabei setzt das Schafott freilich immer nur den letzten Akt in Szene: den Abtritt vom Theater des Lebens.

„Den Abend saß ich am Fenster“:³³⁴ Die fatale Erotik des Todes

Von der Eingangsszene an ist in *Danton's Tod* die Rede von Guillotine und Tod, allgegenwärtig ist „die Präsenz des Endes“.³³⁵ Überall zeigt sich „Guillotinenromantik“³³⁶: in der zweiten Szene durch die Rede des dritten Bürgers,³³⁷ in der dritten mit den Reden im Jakobinerclub,³³⁸ und im vierten Auftritt im Rahmen des Gesprächs von Lacroix und Legendre.³³⁹ Die Guillotine ist *das* Leitmotiv des Dramas. Dabei ist das Fallbeil der Todesmaschine „Zentrum des Stückes, das sich selbst dementiert“.³⁴⁰ Erst in den Schlusszenen IV,7 und 9 wird die Guillotine „als ein drohend-dumpfes Instrument des maschinellen Todes sichtbar vor den Blicken der Zuschauer auf der Bühne“ ausgestellt, womit sie „sich als einzig überdauernde, einzig gültige Wirklichkeit ausweist“.³⁴¹ Bis dahin hält sie über ihre kontinuierliche sprachliche Thematisierung,³⁴² „ihre Vorstellung in der Semantik des Schneidens und Spaltens [...], die die Sprache des Stücks nachhaltig prägt“,³⁴³ latent Einzug ins Drama. Metaphorisch verhüllte schwebt ihr Beil über den Protagonisten, sie selbst bleibt lange unsichtbar. Dem unpersönlichen und mechanisch-brutalen Tod durch die Guillotine stellen die Fensterszenen im Revolutionsdrama persönliche Erfahrungen der (Ab-)Trennung, Spaltung und des Todes entgegen. Aufgrund ihrer rational-aufklärerischen Formelhaftigkeit ist die Guillotine abstrakt und undurchdringlich, Fenster dagegen bestehen durch ihre *Anschaulichkeit*.

Nach zahlreichen die menschliche Individualität negierenden Todesanspielungen im Kontext der Guillotine präsentiert sich mit Marions Erzählung in I,5 erstmals die individuell-menschliche Seite des Todes. Die Lebensschilderung der Prostituierten verleiht dem Tod aufgrund der mit ihm verbundenen persönlichen Erfahrung einen intimen Charakter, den er bis dahin nicht zugeschrieben bekommen hat – wenn man von der Lebensmüdigkeit

³³⁴ MBA 3.2, S. 19.

³³⁵ Siehe Michelsen 1978, S. 476-495. Zur Todesthematik und ihrer Kontextstruktur (der Bildkette von Tod, Verwesung, Ruhe, Liebe und Schmerz) vgl. auch Rockwell 1985, S. 319-331. Den finalen Ausgang signalisiert, neben zahlreichen im Drama gestreuten Hinweisen, ja bereits der Titel. Dantons Schicksal ist Gewissheit.

³³⁶ MBA 3.2, S. 5.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 10.

³³⁸ Ebd., S. 13-17. Robespierre zeichnet dort „das erhabne Drama der Revolution“. Ebd. S. 14.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 17f.

³⁴⁰ Müller 1994, S. 171.

³⁴¹ Michelsen 1978, S. 487.

³⁴² Beispiele lassen sich zuhauf anführen: so ist die Rede von guillotinierten Girondisten (vgl. MBA 3.2, S. 10), vom „Guillotinenthermometer“ (ebd., S. 17), von guillotinierenden Schenkeln (vgl. ebd., S. 24), von „Guillotinenbetschwernern“ (ebd., S. 28), vom „Guillotinmesser“ (ebd.), von „Guillotinenkarren“ (ebd., S. 53), vom „Guillotinenbrett“ (ebd., S. 59), der ‚lachenden‘ Guillotine (ebd., S. 60) usw.

³⁴³ Schneider 2006, S. 140.

Dantons in der Anfangsszene absieht.³⁴⁴ Innerhalb des dramatischen Geschehens, in dem „Paris eine Schlachtbank“³⁴⁵ ist, wird der Tod mit der Rede Marions zu einer tiefgreifenden subjektiven Erfahrung, er erhält ein humanes Antlitz. Die Abstraktheit des Todes wird aufgehoben: geschildert wird die Geschichte eines jungen, unglücklich liebenden Menschen,³⁴⁶ der als der erste ‚fassbare‘ Tote des Dramas erscheint. Sein Schicksal rührt den Zuschauer emotional besonders an.

Die zentrale Stellung der Marion-Szene ist in der Forschung unbestritten und wird immer wieder betont, wenn auch die Einschätzungen ihrer dramaturgischen Funktion auseinanderdriften. Für die hohe Bedeutung des Auftritts sprechen oberflächlich betrachtet seine Länge und die mit ihm verbundenen Verweise.³⁴⁷ Mehr aber noch schließt die literarisch-dramatische Gestaltung und szenische(!) Komposition der Begegnung zwischen Danton und Marion jedweden Anschein von Marginalität aus.³⁴⁸ „Im Rahmen der komplexen dramaturgischen Gesamtkonstruktion des Stücks kommt der Marion-Szene so etwas wie Pfeilerfunktion zu (wobei zu betonen bleibt, dass die ganze Bauanlage auf mehreren Pfeilern ruht).“³⁴⁹

Der von Theo Buck festgestellte ästhetisch-funktionale Aspekt kommt meines Erachtens gerade dadurch zum Tragen, dass die erste Geschichte eines persönlichen Todes zugleich die erste Geschichte vom Fenster ist. In den die Szene betreffenden Analysen der Forschung hat dieser Aspekt indes keine nähere Beachtung gefunden. Die daraus resultierende dramaturgische Funktion wie die Vernetzung der Szene mit anderen Fensterszenen bleibt unerkannt.³⁵⁰

³⁴⁴ Zu bedenken ist weiter, dass die beiden Gespräche zwischen Danton und Julie und Danton und Marion feinsinnig miteinander korrespondieren. Siehe dazu das Folgende.

³⁴⁵ MBA 3.2, S. 53.

³⁴⁶ „Ein junger Mensch kam zu der Zeit in’s Haus, er war hübsch und sprach oft tolles Zeug [...]“, so der Beginn von Marions Bericht. Ebd., S. 18. Zwar wird auch in I,2 ein junger Mensch vorgestellt, der laternisiert werden soll (vgl. ebd., S. 11), doch diese Begebenheit fasse ich ebenso wie die bereits genannten Beispiele der Guillotine-Schauspiele als unpersönliche Todesvorstellungen: Formen der Massenhinrichtung zur Zeit der Revolution. Im Rahmen der Marion-Szene dagegen handelt es sich um eine eindeutige Akzentuierung persönlicher Verhältnisse und Begleitumstände von Leben und Tod.

³⁴⁷ So nimmt die Szene beispielsweise Motive vorweg, die in I,6 wiederkehren. Sie ist die eröffnende Klammer der im Weiteren besprochenen Fenster-Szenen.

³⁴⁸ Vgl. Peyrache-Leborgne 2000, S. 727.

³⁴⁹ Buck 1986, S. 28f. Vgl. ebenfalls Peyrache-Leborgne 2000, S. 731.

³⁵⁰ Die Marion-Erzählung entspricht dem in der erotisch-pornographischen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts verbreiteten Genre der Lebensbeichte von Prostituierten, speziell dem Typus der ‚unersättlichen Frau‘. Vgl. MBA 3.4, S. 78. Die erotischen Aspekte der Erzählung habe ich nur partiell im Blick. Büchner setzt dahingehend einen Akzent, der seine Interpreten zu kontroversen Urteilen geführt hat. Die Interpretation der Figur stellt ein veritables Problem hinsichtlich ihres Status im Drama dar. Vgl. Dominique Peyrache-Leborgne, S. 727. Zumeist steht die Verortung der Szene innerhalb des im Drama evidenten sexuell-erotischen Diskurses

Der Auftritt greift zu Beginn Elemente und Motive des Dramenanfangs auf und gestaltet sich dazu auffallend parallel: „Nein, laß mich! So zu deinen Füßen. Ich will Dir erzählen.“³⁵¹ Marions Widerwillen setzt die erotische Annäherung Dantons, seine Animation zu sexuellen Handlungen, zum Liebesspiel. Wie in der Szene am Kartentisch (Hérault / Dame) bietet sich dem Theaterzuschauer ein schlüpfrig-gestisches Geschehen – ein körperliches Schau-Spiel,³⁵² das dann in ein Sprachdrama transformiert wird. Die Wiederaufnahme der Themen Kommunikation und Wahrnehmung erfolgt dabei unter umgekehrten Vorzeichen. In I,1 ist es Danton, der „zu den Füßen von Julie“³⁵³ diese zum Sehen und Zuhören auffordert. Hier ist es Marion, die diese Erzählhaltung gegenüber Danton einnimmt. Weiterhin bildet die Beziehung Dantons zu Marion die Inversion seiner Beziehung zu Julie. Diese liebt er wie das Grab, einem morbid-romantischen Liebesideal verpflichtet, jene dagegen rein sexuell, auf kurzfristige Triebbefriedigung zielend,³⁵⁴ wie seine lapidare Entgegensetzung zu Marions Gesprächswunsch anzeigt: „Du könntest deine Lippen besser gebrauchen.“³⁵⁵

Marion jedoch lehnt eben das wiederholt ab: „Nein laß mich einmal so.“³⁵⁶ Sie lässt sich nicht von ihrem Plan abbringen und fordert die Aufmerksamkeit Dantons ein. Ihr geht es nicht um die (sexuelle) Liebeshandlung als solche – obwohl ihr Monolog dann wiederum Sinnlichkeit und erotisches Verlangen akzentuiert –, sondern um Emotionalität und Mittei-

im Mittelpunkt. Grob verkürzt bewegen sich die unterschiedlichen Forschungsmeinungen zwischen folgenden Polen: Reinhold Grimm ist der Auffassung, bei Marion handele es sich um die „Inkarnation der sexuellen Befreiung als das fleischgewordene Lustprinzip“. Grimm 1979, S. 313. Michael Voges setzt dagegen: „Weit eher als die sexuelle Emanzipation wird in Marion die a-soziale Natur, die gescheiterte Vermittlung von Natur und Gesellschaft, thematisiert.“ Voges 1990, S. 51. Theo Buck erkennt in Marion „das wirkliche Individuum, die unverwechselbare Persönlichkeit, freies Leben, Denken, Handeln und damit auch Lieben“ als Kontrapunkt zur unmenschlichen, überindividuellen Macht der Revolution. Buck 1986, S. 28. Zum Überblick der Positionen zur Marion-Figur und den anderen Frauenfiguren in *Danton's Tod* vgl. Knapp 2000, S. 118-123.

³⁵¹ MBA 3.2, S. 18.

³⁵² Das ist zumindest zu denken, selbst wenn keine dahingehende Regieanweisung existiert. Der narrative Charakter der Marion-Sequenz insgesamt lässt fast vergessen, dass es sich immer noch um Drama, und d.h.: Theater handelt. Das impliziert ein szenisches Bewegtbild, das zwei Schauspieler ‚zu stellen‘ haben, indem sie Rollen spielen. Darauf gilt es nachdrücklich hinzuweisen. Die vermeintlich geringe Bühnenaktion außerhalb der Sprache (Marion zu Füßen Dantons) sollte nicht dazu verleiten, die Szene als besonders handlungsarm oder entkörperlicht zu betrachten. In der Aufführungssituation gilt es schließlich, eine szenische Atmosphäre und Dichte herzustellen, die dem Zuschauer um so mehr Aufmerksamkeit abverlangt, je weniger zu geschehen scheint. Das Zusammenspiel von Bild (Körper) und Sprache präsentiert sich bei Büchner äußerst wirkungsmächtig.

³⁵³ MBA 3.2, S. 4.

³⁵⁴ „Die Gattin als geistige, vernünftige und moralische Repräsentantin der Seelenliebe und die ‚Grisette‘ [...] als körperlich-sinnliche Partnerin offenbaren uns wesentliche Ausprägungen von Dantons Persönlichkeit. Es ist der spannungsvolle Dualismus von ‚amour de tendresse‘ und ‚amour physique‘ in den Liebeskonzeptionen des achtzehnten Jahrhunderts, der hier nachwirkt.“ Buck 1986, S. 13.

³⁵⁵ MBA 3.2, S. 18.

³⁵⁶ Ebd.

lung. Wie der Appell Dantons gegenüber Julie („Sieh“) erscheint die Aufforderung Marions, ihr zuzuhören und zuzusehen, als phatisches Signal gegenüber dem Zuschauer, der neben Danton der an diesen gerichteten, persönlichen Liebes- und Lebensbeichte folgt: als Voyeur einer intimen Situation.³⁵⁷ Beide Male zeigt sich in doppelter Brechung für den Beobachter ein imperativer Impuls.

Marion bringt Danton um seine kurzweilige körperliche Befriedigung, sie unterhält ihn. Dazu kontrastiv geht aus ihrer Erzählung jedoch paradoxerweise hervor, dass „zwischen zwei Bettüchern bei einander liegen“ ihr eigentlich „mehr Vergnügen“ bereite „als auf zwei Stühlen nebeneinander sitzen“ und ein Gespräch zu führen.³⁵⁸ Was Marions Wesen zuträglich ist, ist allerdings ihrem jugendlichen Liebhaber, von dem berichtet wird, unerträglich:

Ich wurde wie ein Meer, was Alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib. Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus? Endlich merkt er's. Er kam eines Morgens und küßte mich, als wollte er mich ersticken, seine Arme schnürten sich um meinen Hals, ich war in unsäglicher Angst. Da ließ er mich los und lachte los und sagte: er hätte fast einen dummen Streich gemacht, ich solle mein Kleid nur behalten und es brauchen, es würde sich schon von selbst abtragen, er wolle mir den Spaß nicht vor der Zeit verderben, es wär doch das Einzige, was ich hätte. Dann gieng er, ich wußte wieder nicht was er wollte.³⁵⁹

Gerahmt wird die Episode unglücklicher Liebe von der Ratlosigkeit und Verwirrung Marions, die den Selbstmord des Geliebten in der Folge ihrer Untreue nicht verstehen und einordnen kann. So ist das letzte Zusammentreffen mit dem Liebhaber genauso wie ihr erstes von innerlicher Zerrüttung gekennzeichnet: „Ein junger Mensch kam [...] in's Haus, er war hübsch und sprach oft tolles Zeug, ich wußte nicht recht was er wollte, aber ich mußte lachen.“³⁶⁰ Bleibt ihre Verunsicherung anfänglich folgenlos, negativiert diese sich schließlich und eine eigentümliche Gespaltenheit in der Anlage der Figur wird offenkundig.

Die Spaltung der Persönlichkeit Marions wird bereits mit der Schilderung ihrer pubertären Entwicklung angedeutet: „Da kam der Frühling, es gieng überall etwas um mich vor, woran ich keinen Theil hatte. Ich gerieth in eine eigne Atmosphäre, sie erstickte mich fast, ich betrachtete meine Glieder, es war mir manchmal, als wäre ich doppelt und verschmölze

³⁵⁷ Dahin ist die gesamte Szenographie der Liebesbegegnung zu denken. Gerade die Auflösung der intimen Szene durch die verbal-groteske Aggression Lacroix' – der als Zuschauer innerhalb des Bühnenspiels eine voyeuristische Spiegelfunktion gegenüber dem Theaterzuschauer einnimmt und diese unmittelbar bricht – zeigt das an.

³⁵⁸ MBA 3.2, S. 19.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Ebd., S. 18.

dann wieder in Eins.³⁶¹ Dominique Peyrache-Leborgne hat die permanente Ver-rückung Marions (ihre Verwirrung und Verunsicherung) besonders herausgestellt. Die Figur erscheint durchgängig von ihren Gefühlen überwältigt und damit ihrer selbst sowie eines freien Willens enteignet – Marion ist physiologisch-mechanisch fremdbestimmt.³⁶²

Ihre Rede inszeniert immer wieder die Unbegreiflichkeit von Liebe, Leben, Gesellschaft und Tod – allein der Eros bleibt davon unberührt, der von ihrer Person ganz ausgefüllt wird. Daraus resultiert eine eigentümliche Verblendung. Charakteristisch für ihre Lebensbeichte ist zunächst die Figur des Unbestimmten, Unfassbaren: „die Bibel las ich [...], aber es war etwas darin, was ich nicht begriff“, „es gieng überall etwas [...], woran ich keinen Theil hatte“, „ich begreife nichts“ u.a.³⁶³ Dagegen wird Sinnlichkeit ganz selbstverständlich als Teil ihrer Natur verortet. Allein daraus lässt sich ihre erotische Selbstbestimmung herleiten. Diese Gegensätzlichkeit ist nicht aufzulösen, der Text changiert zwischen Doppelung und Einheit. Ihre Lebensbeschreibung thematisiert derart einen Prozess der Rollenfindung.

Als Hauptindiz dafür erachte ich, dass die (vermeintlich) sinnlichste Figur des Dramas – „das fleischgewordene Lustprinzip“³⁶⁴ – sich im Gespräch mit Danton vorübergehend selbst ihrer Sinnlichkeit und erotischen Anziehungskraft beraubt und zum Monitor einer tragischen Liebesgeschichte wird. Gerade das scheint mir ein Aspekt, der bisher viel zu wenig beachtet wurde: Marion spielt im Drama (zunächst) eine andere als die ihr (eigentlich?) zugewiesene bzw. selbst zugeschriebene Rolle.

Das Personenverzeichnis sowie die knappe dialogische Szeneneinleitung weisen sie eindeutig als Grisette aus, wobei sie diese Vorgabe dann jedoch gerade nicht oder zumindest stark eingeschränkt erfüllt (ganz im Gegensatz zu den im Anschluss an das Gespräch auftretenden Prostituierten Adelaide und Rosalie im Zusammenspiel mit Lacroix und Danton³⁶⁵). Ihr wie ihrem jugendlichen Liebhaber ist eine Spaltung inhärent, worauf eine ganze Reihe struktureller Kennzeichen hindeuten. Die Relation der beiden bildet ein komplexes Spiegelverhältnis der Zerrüttung, Eros und Tod sind symbiotisch.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Vgl. Peyrache-Leborgne 2000, S. 728.

³⁶³ MBA 3.2, S. 18f.

³⁶⁴ Grimm 1979, S. 313.

³⁶⁵ Vgl. MBA 3.2, S. 20f.

Aus der Perspektive des Jünglings erscheint die Liebe „ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht“³⁶⁶. Für Marion ist die Liebe dagegen eher Einheit einer Vielheit: „alle Männer verschm[e]lzen in einen Leib“.³⁶⁷ Das Konzept der Zweiheit scheint dabei das der Vielheit einzuholen, derart verstanden, dass sich Zweiheit oder Vielheit immer distinkt zu einer gedachten Einheit verhält im Sinne von Teilung / Trennung – pointierter: von Abspaltung, Zerstreung oder auch Zerstückelung. Die Einheit zerschlägt sich, und dabei ist es gleichgültig (für den liebenden Jüngling natürlich nicht!), ob in zwei, drei oder noch mehr Stücke.

Zu Recht weist Michael Voges darauf hin, dass eine angemessene Deutung der Marion-Figur „insbesondere die Qualität des ‚Bruches‘ genauer zu bestimmen“ hätte, den sie erfährt.³⁶⁸ Der Bruch wird nun exemplarisch anhand des Fenster-Motivs vorgestellt. Das Fenster ist die Bruchstelle, mit und an der sich die Spaltung Marions zuträgt; es zeigt den erlittenen Bruch und markiert ihn als eine ausschnitthafte Begebenheit:

Den Abend saß ich am Fenster, ich bin sehr reizbar und hänge mit Allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen, ich versank in die Wellen der Abendröthe. Da kam ein Haufe die Straße herab, die Kinder liefen voraus, die Weiber sahen aus den Fenstern. Ich sah hinunter sie trugen ihn in einem Korb vorbei, der Mond schien auf seine bleiche Stirn, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft. Ich mußte weinen. Das war der einzige Bruch in meinem Wesen.³⁶⁹

Die Todesgeschichte des Jünglings wird mit dem Fenster als Schwellensymbol eingeleitet. Die damit verbundene Bewegung ist einer näheren Betrachtung zu unterziehen, wobei bereits am Beispiel Bretons im Kontext des Fensters ausgemachte Merkmale wiederkehren, etwa die (Selbst-)Bewusstsein reflektierende Form der Erzählung Marions und der Konnotationsreichtum. Wie schon ihre Pubertätsschilderung ist auch die Begebenheit am Fenster von Zeichen der Spaltung durchsetzt.

Marion beschreibt sich selbst als „sehr reizbar“, was in sexueller Hinsicht extreme Sensitivität und darüber hinaus erhöhte Empfindungsbereitschaft für die gesamte Umwelt anzeigt. Andererseits zeugt diese Reizbarkeit von Überempfindlichkeit und Fragilität. Sobald nämlich die Verbindung „mit Allem“ / der Welt, die Marion „nur durch *eine Empfindung*“

³⁶⁶ Luhmann 1982, S. 172.

³⁶⁷ MBA 3.2, S. 19.

³⁶⁸ Voges 1990, S. 51. Erkennt man den Befund der Spaltung an, erscheint es tatsächlich höchst „problematisch, Marion als programmatische Figur des Dramas, erst recht als Wortführerin Büchners“ (Knapp 2000, S. 122) zu sehen, d.h. sie einseitig als hehre Verkörperung der Sinnlichkeit, Bild sexueller Befreiung oder auch Vertreterin der Genussauffassung zu betrachten, wie sie Camille in I,1 formuliert (vgl. MBA 3.2, S. 6), selbst wenn es dahingehend entscheidende Parallelen geben mag.

³⁶⁹ MBA 3.2, S. 19.

hält [Hervorhebung von mir; D.R.], gestört bzw. durchtrennt wird, existiert *keine* Empfindung mehr. Diese (Ab-)Trennung wird durch das Fenster markiert.

Die Grisette sitzt an diesem und versinkt „in die Wellen der Abendröthe“. Es wird dunkel, schließlich Nacht („der Mond schien auf seine bleiche Stirn“). Die lyrische Sprache verleiht der Geschichte Traumcharakter – man kann auch formulieren: traumatischen Charakter. Der Mond ist, im Kontext der Sexualität Marions, sowohl als Zeichen der Unbeständigkeit als auch für den Tod zu sehen.³⁷⁰ Die Nacht signalisiert zudem Undurchdringlichkeit des Geschehens. Einmal mehr spielen perzeptive und kommunikative Momente eine hervorgehobene Rolle. Bewusstes und Unbewusstes verdichten sich im Fensterausschnitt. Dieser eröffnet die Aussicht auf eine Szenerie des Todes, auf ein damit verbundenes Schau-Spiel, wobei der Betrachter Einsicht gewinnt in das Seelenleben Marions. Das Fenster dient als Zeichen der Bewusstwerdung bzw. des Gewährwerdens des Bruchs, den die Prostituierte in sich empfindet.

Mit der Opposition von Innen und Außen, die das Fenster installiert, gehen fundamentale Implikationen einher. Zwei die menschliche Wahrnehmung bestimmende und für das Drama bedeutungsvolle Metaphernkonzepte werden lesbar, die eine komplexe Raum- / Oberflächensemantik wiedergeben: Orientierungs- und Gefäßmetapher, wobei letztere aus ersterer hervorgeht. Diese metaphorischen Konzepte spielen in der Schilderung des Todes des Jünglings sowie im der Erzählung nachfolgenden kurzen Dialog zwischen Marion und Danton eine zentrale Rolle. Der Text bleibt im Rahmen der semantischen Phänomene, die mit diesen Konzepten einhergehen und binär codiert sind, ambivalent.³⁷¹

Marion erscheint als Gefäß; sie charakterisiert sich als alles verschlingendes Meer. Das damit zusammenhängende Metaphernkonzept lautet:

³⁷⁰ Vgl. Chapeaurouge 1984, S. 91.

³⁷¹ Ich stütze mich hier und im folgenden hauptsächlich auf die Studie von Lakoff und Johnson. Die Grundfeststellung der Autoren ist, „daß die Metapher unser Alltagsleben durchdringt, und zwar nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln. Unser alltägliches Konzeptsystem, nach dem wir sowohl denken als auch handeln, ist im Kern und grundsätzlich metaphorisch. [...] Unsere *Konzepte strukturieren das, was wir wahrnehmen*, wie wir uns in der Welt bewegen und wie wir uns auf andere Menschen beziehen.“ Lakoff / Johnson 2000, S. 11. [Hervorhebung von mir; D.R.] Zu Orientierungsmetaphern vgl. ebd., S. 22-30: Oppositionen wie oben / unten, innen / außen, vorne / hinten u.a. ergeben sich aus der Körperlichkeit des Menschen, die Wurzeln der Raummetaphern liegen „in der physischen und kulturellen Erfahrung“ (ebd., S. 26) des Menschseins begründet. Bezüglich Links Konzept der Kollektivsymbolik ist anzumerken, dass Lakoff und Johnson „thematisch kohärente ‚Bildfelder‘ im Sinne der Bildfeldforschung“ beschreiben. Unter Aspekten terminologischer Konvertibilität sind Lakoff / Johnsons ‚Metaphern‘ nur dann ‚Kollektivsymbole‘ zu nennen, „wenn sie den Sprechern bewußte kohärente bildliche Vorstellungen implizieren [...]“; meistens handelt es sich statt dessen allgemeiner um ‚symbolische Topiken““. Becker / Gerhard / Link 1997, S. 83.

Wir sind Wesen mit einer Physis, wir haben äußere Begrenzungen und sind durch die Hautoberfläche von der übrigen Welt getrennt; wir erfahren die übrige Welt als etwas, das uns äußerlich ist. Jeder Mensch ist ein Gefäß mit einer begrenzenden Oberfläche und einer Innen-außen-Orientierung. Wir projizieren unsere eigene Innen-außen-Orientierung auf andere physische Objekte, die durch Oberflächen begrenzt sind. Folglich betrachten wir diese Objekte auch als Gefäße mit einer Innenseite und einer Außenseite. Zimmer und Häuser sind eindeutig Gefäße. Von einem Zimmer ins andere gehen heißt von einem Gefäß ins andere gehen, d.h. *aus* einem Zimmer *herausgehen* und *in* ein anderes Zimmer *hineingehen*.³⁷²

Türen sind die Verbindungen zwischen einzelnen Gefäßen (Räumen, Häusern), ebenso Fenster. Beide geben Einblick und Ausblick in andere Gefäße und ermöglichen Übergänge. Die Innen-außen-Orientierung Marions jedoch ist gestört. Sie personifiziert das Meer, das durch Weite und Unbegrenztheit bestimmt ist, also ein grenzenloses Gefäß bedeutet, doch sie kann den Tod des jungen Mannes gerade nicht (um)fassen und ist unfähig, ihn als Toten wie sonst alle anderen Männer, in einem Leib zu verschmelzen und in sich zu bergen. Der Tod zeigt Marion ihre Grenze / Begrenzung auf.

Der Selbstmord des Jünglings ist für Marion ein biographischer Einschnitt. Ihre Lebenslinie erscheint für einen Moment – besser noch: in einem Punkt – unterbrochen, wovon ihr Weinen und die Benennung des Ereignisses als Bruch zeugen. („Das war der einzige Bruch in meinem Wesen.“³⁷³) Vorstellbar ist dieser Bruch vielleicht eher als eine Wunde, die nicht zu tilgen, aber vernarbt ist. Und als Narbe bleibt die Verwundung eben weiter sichtbar: Marion ist *vom Bruch gezeichnet*.

Vor ihren Augen und denen weiterer Zuschauer (Frauen und Kindern) wird der Leichnam des Jünglings am Fenster vorbei hinweggetragen. Diese Heimführung gestaltet sich in Form einer Begräbniszeremonie. Der Tote wird verabschiedet und erscheint dabei als Marion konkurrierendes Gefäß, da er *in einem Korb als ganzer, einheitlich umgrenzter Körper* fortgetragen wird.³⁷⁴ Darin erscheint der Jüngling Marion überlegen. Im toten Körper des anderen spiegelt sie sich selbst, wofür das Fenster als Zeichen steht. Im ‚Spiegelfenster‘, das die Ordnung von Innen und Außen erschafft bzw. repräsentiert, erkennt sie ihre eigene Unzulänglichkeit und Fragmentierung.

Die Begebenheit der unglücklichen Liebe – die für Marion ebenso unglücklich wie für den jungen Mann ist, da sie um den Schmerz weiß, den sie ihm zugefügt hat – kulminiert

³⁷² Lakoff / Johnson 2000, S. 39.

³⁷³ MBA 3.2, S. 19.

³⁷⁴ Die Guillotine markiert den Tod als unsichtbaren Augenblick ohne jegliche Tragik, die Auslöschung der Zeit in einem Punkt. Vgl. Arasse 1988, S. 50. Das Fenster im Drama Büchners dagegen ‚verbildlicht‘ den Tod, macht ihn gegenwärtig, gibt ihm eine tragische Tiefe. Der unzerstückelte(!) Körper von Marions Liebhaber erscheint im Drama dem Zerstückelungstod durch die Guillotine gegenübergestellt.

im Fenster als Bruchstelle, in der bzw. durch die schließlich der Bruch bestimmbar zu sein scheint als Erfahrung eigener Unvollkommenheit – der Zerstückelung – mit Blick auf den anderen. Marions ungebrochene Natur, von erotischer Erfahrung und Selbstbestimmung gekennzeichnet, erweist sich vom Exzess kontaminiert. Es zeigt sich die Verankerung des Eros im Tod und umgekehrt des Todes im Eros.³⁷⁵ Darin liegt eine ebenso schmerzliche wie potentiell befreiende Option des Lebens, die für das Dramengeschehen im weiteren folgenreich ist. „Marion ist die unbedingte Hingabe in der Liebe zu einem anderen Menschen notwendig versagt.“³⁷⁶ Julie und Lucile dagegen erscheinen als Gegenmodelle.

Ohne den Bruch in Marions Wesen exakt definieren zu können, lässt sich konstatieren, dass sie einen solchen erleidet, indifferent und nahezu betäubt. Die Geschichte vom Tod des Jünglings ist jedenfalls nicht die eines Fremden, sie geht Marion nahe als Teil ihrer eigenen Geschichte, auch wenn ihre Betroffenheit durch die seltsame Distanz, die sie mit ihrer Schilderung gegenüber dem Geschehen einnimmt, kaschiert wird. Bemerkenswert ist schließlich, dass der verspürte Bruch unmittelbar geheilt wird, er scheint Marion einverleibt als Teil ihrer selbst.³⁷⁷ Genau dies hat wohl zahlreiche Interpreten der Szene zu einseitigen Urteilen hinsichtlich der Frage sexueller Emanzipation und natürlich-sinnlicher Integrität der Figur geführt. Nahezu lakonisch fährt die Grisette mit ihrer Schilderung fort:

Die andern Leute haben Sonn- und Werktage, sie arbeiten 6 Tage und beten am 7.ten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon. Ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur Eins. Ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Gluth, ein Strom.³⁷⁸

Der Tod des Jünglings stellt sich als Ereignis dar, das zwar Fragmentierung bewusst macht, darüber hinaus aber geradezu notwendig ist, um Marion zu einer Einheit mit sich selbst gelangen zu lassen. Erst mit dem Tod des Geliebten erreicht sie die volle Freiheit bzw. wirkt ‚befreit‘. Gegenüber Danton stellt sie geradezu erleichtert fest: „Endlich merkt er’s.“ Eine Last scheint von ihr gefallen zu sein. Keiner beansprucht sie mehr als Liebesobjekt für sich, sie ist nur noch Sexualobjekt – was wiederum die negativ-traurige Seite ihrer Existenz darstellt. Andererseits ist sie aber auch nicht mehr genötigt, mit einem anderen Menschen in Liebe Zweiheit zur Einheit transformieren zu müssen. Dabei bleibt jedoch offen, ob ihr eine Vermittlung, ein wirkliches Kommunikationsverhältnis mit ihrer Um-

³⁷⁵ Vgl. Peyrache-Leborgne 2000, S. 730.

³⁷⁶ Voges 1990, S. 53.

³⁷⁷ Vgl. Peyrache-Leborgne 2000, S. 728.

³⁷⁸ MBA 3.2, S. 19.

welt / der Natur gelingt, ist sie doch von ihren Mitmenschen isoliert und führt ein emotional einsames Leben: „Meine Mutter ist vor Gram gestorben, die Leute weisen mit Fingern auf mich.“³⁷⁹ Verlassenheit und Einsamkeit bestimmen ihre Existenz, sie erscheint als eine Art Vehikel der Natur, eines Unbestimmten, Ungreifbaren und Unerschöpflichen. Fraglich muss bleiben, ob die sinnliche Erfahrung Marions sie über ein monadisches Dasein hinausgelangen lässt und sie als selbstbestimmt gesehen werden kann: „Nicht umsonst ist Marion in Marionette enthalten.“³⁸⁰

Am Ende der Szene *scheint* Marion (wieder) eins zu sein mit sich und der Natur, und somit schließt sie in der Tat an die von den Dantonisten in I,1 vertretene epikureische Genussauffassung an: „Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen, es ist das nemliche Gefühl, wer am Meisten genießt, betet am Meisten.“³⁸¹ Ihre sinnliche Rolle(!) hat sie durch den Bruch schmerzlich erlangt – ein, so meine ich, entscheidendes Detail der Szene.

Der Schluss des Gesprächs zwischen ihr und Danton konzentriert sich in seiner Metaphorik noch einmal auf die Opposition von Einheit und Zerstückelung (Bruch):

Danton. Warum kann ich deine Schönheit nicht ganz in mich fassen, sie nicht ganz umschließen?

Marion. Danton, deine Lippen haben Augen.

Danton. Ich möchte ein Theil des Aethers seyn, um dich in meiner Fluth zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen.³⁸²

Danton ist bestrebt, sich Marions Schönheit – und wohlgermerkt nur diese, nicht sie selbst als Persönlichkeit – einzuverleiben, in sich zu fassen und „in [s]einer Fluth zu baden“. Wieder rekurriert die Sprache auf die bereits erwähnte Gefäßmetapher und thematisiert damit auch Wahrnehmung und Kommunikation bzw. Inkommunikabilität.³⁸³

³⁷⁹ Ebd.

³⁸⁰ Müller 1994, S. 176. Büchner hat den Namen der Figur erst nachträglich in sein Manuskript eingefügt. So ist er in Szene I,5 regelmäßig, d.h. an allen Stellen, ergänzt. Dies stützt die Vermutung der Intention eines ‚sprechenden‘ Namens. Gegen die These der nachträglichen Festlegung steht allerdings die Tatsache, dass im Personenverzeichnis der Nachtrag nicht eindeutig ist. Der Name „Marion“ ist „dem Schriftbild nach nicht ergänzt; er steht allerdings auffälligerweise unter den erst nach ihr auftretenden *Grisetten*, d.h. *Rosalie* und *Adelaide* [...]; bei Benutzung derselben Tinte und einer ähnlichen Feder könnte der Name [...] doch nachträglich ergänzt worden sein.“ MBA 3.4, S. 268. Vgl. MBA 3.1, S. 8f. (Personenverzeichnis) und 70-95.

³⁸¹ MBA 3.2, S. 19.

³⁸² Ebd., S. 20.

³⁸³ „Umschließen“ der Schönheit: einschließen (in einen Raum), in sich bergen, umfassen, umhüllen – den Konnotationen sind (fast) keine Grenzen gesetzt. Unter Rekurs auf die von Michael Reddy eingeführte ‚Röhrenmetapher‘ bemerken Lakoff / Johnson 2000, S. 19: „Der Sprecher faßt seine Ideen (Objekte) in Worte (Gefäße) und sendet sie (in einer Röhre) zu einem Hörer, der die Ideen / Objekte den Worten / dem Gefäß entnimmt.“ Nicht nur Ideen, sondern auch Wahrnehmungen bzw. mit diesen verbundene Ideen werden kommuniziert.

Die aus der ersten Szene bekannte Autopsie Dantons wird auf die Probe gestellt. Marion fordert ihn auf, sich gerade nicht auf seine Augen, sondern auf seine Sinnlichkeit zu verlassen und sie mit den Lippen zu erfassen: „deine Lippen haben Augen“. Er, der sich gegenüber Julie selbstversichernd um Wissen und Er-Kenntnis bemüht hat, wird von Marion mit der Durchdringung des Humanen durch die Sinne und den erotischen Genuss konfrontiert.³⁸⁴ Danton weiß allerdings wieder nur von einem Bruch zu berichten: er will „Theil des Aethers“ sein und sich auf jeder Leibeswelle Marions „brechen“.

Der metaphorischen Investitur des Bruchs folgt der Szenen(ab)bruch: der Auftritt Adelaides, Rosalies und Lacroix’ stört die zwischen Marion und Danton entstandene Intimität:

Lacroix. (bleibt in der Thür stehn) Ich muß lachen, ich muß lachen.

Danton. (unwillig) Nun?

Lacroix. Die Gasse fällt mir ein

Danton. Und?

Lacroix. Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schooßhündlein, die quälten sich.

Danton. Was soll das?

Lacroix. Das fiel mir nun grade so ein und da muß’ ich lachen. Es sah erbaulich aus! Die Mädels guckten aus den Fenstern, man sollte vorsichtig seyn und sie nicht einmal in die Sonne sitzen lassen, die Mücken treiben’s ihnen sonst auf den Händen, das macht Gedanken.³⁸⁵

Vom Bild sinnlicher Umfassung der Schönheit wechselt die Szenerie zur tierischen Sexualität auf der Gasse: Dogge und Schoßhündlein mühen sich, „Mücken treiben’s“ auf Händen. Die Äußerungen von Lacroix bewirken eine groteske Verzerrung des Geschehens und düpiieren Danton, der gemeinsam mit Marion nicht die Rolle spielt, die die Hinzutretenden von beiden erwarten.

Ein Detail der Aussage Lacroix’ kann nicht außer acht gelassen werden: das zweite Auftreten des Fenster-Motivs in dieser Szene (und im Drama überhaupt). Seine Bildlichkeit bewegt sich einerseits im Bereich sexueller Metaphorik. So ist das Aus-dem-Fenster-Sehen „die Werbungsposition der Prostituierten, zeitgenössisch üblich und als ‚raccrochage‘ bezeichnet“.³⁸⁶ Andererseits aber ergibt sich mit seiner erneuten Nennung eine Rahmung innerhalb der Szene, eine metaphorische Verklammerung im Kleinen.³⁸⁷

³⁸⁴ Vgl. Peyrach-Leborgne 2000, S. 732.

³⁸⁵ MBA 3.2, S. 20.

³⁸⁶ MBA 3.4, S. 83.

³⁸⁷ Klotz 1960, S. 115, definiert metaphorische Verklammerungen wie folgt: „Metaphern des gleichen Bildfeldes, vereinigt zu enggeknüpften Bildketten, stiften ein engverschlungenes latentes Bezugssystem von Punkt zu Punkt ihres Erscheinens.“ Vgl. auch ebd., S. 106-108. Fenster und Guillotine stiften insgesamt ein verzweigtes Netz diverser Bezüge in *Danton’s Tod*.

Das lateinische „prostituere“ meint: (sich) öffentlich hinstellen, preisgeben, prostituieren. Nicht nur die „Mädel“ auf der Gasse tun dies, sondern auch Marion. Insofern eröffnet das Fenster im Zusammenhang mit dem Tod ihres Liebhabers eine sich mit der Replik Lacroix’ schließende geschlechtlich konnotierte Klammer. Die Grisette prostituiert sich mit ihrer Geschichte aber nur zum kleineren Teil sexuell (indem sie von ihren Liebesabenteuern mit dem Jüngling und anderen Männern berichtet). Vor allem gibt sie sich seelisch preis. Sie konfrontiert Danton (und den Zuschauer) mit ihren Gedanken und Gefühlen und prostituiert ihren Wesensbruch.³⁸⁸

Das Bild der Spaltung oder Verrückung der Figuren an und über Fenstern wird immer wieder neu forciert und beginnend mit der Marion-Szene an den einzelnen Hauptfiguren durchdekliniert (Robespierre, Danton, Julie, Camille, Lucile).

Bleibt das Fenster in Marions Geschichte noch szenisch wenig konkret (es wird ja nur von ihm berichtet), so zeigt sich im weiteren Verlauf des Dramas, dass das Fenster ein Supplement zur Guillotine bildet; beide sind „Moment[e] dramaturgischer Selbstbezüglichkeit“.³⁸⁹ Allein letztere aber steht dem Zuschauer am Ende zentral gegenüber: als mahnendes Bild der Entleerung der Bühne.

³⁸⁸ „Die Ausbreitung des Innern eines Menschen in der Form des Sich-zur-Schaustellens vor der Öffentlichkeit wird im Bilde des Fensters ausgedrückt.“ Neuhardt 1978, S. 83.

³⁸⁹ Schneider 2006, S. 140. „Fragmentierung, Spaltung Schnitt werden von Büchner tief in Gehalt und Struktur seines Stücks hineingetrieben. Das beginnt mit dem revolutionsgeschichtlichen Hintergrund und seiner Handlungsumsetzung [...], wird weiter geführt in den szenischen und Figurenkonstellationen und endet – dies vor allem – in der Sprache und Bildlichkeit.“ Ebd., S. 130.

„Sie sehen aus den Fenstern“. Gedanke und Tat als Zeigespiele

„Ich sage dir, wer mir in den Arm fällt, wenn ich das Schwert ziehe, ist mein Feind, seine Absicht thut nichts zur Sache, wer mich verhindert mich zu vertheidigen, tödtet mich so gut, als wenn er mich angriffe.“³⁹⁰ Robespierres Position im Gespräch mit Danton steht unverrückbar fest. Wer nicht für ihn ist, ist gegen ihn und wird mit aller Kraft bekämpft; selbst gut gemeinte (politische) Absichten werden nicht gebilligt. „Nicht die Legitimation von Gewalt, sondern die Legitimation *durch* Gewalt wird zum Hauptgeschäft der bürgerlichen Revolutionäre“,³⁹¹ speziell der Fraktion Robespierres. Mit seinen apodiktischen Worten gegenüber Danton in I,6 ist dessen Schicksal vorgezeichnet.

Der Beginn des Auftritts zeigt die Streitenden im fortgeschrittenen Disput. Sich gegenüber stehen der Mann des Lasters und der Tugendwächter der Revolution. Danton tritt für Mäßigung ein: „Wo die Notwehr aufhört fängt der Mord an, ich sehe keinen Grund, der uns länger zum Töden zwänge.“³⁹² Robespierre erweist sich gegenüber der Genussauffassung Dantons³⁹³ als Antagonist in bestem Sinne, indem er dagegenhält:

Die sociale Revolution ist noch nicht fertig, wer eine Revolution zur Hälfte vollendet, gräbt sich selbst sein Grab. Die gute Gesellschaft ist noch nicht todt, die gesunde Volkskraft muß sich an die Stelle dießer nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen. Das Laster muß bestraft werden, die Tugend muß durch den Schrecken herrschen.³⁹⁴

Die Aussage lässt sich unmittelbar mit Robespierres Rede im Jakobinerklub (Tugend-Monolog in I,3) in Beziehung setzen. Die Position Dantons und seiner Mitstreiter ist hingegen deutlich im Spielsalon ausgeführt (I,1). Der Auffassung von der freien Entfaltung des Individuums steht der politisch-moralische Kampf gegen Laster und Unsittlichkeit gegenüber. Zentrale Argumente der beiden Kontrahenten werden schon vor ihrem einzigen direkten Aufeinandertreffen im Drama artikuliert und sind dem Publikum wohlbekannt.³⁹⁵ Dabei sind Robespierre und Danton „keine stichhaltigen Gegenspieler“, ihre Begegnung markiert einen Scheinkonflikt:

Die Auseinandersetzung zeigt an, daß die beiden Männer keinen ernsthaften Dialog eingehen können. Jeder streitet in einem eigenen, gesonderten Rederaum, ohne in der gemeinsam ums-

³⁹⁰ MBA 3.2, S. 24.

³⁹¹ Voges 1990, S. 22.

³⁹² MBA 3.2, S. 24.

³⁹³ „Jeder handelt seiner Natur gemäß d.h. er thut, was ihm wohl thut.“ Ebd., S. 25.

³⁹⁴ Ebd., S. 24.

³⁹⁵ Vgl. ebd., S. 6f. und 14-17. Das Argument der Tugend ist im ersten Akt zentral, gerade im Kontrast zum Laster; Marion und Lacroix nehmen es in I,5 auf. Vgl. ebd., S. 18 und 22.

trittenen Sache den Gegner zu treffen. Robespierre argumentiert politisch; ad rem: zur gegenwärtigen Lage der Revolution, und wie sie zu bewältigen sei. Danton hingegen argumentiert psychologisch; ad personam: zur individuellen Haltung seines Gegenübers, dem er Verklemmung als Antrieb seines Handelns unterstellt.³⁹⁶

So eindeutig wie Volker Klotz die Linien gezeichnet sieht, sind sie aber keineswegs, insbesondere was Robespierres Haltung betrifft. Denn auch er argumentiert von der Person und dem individuellen Charakter ausgehend, insofern für ihn kein Unterschied zwischen Moral und Politik existiert.³⁹⁷ Danton und Robespierre greifen sich gegenseitig nicht direkt aufgrund unterschiedlicher politischer Auffassungen und Ziele an – der republikanisch-bürgerliche Gedanke wird schließlich von beiden Fraktionen nicht infrage gestellt –, sondern deshalb, weil sie sich als Individuen stark unterscheiden.³⁹⁸ Daraus resultiert eine Rivalität, die allein von Robespierre in politisches Kapital umgemünzt werden kann.³⁹⁹ Zuzustimmen ist Klotz darin, dass die beiden Revolutionäre grundlegend aneinander vorbei argumentieren.

Die unmittelbar auf Robespierres moralisch motivierte Aussagen folgende Entgegnung Dantons offenbart den seinerseits vehement persönlich geführten Angriff auf jenen, was durch die anaphorische Struktur der Rede unterstrichen wird. Zudem signalisiert diese Unverständnis und kommunikatives Scheitern:

Ich verstehe das Wort Strafe nicht.

Mit deiner Tugend Robespierre! Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bey keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen 30 Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen bloß um des elenden Vergnügens willen Andre schlechter zu finden als mich.⁴⁰⁰

Kennzeichnend für *Danton's Tod* ist eine „Spannung des Augenblicklichen, die dramatischen Eigenwert erreicht; die Anziehungskraft des Ziels ist keineswegs stärker als das dramatische Feld des Augenblicks“.⁴⁰¹ Die den ersten Akt abschließende Szene spielt einmal mehr auf Dantons Ende an. Doch nicht allein sein Tod, sondern auch derjenige

³⁹⁶ Klotz 1998 [1976], S. 123. Die klassische dramatische Formel der gleichwertigen Gegenspieler „lockt in die Irre“. Ebd., S. 134.

³⁹⁷ Das geht direkt aus seiner Rede in I,3 hervor: „Das Laster ist das Kainszeichen des Aristocratismus. In einer Republik ist es nicht nur ein moralisches sondern auch ein politisches Verbrechen; der Lasterhafte ist der politische Feind der Freiheit, er ist ihr um so gefährlicher je größer die Dienste sind, die er ihr scheinbar erwiesen.“ MBA 3.2, S. 16. Der Bezug auf Danton ist unverkennbar.

³⁹⁸ Vgl. Baxandall 1962, S. 146.

³⁹⁹ Leidtragend ist das Volk, dessen elementare Bedürfnisse nicht gestillt werden. Die politischen Ränkespiele vor dem Hintergrund von Tugend und Genuss verhindern die soziale Revolution. Vgl. Voges 1990, S. 25.

⁴⁰⁰ MBA 3.2, S. 24.

⁴⁰¹ Baumann 1976, S. 39.

Robespierres ist absehbar. Zwar hat sich der Für- wie Vorsprecher des Volks⁴⁰² persönlich nichts vorzuwerfen – „Mein Gewissen ist rein.“⁴⁰³ –, doch offenbart sich diese Selbsteinschätzung am Ende des Gesprächs mit Danton als ver-rückt. Danton trifft schließlich den wunden Punkt, wenn er Robespierre vorhält: „Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte, du lügst, du lügst!“⁴⁰⁴

Robespierre wahrt vordergründig sein Gesicht, indem er sich hinter seiner Tugendrolle verschanzt. Sein Gegner aber insistiert auf der Frage des Gewissens und sticht den Finger tief in die Wunde:

Das Gewissen ist ein Spiegel vor dem ein Affe sich quält; jeder putzt sich wie er kann und geht auf seine eigne Art auf seinen Spaß dabey aus. [...] Hast du das Recht aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagenen Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst? [...] Bist du der Policeysoldat des Himmels?⁴⁰⁵

Robespierre ist „der Tugendhafte“,⁴⁰⁶ der die Tugend mittels der sauberen Guillotine pervertiert. Er wird derart zum „Dogma der Revolution“.⁴⁰⁷ Mit dem Abgang Dantons wird ihm die Perversion bewusst. Dieser Einschnitt ereignet sich an einem Fenster, vor das er tritt und das als Spiegel quälender Selbsterkenntnis fungiert.⁴⁰⁸

Der gemeinsame Auftritt Dantons und Robespierres dient zur Offenlegung verschiedener Identitäts- und Rollenmodelle. Die Bewegung von Kennen und Erkennen aus der ersten Szene des Dramas wie die Frage von Darstellen und Handeln finden in der Selbstreflexion Robespierres und seinem anschließenden Gespräch mit St. Just einen ersten Höhepunkt: es geht neuerlich um die Frage, wer wie spielt und was gespielt wird, welche Rollen eingenommen werden und weiter zu besetzen sind. Unmissverständlich weist Dantons Anführung der Kleid-Motivik auf die Rollenthematik hin, ferner sind seine Schlussworte in diese Richtung zu deuten: „Wir dürfen keinen Augenblick verlieren, wir müssen uns zeigen!“⁴⁰⁹ Damit wird „die verhängnisvolle Undurchsichtigkeit des Verhältnisses zwischen

⁴⁰² Vgl. MBA 3.2, S. 11f.

⁴⁰³ Ebd., S. 25.

⁴⁰⁴ Ebd.,

⁴⁰⁵ Ebd.,

⁴⁰⁶ Ebd., S. 62; daneben S. 67.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 31.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 27.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 26.

Schein und Sein“ als Problematik von Scheinen und „Erscheinen-Müssen“, die im Drama vielfach zum Ausdruck kommt, unmittelbar angesprochen.⁴¹⁰

Im Kontext der Darstellung und Interpretation der Selbsterfahrung und Selbstvergewisserung Robespierres und der damit verbundenen dramaturgischen Funktion und Kodierung des Fenstersymbols gilt es kurz noch etwas weiter auszuholen. Wie ich bereits mit der Interpretation der ersten Szene des Dramas herausgestellt habe, zielt Büchners Revolutionsstück auf visuell-gestische Veranschaulichung, insbesondere in Zusammenhang mit der Theater- und Rollenmetaphorik. Es wird eine Appellstruktur gegenüber dem Zuschauer installiert, der zur Stellungnahme und Selbstverortung gegenüber dem Geschehen aufgefordert ist. Die optischen Signale sind durch zahlreiche akustische flankiert: die Dramaturgie Büchners adressiert Schau- und Hörspiel.

Die Gegenüberstellung von Danton und Robespierre, dessen folgender Monolog und sein Gespräch mit St. Just bilden einen Kulminationspunkt und beschließen bedeutungsvoll den bisherigen Handlungsverlauf. Die Szene ist hochgradig innerhalb des Stücks vernetzt; sie weist ebenso voraus wie zurück, wichtige in den fünf vorherigen Auftritten eingeführte Motivketten laufen auf sie zu. Dazu gehören die Aspekte des Sehens und Hörens sowie des Zuschauerblicks, die Frage kommunikativen Scheiterns, die Exposition der Figuren, d.h. ihr Handeln innerhalb verschiedener Rollenspiele und Rollenzuweisungen, sowie abschließend das Symbol des Fensters.

Zusammengenommen insinuieren und verdichten die angeführten Aspekte einen dramaturgischen Gestus des Zeigens, der vorerst in der Zurschaustellung Robespierres und seiner Selbstoffenbarung gipfelt. Das Fensterrequisit markiert dabei ein besonderes dramatisches Augenblicksfeld (Tableau). Die doppelte Eingrenzung der Figur in Form eines Ausschnitts im Ausschnitt der Theaterbühne verweist in ihrem Bildcharakter gewichtig auf die weiteren Fenstersituationen im Drama. Zieht man eine Linie von der ersten bis zur sechsten Szene des Stücks, so ließe sich im übertragenen Sinne von einer ‚Dramaturgie des Fingerzeigs‘ sprechen, die in eine Geometrie der Wahrnehmung übergeht – Finger und Fenster reflektieren Körper und Wahrnehmung.

Finger werden in der ersten Szene haptisch-gestisch im erotischen (Karten-)Spiel zwischen Héroult und der Dame inszeniert. Dabei geht es sowohl um das Ertasten und Erfassen von Körperlichem als auch um Verkörperungen im umfassenderen Sinne. Camille

⁴¹⁰ Zum Kleid-Motiv als Problematisierung von (Rollen-)Identitäten vgl. Raulet 1989, S. 273-292, Zitate S. 275.

greift die Metaphorik des Fingers auf, wenn es gilt, den Tugendwächtern der Revolution etwas entgegenzusetzen.⁴¹¹ Danton dagegen warnt, dass „der Ofen glüht, wir alle können uns noch die Finger dabei verbrennen“.⁴¹² So beschleicht Camille, was die Handlungsfähigkeit seines Freundes im Geschäft der Revolution angeht, schließlich die Befürchtung, „er könne die Finger davon lassen“.⁴¹³

Das Bild des Fingers ist *hinweisend*, es gehört unmittelbar zum (Rollen-)Spiel und ist ein wichtiges Element szenischer Verknüpfung im ersten Akt. Aufgegriffen wird es im Kontext der sozialen Thematik und der Rolle des Volkes in I,2: „Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Fingern? An die Laterne!“⁴¹⁴ Ferner zeigen „die Leute [...] mit Fingern“⁴¹⁵ auf Marion. In I,6 dann ist an den Fingerzeig der quälende Gedanke vom Schrecken der Tugend geknüpft, der sich gegen Robespierre selbst wendet und den dieser nach der Unterredung mit Danton nicht mehr abschütteln kann: „Warum kann ich den Gedanken nicht loswerden? Er deutet mit blutigem Finger immer da, da hin! Ich mag so viel Lappen darum wickeln als ich will, das Blut schlägt immer durch.“⁴¹⁶ Bei Robespierre schließt sich der Bildkreis des Zeigefingers. „Seine dünnen, auf der Tribune herumzuckenden Finger, [sind] Guillotinmesser“.⁴¹⁷

Dantons Widersacher wird als Auge, Ohr und Hand des Volks charakterisiert, seine Autorität verschafft ihm Gehör:

Einige Stimmen. Hört den Aristides, hört den Unbestechlichen!

Ein Weib. Hört den Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten; er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen. Seine Augen sind die Augen der Wahl und seine Hände sind die Hände des Gerichts!⁴¹⁸

Szene I,3 im Jakobinerklub thematisiert mit der Forderung Collot d’Herbois’ einmal mehr das Gegeneinander von Schein und Sein: „Es ist Zeit, die Masken abzureißen. *Hört!* die Ursache verklagt ihre Wirkung, der Ruf sein Echo, der Grund seine Folge.“ Robespierre verlangt das Wort und bekommt Gehör zugesprochen: „*Hört, hört* den Unbestechli-

⁴¹¹ „Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen.“ MBA 3.2, S. 7.

⁴¹² Ebd., S. 8.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 11.

⁴¹⁵ Ebd., S. 19.

⁴¹⁶ Ebd., S. 26.

⁴¹⁷ Ebd., S. 28. Diese Stelle korrespondiert mit Lacroix’ Antwort auf Dantons Erkundigung nach dem Auftritt Robespierres im Jakobinerklub: „Fingerte auf der Tribune und sagte: die Tugend muß durch den Schrecken herrschen.“ Ebd., S. 22.

⁴¹⁸ Ebd., S. 12.

chen!⁴¹⁹ Immer wieder ist die Sinnesthematik im Drama mit der Rollenthematik verbunden, durchdringt und hinterfragt diese. Der Text setzt unentwegt Zeichen zum Durchschauen.

Robespierre ist Heilsbringer und Erlöser, der Gerechte (Aristides), der Unbestechliche, Richter und Henker – zumindest in den Augen des Volks und seiner jakobinischen Weggefährten. Sein Körper und der Körper des Volks kommen zur Deckung.⁴²⁰ Doch nach dem Gespräch mit Danton markiert das Fenster einen Moment der Wahrheit,⁴²¹ es bildet die Schwelle zum Anderen: zur Position Dantons, zum zerrissenen eigenen Ich und zum Theaterzuschauer. Letzterem ist die Figur in ihrer Vereinzelung gegenübergestellt, eingefasst im Fensterrahmen.

Rolle und Handeln Robespierres werden wie im Falle Marions durch das Fenstermotiv gebrochen. Das Fenster markiert einen Ort der Ruhe: es ist ein Projektionsschirm, vor dem Standort und Lage einzelner Figuren näher betrachtet werden können. Das Bild des Zuschauers ist dabei natürlich durch den Wahrnehmungseindruck und das Selbstbild der Figuren vorgeprägt, deren Perspektive es zu hinterfragen gilt.

Die Lagebestimmung, die Robespierre in seinem Monolog unternimmt und die auf die Exekution Dantons hinausläuft, offenbart seine schwankende Position:

Geh nur! Er will die Rosse der Revolution am Bordel halten machen, wie ein Kutscher seine dressirten Gäule, sie werden Kraft genug haben, ihn zum Revolutionsplatz zu schleifen.
Mir die Absätze von den Schuhen treten!
Um bey deinen Begriffen zu bleiben!
Halt! Halt! Ist's das eigentlich? Sie werden sagen seine gigantische Gestalt hätte zuviel Schatten auf mich geworfen, ich hätte ihn deßwegen aus der Sonne gehen heißen.
Und wenn sie Recht hätten?
Ist's denn so nothwendig? Ja, ja! die Republik! Er muß weg.⁴²²

Robespierres Zweifel kommen zögerlich, sind dann aber umso nachdrücklicher: „Wie das immer wieder kommt. Warum kann ich den Gedanken nicht los werden?“⁴²³ Sein Mo-

⁴¹⁹ Ebd., S. 14. Die Beispiele für die Betonung von visuellen und akustischen Wahrnehmungen bzw. appellativen und phatischen Funktionen im Drama lassen sich weiter mehren. So macht Simons Weib in I,2 auf die Situation des Volks wie folgt aufmerksam: „Seht ihr, ich saß da so auf dem Stein in der Sonne und wärmte mich seht ihr, denn wir haben kein Holz, seht ihr –“ Ebd., S. 9. Danton bemerkt hinsichtlich des Volks, dass es sei „wie ein Kind, es muß Alles zerbrechen, um zu sehen was darin steckt.“ Ebd., S. 23. Der junge, der Laternisierung gerade noch entkommene Mensch äußert, dass seine Henker mit seinem Tod „nicht heller sehen“ würden. Ebd., S. 11. Lacroix mahnt Danton in I,5 mehrfach zum Zuhören – „So höre doch“, „Höre Danton“ (Ebd., S. 21) –, um ihn vor drohender Gefahr zu warnen. Durch Fenstersituationen werden Sehen und Hören weiter vorstellig und darüber hinaus hinterfragt.

⁴²⁰ Robespierre ist tugendhaft und rein, ebenso das Volk. Er ist bzw. macht sich zur Identifikationsfigur der Masse. Vgl. ebd., S. 12.

⁴²¹ Vgl. Bell 1972, S. 97.

⁴²² MBA 3.2, S. 26.

nolog kreist um die Verbindung von Sprache, Denken und Handeln. Die Begriffe Dantons wägt er gegen seine eigenen ab,⁴²⁴ doch kommt er zu keinem klaren Ergebnis. Stattdessen machen sich seine Gedanken selbständig, er verliert die Kontrolle über sie. Robespierre resigniert und fügt sich in das Unabänderliche, seine Persönlichkeit zeigt sich gespalten: „Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt.“⁴²⁵

Dieses/r „Andere“ findet seinen symbolträchtigen Ausdruck in der Traum-Szene am Fenster. Dort erlangen die Gedanken Robespierres ihre endgültige und ihn zutiefst beunruhigende Gestalt, indem sie einen gespenstisch anmutenden Körper formieren:

Die Nacht schnarcht über der Erde und wälzt sich im wüsten Traum. Gedanken, Wünsche kaum geahnt, wirr und gestaltlos, die scheu sich vor des Tages Licht verkrochen, empfangen jetzt Form und Gewand und stellen sich in das stille Haus des Traums. Sie öffnen die Türen, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbwegs Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln. – Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler, ist nicht unser Handeln, wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführt? Wer will uns darum schelten? In einer Stunde verrichtet der Geist mehr Thaten des Gedankens, als der träge Organismus unsres Leibes in Jahren nachzuthun vermag. Die Sünde ist im Gedanken. Ob der Gedanke That wird, ob ihn der Körper nachspielt, das ist Zufall.⁴²⁶

In der Schilderung begegnen dieselben stereotypen, mit dem Fenster in Zusammenhang stehenden Konnotationen wie in der Marion-Szene: die Dichotomien Innen / Außen, Ein- / Ausblick, Ein- / Ausgeschlossenheit, Tag / Nacht (und damit der Kontrast hell / dunkel bzw. sichtbar / unsichtbar) sowie Traum / Wirklichkeit (äquivalent: bewusst / unbewusst). Die menschliche Wahrnehmung erscheint desavouiert, Hören und Sehen werden zweifelhaft. Hier wie dort ist mit dem Fenster ein erzählerisch-darstellendes Moment verbunden. Das Fenster eröffnet den Blick in das menschliche Innere und beleuchtet die seelische Konstitution des Protagonisten, und zwar vor der Folie des Außen, zu dem das Fenster scheinbar Zugang eröffnet.

Immer wieder sind es die „Gedanken“, die Robespierre überwältigen und von seinem Ich Besitz ergreifen. Anfangs noch „wirr und gestaltlos“ werden sie „halbwegs Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln“ – die Gedanken verschaffen sich Gehör und gelangen zu geisterhafter Körperlichkeit. Das Fenster ist der Ort, an dem sie sich verkörpern: aus- und dargestellt durch Robespierre selbst, der einsamer (Selbst-)Beobachter ist und seine eigene Bloßstellung unternimmt. Er erlebt das Fenster als

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ „Bey meinen Begriffen!“ Ebd.

⁴²⁵ Ebd., S. 27.

⁴²⁶ Ebd.

Grenze, die ihn von der Welt abtrennt und ihn von sich selbst distanziert. Es ist Ort „selbstquälerische[r] Projektion“,⁴²⁷ ihm kann „ein hoher dramatischer Informationswert zugeschrieben werden, weil es eine grundlegende topologische Differenz eröffnet, die im einfachsten Fall durch die Opposition von innen und außen, alter und ego, zu füllen ist“.⁴²⁸

Ein weiteres Mal gestaltet Büchners Text hier durch die Fenstersituation eine räumliche Spannung, die dem Zuschauer einerseits imaginativ, andererseits szenisch konkret über Requisiten und Kulissen vor Augen gestellt werden kann. Deutlich inszeniert wird der Blick Robespierres nach außen, auf das Paris der Revolution, das für den Zuschauer aber nur durch seine Beschreibung fassbar wird. Sprechend ist der Monolog aufgrund des Bildes vom Haus, das sich mit dem des Körpers verbindet. Beide Bilder markieren den Gedankenraum der Figur; die Gedanken besetzen „das stille Haus des Traums“ als Körper, der wiederum aus den Türen und Fenstern des Hauses blickt.

Mit Gaston Bachelard lässt sich von einer „Topographie [des] intimen Seins“ sprechen, das Bild des Hauses bietet sich „als ein Instrument zur Analyse der menschlichen Seele“ an.⁴²⁹ Der Protagonist scheint am Fenster schutzlos einer fremden Macht ausgeliefert, die ihn ergreift. Die szenische Konfiguration, d.h. die Situation der Figur, die am und vor dem Fenster steht und aus diesem herausblickt, wird im Traum gespiegelt. Die Fensterfläche selbst beschreibt eine traumhafte Begebenheit, die wie im Falle Marions traumatisch zu deuten ist. „Draußen und Drinnen bilden eine Zerstückelungsdialektik“,⁴³⁰ die sich auf die Entscheidung zwischen Leben und Tod zuspitzt. Sein und Nichtsein, Aktion und Apathie sind die unausweichlichen Parameter der Revolution, die als unablässig voranschreitender Prozess ins Werk gesetzt werden muss. Am Ende steht der Schmerz: „Das Draußen und das Drinnen sind zwei Innerlichkeiten; sie sind immer bereit, umzukippen, ihre Feindlichkeit auszutauschen. Wenn es eine Grenzfläche zwischen einem solchen Drinnen und Draußen gibt, so ist diese Grenzfläche auf beiden Seiten schmerzhaft.“⁴³¹ Robespierre negiert persönliche Verantwortung und stellt sich als Beobachter unverschuldet über ihn hereinbrechender Ereignisse dar. Ob die Gedanken umgesetzt, der Körper sie nachspielt und Ta-

⁴²⁷ Baumann 1976, S. 218.

⁴²⁸ Kremer 2000, S. 214.

⁴²⁹ Bachelard 1960, S. 31. „Unser Unbewußtes ist einquartiert. Unsere Seele ist eine Wohnung. Und wenn wir uns an ‚Häuser‘ und ‚Zimmer‘ erinnern, lernen wir damit, in uns selbst zu ‚wohnen‘. Jetzt sieht man es, die Bilder des Hauses bewegen sich in zwei Richtungen: sie sind in uns ebenso, wie wir in ihnen sind.“ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 242.

⁴³¹ Ebd., S. 248.

ten folgen lässt, bleibt dem Zufall anheimgestellt, dem der Protagonist die Verantwortung zuweist.

Über die Fenstersituation wird die doppelte Berechnung der Theatermetaphorik des Dramas aufgegriffen, reflexiv vorgeführt und verräumlicht. Die Situation des Protagonisten selbst wird im konkreten Fall durch die Personifikation der Gedanken gespiegelt, Gedanken- und Figurenkörper kommen überein: Robespierre (als Figur) präsentiert sich als theatrale Inkarnation seiner eigenen Gedanken, seines Gewissens. Er projiziert seine Ängste, Gefühle und Wünsche auf ein imaginiertes Gegenüber, einen Anderen – der sich als er selbst entpuppt. So tritt die eingangs angesprochene Ver-rückung ein. Alle Fensterszenen kennzeichnen in irgendeiner Art und Weise die Fragmentierung des Subjekts. Stets wird an Fenstern der Frage der Selbstdarstellung und Selbsterfahrung der Figuren nachgegangen, Körper- bzw. Subjekterfahrungen werden inszeniert, Rollenhandeln problematisiert, Zeigen, Erscheinen sowie Dar- und Vorstellen miteinander enggeführt. Die Individuen sind auf sich selbst verwiesen. Die einsame Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich zielt auf die grundsätzliche Grenzerfahrung des Menschen: den Tod und mit ihm verbundene Entscheidungen und Leiden.

In der Robespierre-Szene fungiert das Fenster als Bildmaschine für die Guillotine, die den Tod exekutiert. Über das Fenster wird der Tod Dantons und seiner Freunde antizipiert. Das wird anhand der Position Robespierres gegenüber Camille veranschaulicht. Im Gespräch von Robespierre mit St. Just markiert die Fensterfläche im Hintergrund symbolisch den Schnitt, den das Fallbeil der Guillotine in ihrem Fensterrahmen beschreibt. St. Just betätigt sich als akribischer Registrator und Maschinist des Todes,⁴³² er treibt vor dem Bild der ‚Fenster-Guillotine‘ zum unverzüglichen Handeln an: „Wir werden den Vortheil des Angriffs verlieren. Willst du noch länger zaudern? Wir werden ohne dich handeln. Wir sind entschlossen.“⁴³³ Ebenso wie Danton will St. Just in Erscheinung treten und sich zeigen. Unmittelbar stellt er die Frage nach der Rolle Robespierres, nach Schein und Sein.

Erscheinen wie Erscheinen-Müssen sind von elementarer Bedeutung für den Status der Figuren im Drama. In diesem Sinne erweist sich Robespierre als ver-rückt, er laviert zwischen Handlung und (Gedanken-)Spiel. Er wollte die Dantonisten „wollte sie [die] schre-

⁴³² „Die Guillotine hat die Revolution rationalisiert. Der Weg unter das Fallbeil führte in eine Registratur.“ Sammet 1987, S. 227.

⁴³³ MBA 3.2, S. 27.

cken⁴³⁴ und mit seiner Rede im Jakobinerklub (I,3) den Modus des ‚Als-ob‘ erproben. St. Just hingegen setzt „das erhabne Drama der Revolution“⁴³⁵ direkt ins Werk und präsentiert Robespierre seine Liquidationsliste. Kaltblütig zählt er die Namen auf: Danton, Lacroix, Héault-Séchelles, Philippeau und Camille.⁴³⁶ „Ich brauche nur durchzuführen, die Fälscher geben das Ey und die Fremden den Apfel ab. Sie sterben an der Mahlzeit, ich gebe dir mein Wort.“⁴³⁷

Robespierre opfert trotz erheblicher Zweifel und Skrupel seinen Freund Camille. Die Durchführung des mörderischen Plans obliegt seinem unerbittlichen Mitstreiter, dem ‚Revolutionsgrammatiker‘ und ‚Beschleunigungstheoretiker‘ St. Just.⁴³⁸ „Dann rasch, morgen. Keinen langen Todeskampf! Ich bin empfindlich seit einigen Tagen. Nur rasch!“⁴³⁹ Auf sich selbst zurückgeworfen wird dem ‚Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird‘,⁴⁴⁰ keine Erlösung zuteil:

Was sehen wir immer nur nach dem Einen? Wahrlich des Menschensohn wird in uns allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden. – Mein Camille! – Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein.⁴⁴¹

Robespierres Dasein ist nunmehr schematisch eingepasst in die unaufhaltsam sich zutragende Revolution: „Der tugendhafte Robespierre. Ihr kennt ihn alle.“⁴⁴² – so der Ruf eines Bürgers zum Volk vor dem Justizpalast (III, 10). Und Robespierre spielt sein Spiel bis zum bitteren Ende:

Man schrieb mir, Dantons Freunde hielten mich umlagert in der Meinung die Erinnerung an eine alte Verbindung, der blinde Glauben an erheuchelte Tugenden könnten mich bestimmen meinen Eifer und meine Leidenschaft für die Freiheit zu mäßigen. So erkläre ich denn, nichts soll mich aufhalten, und sollte auch Danton’s Gefahr die meinige werden.⁴⁴³

⁴³⁴ Ebd., S. 29.

⁴³⁵ Ebd., S. 14.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 28.

⁴³⁷ Ebd., S. 29.

⁴³⁸ Müller 1994, S. 173. St. Just spinnt „Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist“. MBA 3.2, S. 60.

⁴³⁹ Ebd., S. 29.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd., S. 67.

⁴⁴³ Ebd., S. 45.

„Die Fenster stehn offen“:⁴⁴⁴ Trennung, Spaltung, Tod

In der Marion-Szene erscheint die mit dem Fenster verbundene Geometrie der Wahrnehmung in *Danton's Tod* als narratio auf der Bühne. Das von Marion erzählte Geschehen wird dem Zuschauer nicht plastisch vorgeführt, sondern als Botenbericht imaginativ vor Augen gestellt. Die Theatralität der wiedergegebenen Ereignisse bleibt ganz in der Gefühlswelt Marions verortet, als gedankliches Fensterschauspiel. Demgegenüber stehen auf dem Theater allerdings verschiedene Möglichkeiten szenischer Gestaltung, mit denen sich Elemente der Geschichte ebenso schauspielerisch wie bühnenorganisatorisch aufgreifen und umsetzen lassen. Aus Analogien und Kontrasten zwischen szenischem Spiel und erzähltem Geschehen lässt sich eine die erzählte Darstellung ergänzende, konkrete Plastizität gewinnen.⁴⁴⁵

Es sind dabei, um Roland Barthes' Gedanken erneut aufzugreifen, prägnante Augenblicke und Momente auszuwählen, hergerichtete Szenen darzustellen. Dramaturgische Anregungen für ein Szenenbild zur ebenso ausschnitthaften wie stimmungsvollen Verdichtung des Geschehens lassen sich aus den Raumdispositionen des Textes gewinnen, weiterhin aus den in ihm verankerten Motivketten (Fenster, Rollenbekleidung), welche die einzelnen Auftritte zueinander in Beziehung setzen. In *Danton's Tod* fällt im ersten und zweiten Akt die Alternation von geschlossenen und offenen Räumen, von Zimmern mit Straßen oder Plätzen auf. Ausgenommen davon sind die in Zimmern situierten Szenen I,5 und 6 sowie II,1, die eine Art Intermezzo bilden. Sie haben eine Brückenfunktion inne; die Auftritte II,2 bis 7 alternieren den Raum dann wieder konsequent.

Theaterfiguren werden stets im gestalteten (Bühnen-)Raum inszeniert, und in Zimmern sind Fenster stets mitzudenken, zumal diese in Büchners Stück gerade nicht als funktionslose, allein dekorative Zwecke erfüllende Gegenstände identifiziert werden können, sondern von den Figuren immer wieder direkt angesprochen und angespielt werden. Im Zimmer Marions ließe sich, im einfachsten Fall, ein Fenster auf oder im Hintergrund der Büh-

⁴⁴⁴ MBA 3.2, S. 39.

⁴⁴⁵ Diegetischer und mimetischer Raum sind zu unterscheiden: Der eine erhält seine Konturen aus Beschreibungen der dramatischen Figuren (Rede), der andere aus dem auf der Bühne sichtbar gestalteten Raum (Bühnenbild, -aktionen). Aus dem dramaturgischen Wider- und Zusammenspiel beider erwächst die theatrale Spannung wie auch das Zuschauerinteresse. Vgl. Issacharoff 1981, S. 215.

ne positionieren, so dass es zu einer zusätzlichen Doppelung der durch ihre Erzählung thematisierten Wahrnehmungs- und Darstellungsproblematik käme.

Dass die Marion-Szene sich als Wiederaufnahme der ersten Szene im Spielsalon denken lässt, ist deutlich geworden. Sie ist ebenso wie diese eine Szene über Theaterschau, Kommunikation und Wahrnehmung; sie gestaltet eine intime Situation, die von Lacroix erst eine Zeitlang still beobachtet und dann empfindlich gestört wird. So löst er die Konstellation zwischen Marion und Danton auf, die als Tableau gedacht werden kann, d.h. als eine für einen längeren Moment fixierte Szene auf der Bühne. In I,6 wird eine solche Fixierung durch den Text klar vorgegeben: die implizite Dramaturgie läuft dort zwingend auf ein Fenster-Bild Robespierres hinaus.

Durch die zahlreichen ihm eingeschriebenen Appelle liest sich der erste Akt als Einführung in eine Büchnersche Geometrie der Wahrnehmung. Der zweite Akt kann dagegen als reiner Theaterakt angesehen werden. Insbesondere seine ersten drei Szenen sind äußerst anspielungsreich in ihrer Theatermetaphorik; sie zielen auf die „Affiziertheit des Rezipienten“ und machen zahlreiche Andeutungen auf das zeitgenössische Kunstgeschehen,⁴⁴⁶ die sich auch heutigem Verständnis nicht entziehen, was die Ansprache der Rollenproblematik angeht. Das von Danton in I,6 angeführte Kleid-Motiv wird beispielsweise in II,1 ausgebaut. Im übertragenen Sinne wird hier die Entstehung einer Theaterfigur vorgeführt: Danton / der Schauspieler kleidet sich an und problematisiert währenddessen sein theatrales Dasein und (Nicht-)Handeln. Das Denken der Figur kreist ohne Unterlass um „Rollenspiel als Rollenspiel“.⁴⁴⁷ Kritisch reflektierend ist ferner die einem Theaterpanorama gleichende Promenadenszene.⁴⁴⁸ Im metatheatralen Kontext ist schließlich auch die Szene II,3 situiert, die mit dem Kunstgespräch wie dem Geschehen zwischen Camille und Lucile besonders sprechend für Büchners Ästhetik ist. In der Beziehung dieser beiden Figuren findet die misslingende Kommunikation zwischen Danton und Julie (I,1) ihr Echo.⁴⁴⁹ Hier wie dort scheitert die Verständigung der Liebenden, ihre Körperlichkeit markiert eine unüberbrück-

⁴⁴⁶ Vgl. Wender 1990, S. 223-244, Zitat S. 224.

⁴⁴⁷ Müller 1994, S. 171. Danton krankt an der Langeweile des Daseins und sieht die Menschen „aus zwei Hälften bestehen, die beyde das Nämliche thun, so daß alles doppelt geschieht“. Er empfindet sich weiter als „armseliges Instrument“. Kernaussage ist schließlich, dass man „immer auf dem Theater“ steht. MBA 3.2, S. 30-32.

⁴⁴⁸ Vgl. Baumann 1976, S. 45; daneben FA I, S. 471 [Kommentar].

⁴⁴⁹ Wie, nebenbei bemerkt, Camille des öfteren als Ausleger und Widerhall Dantons im Drama auftritt. Vgl. MBA 3.2, S. 7; deutlicher dann II,1, wenn ihm Danton direkt bescheinigt: „Du bist ein starkes Echo“. Ebd., S. 32. Darauf entgegnet Camille unmittelbar: „Nicht wahr, ein Pistolenschuß schallt gleich wie ein Donnerschlag. Desto besser für Dich, du solltest mich immer bey dir haben.“ Ebd. Parallel dazu erscheinen Julie und Lucile spiegelbildlich. Die Gleichführung der Paarbeziehungen erscheint somit nur konsequent.

bare Grenze. Durch den schmerzlichen Verlust ihrer Partner erleiden die Charaktere eine Spaltung ihres eigenen Selbst. Bei Lucile tritt diese Ver-rückung offensichtlicher zutage als bei Camille. Die Anlage der Figuren ist tendenziell komplementär zu sehen, ihr Gemütszustand nähert sich wechselseitig mal mehr und mal weniger den widerstreitenden Konzepten von Vernunft und Wahnsinn an. Dabei spielt das Symbol des Fensters im Kontext der Partnerschaften von Camille und Lucile sowie von Danton und Julie eine tragende Rolle. Erneut begegnet es als Zeichen schmerzlicher (Ab-)Trennung und des Todes. Zugleich aber verweist es auf die Utopie der Liebe und die der unverbrüchlichen freundschaftlichen Gemeinschaft der Dantonisten. Das Fenster steht nicht allein für Scheitern, sondern auch für das mögliche Gelingen von Kommunikation und fungiert als verbindendes Element.

Einsatzpunkt dieses thematischen Strangs ist die Episode zwischen Lucile und Camille unmittelbar nach dessen Kunstgespräch mit Danton, in dem er Natürlichkeit anstelle idealer und damit gekünstelter Darbietungen fordert.⁴⁵⁰ Schließlich befragt er Lucile nach ihrer Auffassung:

Camille. Was sagst du Lucile?
Lucile. Nichts, ich seh dich so gern sprechen.
Camille. Hörst mich auch?
Lucile. Ey freilich!
Camille. Hab ich Recht, weißt du auch, was ich gesagt habe?
Lucile. Nein wahrhaftig nicht.⁴⁵¹

Der kurze Dialog zeigt, auf welcher unterschiedlichen Argumentationsebenen sich die beiden Figuren bewegen und weshalb ihre Kommunikation, die unmittelbar an (intuitive) Wahrnehmung gekoppelt ist, nicht gelingen kann. Lucile tritt „ganz aus dem Gefühl lebend“⁴⁵² auf, sie sieht Camille gerne sprechen. Die Anmutung des Körpers und der Klang seiner Stimme sind es, die ihre Aufmerksamkeit fixieren und sie ansprechen. Lucile zeigt sich als Person, die „Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, [...] und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal“.⁴⁵³ Inhalte treten für sie hinter die Handlung, die Redegeste zurück. Dadurch geht Lucile aber gerade mit den ästhetischen Forderungen Camilles konform. Sie betrachtet *und* verkörpert genau die „Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend [...] sich jeden Augenblick neu gebiert“⁴⁵⁴ „ihr Blick setzt die Körper-

⁴⁵⁰ Vgl. MBA 3.2, S. 36f.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁵² Buck 1988, S. 133.

⁴⁵³ Celan 1960, S. 89.

⁴⁵⁴ MBA 3.2, S. 37. Mit dieser Anschauung korrespondiert das ‚Kunstgespräch‘ im Lenz: „Die schönsten Bilder,

sprache Camilles in Emotion um“.⁴⁵⁵ Camille indessen realisiert die Verinnerlichung seines Programms durch Lucile nicht.

Ihr geht es keineswegs um eine Wahrheit politischer oder ästhetischer Natur (obwohl sie letztere unwissentlich personifiziert), ihre Existenz ist frei von künstlichen bzw. philosophisch-rationalen Erwägungen.⁴⁵⁶ Als „Kunstblinde“⁴⁵⁷ offenbart Lucile in ihren Gefühlen eine durch ästhetische Reflexionen ungetrübte, natürliche Anschauungsweise. Aus dieser heraus kann sie Camille in seinem Sinne „wahrhaftig“ nicht verstehen, wenn er sich die Überprüfung seiner Argumentation auf Plausibilität und Wahrheit erhofft („Hab ich Recht“). Lucile ist gerade das nicht imstande zu leisten, geschweige denn, dass sie dies überhaupt anstrebte. Sie bewegt sich stattdessen auf einer Ebene nonverbaler Kommunikation; die Bildhaftigkeit der Szene spielt sich damit in den Vordergrund.

Für die dramatische Handlung hat die kurze Sequenz zwischen beiden Figuren keinerlei Funktion. Büchner setzt mit ihr einen rezeptionsästhetischen Akzent, mit dem er das Problem der Betrachtung von und Perspektive auf Natur wie Kunst einfängt (und nicht so sehr das Verhältnis zwischen Natur und Kunst).⁴⁵⁸ Lucile nimmt Camilles Wesen und Stimme als Formen eines reinen Ausdrucks wahr, ähnlich einer Musik. Ihre Liebe zu ihm verschließt sich der Rationalität, die er in der konkreten Situation erwartet.

Grundsätzlich lässt sich für das Drama konstatieren, dass der rational-empirischen Weltanschauung der männlichen Charaktere (Danton, Camille) eine „von Rationalität unverdorben, gefühlsbestimmte Natur“ der Frauengestalten (Julie, Lucile, Marion) gegenübersteht.⁴⁵⁹ Der Text vermeidet aber hier wie anderswo eindeutige Setzungen, die Zuordnungen männlich = Vernunft und weiblich = Gefühl werden vielfach in Frage gestellt. Sie kehren sich im Ansatz gar um, wie am weiteren Verlauf der Szene aufgezeigt werden kann.

Mit der Nachricht von der bevorstehenden Verhaftung Dantons⁴⁶⁰ folgt auf Luciles mangelnde Auffassungsgabe ein erstaunliches Erfassen der daraus resultierenden Folgen, denn unmittelbar mit dem Schicksal Dantons sieht sie dasjenige Camilles verbunden:

die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen.“ MBA 5, S. 37f. Zu Büchners Ästhetik vgl. auch die tabellarische Übersicht bei Buck 1981, S. 19f.

⁴⁵⁵ Knapp 2000, S. 119.

⁴⁵⁶ Büchners Frauenfiguren sind allgemein frei von jeglichem Systemdenken. Vgl. Wetzel 1984, S. 159.

⁴⁵⁷ Celan 1960, S. 90.

⁴⁵⁸ Vgl. Wender 1990, S. 237.

⁴⁵⁹ Schmidt 1990, S. 289, fasst so die Forschungslage zusammen.

⁴⁶⁰ Vgl. MBA 3.2, S. 38.

„Wenn ich denke, daß sie dieß Haupt! Mein Camille! das ist Unsinn, gelt, ich bin wahnsinnig?“⁴⁶¹ Sie drängt Camille zum Handeln, dazu sich zu zeigen. Ihre Aufforderungen bleiben zwar affektiv, doch schiebt sich über ihre emotionale Natürlichkeit eine Folie rationaler Schlussfolgerungen. Wie Danton droht Camille die Guillotine. Dieser logische Gedankenschluss Luciles wird jedoch einer dem Begriff nach vernünftigen Denkweise nicht zugeordnet, sondern seiner Rationalität unmittelbar enthoben („Unsinn“) und mit dem Wahnsinn amalgamiert bzw. von diesem abgelöst.

Bei Camille ist eine Lucile entgegengesetzte Bewegung erkennbar. Die Zerstreuung ihrer Ängste stützt sich bei ihm nicht auf rationale Argumente, sondern auf das irrationale, freundschaftliche Gefühl zu Robespierre. „Sey ruhig, Danton und ich sind nicht Eins.“⁴⁶² Seine Emotion lässt Camille die ihn bedrohende Gefahr verdrängen: „Gestern sprach ich mit Robespierre, er war freundlich. Wir sind ein wenig gespannt, das ist wahr, verschiedene Ansichten, sonst nichts“, zudem habe Robespierre ihm gegenüber „immer große Anhänglichkeit“ gezeigt.⁴⁶³ Camilles Beruhigungsversuche gegenüber Lucile werden dennoch durch seinen plötzlichen Aufbruch unglaublich, signalisiert dieser doch die dringende Notwendigkeit unverzügliches Handelns. Für Lucile ist der Weggang des Geliebten dann überraschend und herbeigesehnt zugleich: „So schnell, mein Freund? Geh! Komm! Nur das (sie küßt ihn) und das! Geh! Geh!“⁴⁶⁴

Das Fenster kennzeichnet die Trennung des Paares und den Identitätsbruch, den Lucile erfährt. Wie der Abschluss der Szene erkennen lässt, oszilliert ihr Verstand zwischen Vernunft und Wahnsinn:

Das ist eine böse Zeit. Es geht einmal so. Wer kann da drüber hinaus? Man muß sich fassen.
(singt.) Ach Scheiden, ach Scheiden, ach Scheiden
Wer hat sich das Scheiden erdacht?
Wie kommt mir gerade das in Kopf? Das ist nicht gut, daß es den Weg so von selbst findet.
Wie er hinaus ist, war mir's als könnte er nicht mehr umkehren und müsse immer weiter weg
von mir, immer weiter.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd. Die Äußerung benennt letztlich das ‚Drama der Spaltung‘ Camilles, denn er ist weder mit Danton noch mit Robespierre „Eins“, ebenso nicht mit Lucile. St. Just ist im Gespräch mit Robespierre in I,6 konträrer Auffassung und propagiert die ‚Einheit‘ der Dantonisten im Sinne *eines* feindlichen Körpers: „Wir müssen die große Leiche mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder. Wir dürfen sie nicht zerstückeln, all ihre Glieder müssen mit hinunter. [...] Wir müssen ihn [Danton] in seiner vollen Waffenrüstung beisetzen und seine Pferde und Sklaven auf seinem Grabhügel schlachten.“ Ebd., S. 28. Paradoxerweise wird dieser einheitlich begriffene Körper aber von der Guillotine zerstückelt. Die Maschine spaltet Körper, um sie dann (symbolisch) in den ‚Volkskörper‘ zu (re-)integrieren.

⁴⁶³ Ebd., S. 38.

⁴⁶⁴ Ebd.

Wie das Zimmer so leer ist, die Fenster stehn offen, als hätte ein Todter drin gelegen. Ich halt' es da oben nicht aus. (sie geht.)⁴⁶⁵

Lucile möchte sich „fassen“, Vernunft gewinnen, doch der Wahnsinn des Camille möglicherweise gewaltsam zugefügten Todes dringt „so von selbst“ in ihre Vorstellung. Dieses Unfassbare löst Verwirrung und das Gefühl von Einsamkeit aus, sie ringt mit der anscheinend unsinnigen Vorstellung einer bevorstehenden, endgültigen Trennung von Camille. Die sie umgebende Leere des Zimmers spiegelt ihre innere Leere wider, die sie nach dem Fortgang des Partners ausfüllt.

Das Fenster markiert die Grenze zum Tod und steht symbolisch für die Zerstörung der Einheit der Subjekte durch die Guillotine. „Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch“⁴⁶⁶ und gelangt bis auf den Revolutionsplatz, wo Luciles Geliebter zusammen mit seinen Freunden guillotiniert werden wird. Im weiteren Verlauf der Liebesgeschichte des Paares versinnbildlicht das Fenster dieses „Dazwischengekommene“: immer wieder stehen zwischen den beiden Liebenden Fenster, die sich dramaturgisch anschaulich in Szene setzen lassen und die Bühne räumlich-bildlich disponieren.⁴⁶⁷

Symbolisch gesehen ist das Fenster die zu überschreitende Schwelle zum Tod, die Camille bereits übertreten hat bzw. bald übertreten wird und vor der Lucile (noch) zurückschreckt. Ein Wiedersehen der beiden Liebenden findet nur noch indirekt durch die Gitterfenster des Gefängnisses statt (IV,4). Camilles weitere Existenz ist Agonie. In dieser zeigt er wie Lucile Merkmale der Persönlichkeitsspaltung. Während seiner Gefangenschaft in der Conciergerie (IV,3) ist Camille in höchster Sorge um seine Geliebte. Angesichts des ihm bevorstehenden Todes verfolgt ihn der Gedanke, dass auch sie auf dem Schaffott enden könnte. Gegenüber Danton beschwört er die körperliche Integrität und Ganzheit Luciles:

Sie können die Hände nicht an sie legen. Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt ist unlöslich. Unmöglich! Sieh die Erde würde nicht wagen sie zu verschütten, sie würde sich um sie wölben, der Grabdunst würde wie Thau an ihren Wimpern funkeln,

⁴⁶⁵ Ebd., S. 38f.

⁴⁶⁶ Celan 1960, S. 89.

⁴⁶⁷ Mit den offenstehenden Fenstern rekurriert Büchner auf einen alten Volksglauben, nach dem diese bei einem eintretenden Todesfall sofort geöffnet werden sollen, damit sie als „*Flugloch der Seele*“ dienen. Geramb 1930, Sp. 1329f. Luciles Konjunktiv „als hätte ein Toter drin gelegen“ zeigt diese Referenz eindeutig an und nimmt den Tod Camilles vorweg. Eine Variante des Aberglaubens lautet zudem, dass man die Fenster, „wenn ein Mensch schwer stirbt, auch schon vor dem Verscheiden [öffnet], damit sich die Seele leichter vom Körper löse“. Ebd., Sp. 1330f.

Crystalle würden wie Blumen um ihre Glieder sprießen und helle Quellen in Schlaf sie murmeln.⁴⁶⁸

Der Körper der Geliebten wird von ihm naturästhetisch stilisiert und sakralisiert. Ihm wird eine die Grabeserde von sich weisende Aura zugeschrieben. Das natürliche Wesen Luciles scheint ihm unantastbar, ihre Schönheit unzerstörbar. Im Weiteren imaginiert Camille ihre Anwesenheit: „Lucile, deine Küsse phantasieren auf meinen Lippen, jeder Kuß wird ein Traum, meine Augen sinken und schließen ihn fest ein.“⁴⁶⁹ Der Protagonist findet aber im Schlaf keine Ruhe, sein Liebstraum mutiert zum Albtraum:

Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich Danton.⁴⁷⁰

Camille befürchtet die Kontrolle über sich zu verlieren und wahnsinnig zu werden. So verweigert er sich dem Schlaf, um bei Bewusstsein zu bleiben. „Es braucht nicht gerade viel um einem das Bißchen Verstand verlieren zu machen. Der Wahnsinn faßte mich bei den Haaren. (er erhebt sich) ich mag nicht mehr schlafen, ich mag nicht verrückt werden. (er greift nach einem Buch).“⁴⁷¹

Mit den Auftritten Luciles in IV,4,8 und 9 sowie Camilles Selbstgesprächen in IV,5 wird die tragische Liebesgeschichte der beiden mit denselben, in ihrem Hinweischarakter noch verstärkten Motiven fortgesetzt. Büchner setzt dazu das Fenster-Motiv (und die Guillotine) ein, auch kommt wieder der Wahnsinn Luciles zur Sprache. Daneben singt sie Volkslieder, die nach dem Motiv des Abschieds („Scheiden“⁴⁷²) nun auch dasjenige der Liebe („Feinsliebchens Fenster“⁴⁷³) und des Todes („Schnitter“⁴⁷⁴) anstimmen.⁴⁷⁵

In IV,4 ist das Gefängnisfenster die Scheidelinie für das Paar. Lucile nimmt Camille grotesk verzerrt wahr, verkleidet als Mann mit eiserner Maske und Steinrock:

Lucile tritt auf. Sie setzt sich auf einen Stein unter die Fenster der Gefangnen.

⁴⁶⁸ MBA 3.2, S. 69f.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 70.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 71.

⁴⁷¹ Ebd.

⁴⁷² Ebd., S. 39.

⁴⁷³ Ebd., S. 73.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 81.

⁴⁷⁵ „Aus dem Volkslied [...] spricht die ewig gleiche Erfahrung des Menschengeschlechts angesichts des Lebens und des Todes. So tritt es vor allem auf, sobald die Sphäre des Individuellen, des Einzelnen verlassen wird.“ Fink 1965, S. 466.

Camille, Camille! (Camille erscheint am Fenster.) Höre Camille, du machst mich lachen mit dem langen Steinrock und der eisernen Maske vor dem Gesicht, kannst du dich nicht bücken? Wo sind deine Arme?⁴⁷⁶

Die Szenerie zeigt geradezu surrealistische Dimensionen.⁴⁷⁷ Mit den Gittern des Fensters, durch die Camille hindurchblicken muss, wirkt er auf Lucile verstellt und bleibt unkenntlich. Die Guillotine ist Folie für das sich zutragende Geschehen. Die Gitter sind symbolisches Substitut des Fallbeils. Beide beschreiben dieselbe Fläche, die Camille buchstäblich zu Gesicht steht. Insbesondere die Frage nach Camilles Armen stützt meine Deutung – um guillotiniert zu werden, mussten sich die Hinzurichtenden bücken und auf ein Brett niederlegen, wobei die Hände stets auf dem Rücken zusammengebunden und nicht zu sehen waren.

Die Gefangenschaft und der bevorstehende Tod des Geliebten sind für Lucile nicht fassbar, sie scheint dem Wahnsinn zu verfallen.⁴⁷⁸ Die Unbegreiflichkeit des Sterbens wird von ihr verlacht, der Tod entzieht sich ihrem Verständnis.

Höre! die Leute sagen du müßtest sterben und machen dazu so ernsthafte Gesichter. Sterben! ich muß lachen über die Gesichter. Sterben! Was ist das für ein Wort? Sag mir's Camille. Sterben! Ich will nachdenken. Da, da ist's. Ich will ihm nachlaufen, komm, süßer Freund, hilf mir fangen, komm! komm! (Sie läuft weg.)⁴⁷⁹

Lucile gerät „auf den Irr-Weg, wo ‚Sterben‘ zum Wort wird, dem man nachläuft, um es fangen zu können wie einen Schmetterling. Die Spur des tödlichen Wortes bringt sie – und damit uns – auf den Weg, wo Liebe zum Tod führt und andererseits im Tod wiederum Liebe sich offenbart“.⁴⁸⁰ Wenn man annimmt, dass Büchner eine „Geistes-Gestörte“⁴⁸¹ aus Lucile mache, verkennt man allerdings die letzten beiden Auftritte der Figur. Dort erscheint „das ver-rückte Ich Luciles als ein auch freies Ich“, wobei die Befreiung von den Zwängen der Revolution die „prekäre Freiheit des Frei-Tods“ ist.⁴⁸²

⁴⁷⁶ MBA 3.2, S. 73.

⁴⁷⁷ Vgl. Bell 1972, S. 101.

⁴⁷⁸ Dies lässt zumindest eine Aussage Camilles in der darauffolgenden Szene annehmen, wenn er den Weggang Luciles kommentiert: „Der Wahnsinn saß hinter ihren Augen. Es sind schon mehr Leute wahnsinnig geworden, das ist der Lauf der Welt. Was können wir dazu? Wir waschen unsere Hände – Es ist auch besser so.“ MBA 3.2, S. 83. Es ist die Frage zu stellen, ob der Wahnsinn Luciles nicht ausschließlich eine ‚Rollenzuweisung‘ Camilles darstellt. Ihr Entschluss zum Liebestod entspringt meiner Ansicht nach eher einem ausgesprochenen Realitätssinn (vgl. IV,8; siehe S. 127 meiner Arbeit).

⁴⁷⁹ MBA 3.2, S. 73f.

⁴⁸⁰ Buck 1988, S. 135.

⁴⁸¹ Broch 1987, S. 244.

⁴⁸² Buck 1988, S. 135.

Bild und Gegenbild im Fenster

Ein Zimmer. (Es ist Nacht.)

Danton (am Fenster.)

Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern, will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen? – September! –⁴⁸³

„Fenster“ und „September“ sind in II,5 die zentralen Chiffren, die die Ideale der Aufklärung und ihre Pervertierung im Zeichen der Revolution augenscheinlich machen. Danton ist vom freien Feld (II,4) in die Enge eines Zimmer gestellt. Deutlich sind die Bezüge zur Robespierre-Szene (I,6) markiert. Beide Auftritte kennzeichnet dieselbe symbolische Metaphorik und szenisch-räumliche Konfiguration. Prägende Elemente und Aspekte sind jeweils das Zimmer, die Nacht, das Fenster, die Infragestellung der Sinneswahrnehmung, die Konfrontation mit geisterhaften Erscheinungen, das Widerspiel von Vernunft und Wahnsinn, die Reflexion von Aktion und Reaktion sowie die Selbstbespiegelung der Protagonisten.

Wegen der Septembermorde, die Danton hauptverantwortlich initiiert hat, quälen ihn Gewissensbisse. Mit Blick auf die durch das Fenster antizipierte Guillotine ist die Licht-Metapher aufschlussreich. Dantons Empfindung nach wird es „nie still und dunkel werden“. Die Nacht charakterisiert weniger Ruhe als höllenhaften Lärm. Als Produkt ideologisch pervertierter Aufklärungsideale erscheinen einerseits die revolutionären Gefängnis-morde und andererseits das Schafott in seiner Unerbittlichkeit in grelles Licht gerückt.⁴⁸⁴ So kennzeichnet das Fenster dramaturgisch bedeutend die Dialektik der Aufklärung: „die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils“.⁴⁸⁵ Die Todesmaschinerie der Revolution ist unaufhaltsam, der Einsatz der Guillotine als „Regierungsmaschine“⁴⁸⁶ ist, einmal in Gang gesetzt, weder von Danton und seinen Anhängern noch von seinen Gegenspielern zu stoppen.

Im Ausruf „September!“ haben die Geister der Toten ihren Platz;⁴⁸⁷ der Schall, der von ihnen ausgeht, wird nie verklingen. Dantons Mordhandlungen können von ihm nicht ratio-

⁴⁸³ MBA 3.2, S. 40.

⁴⁸⁴ Vgl. Sammet 1987, S. 227ff., der die Beziehungen zwischen der Geschichte des künstlichen Lichts und der Geschichte der Hinrichtungswerkzeuge thematisiert: „Die Guillotine [...] steht nicht im Schatten. Sie steht im Licht.“ Ebd., S. 229.

⁴⁸⁵ Horkheimer / Adorno 1988, S. 9.

⁴⁸⁶ Arasse 1988, S. 13.

⁴⁸⁷ Hier werden Implikationen des in Zusammenhang mit Lucile aufgezeigten Fensteraberglaubens aufgegriffen. Zum Volksglauben, dass die Seele eines Toten durch das Fenster entfliehe, gesellt sich die Vorstellung, dass

nal erfasst werden, er ist aufgewühlt und irritiert. Die Folge ist einmal mehr die für zahlreiche Figuren in Büchners Drama typische (vorübergehende) Spaltung des Bewusstseins:

Julie (ruft von innen) Danton! Danton!
Danton. He?
Julie (tritt ein) Was rufst du?
Danton. Rief ich?
Julie. Du sprachst von garstigen Sünden und dann stöhntest du: September!
Danton. Ich, ich? Nein, ich sprach nicht, das dacht ich kaum, das waren nur ganz leise heimliche Gedanken.
Julie. Du zitterst Danton.⁴⁸⁸

Der Revolutionär steht außer sich, sein Ich wird von Selbstzweifeln zerfressen. „Und soll ich nicht zittern, wenn so die Wände plaudern? Wenn mein Leib so zerschellt ist, daß meine Gedanken unstät, umirrend mit den Lippen der Steine reden? das ist seltsam.“⁴⁸⁹ Die Zerstörung der geistigen wie körperlichen Integrität Dantons geht mit der Fragmentierung seiner Sprache einher. Unabhängig von seinem Willen verstreut sich seine Rede, was der symbolischen Guillotiniierung gleichkommt.

Die rationale Erfassung und Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart ist Danton für einen Moment lang unmöglich. Julie reagiert verunsichert: „Gott erhalte dir deine Sinne, Georg, Georg, erkennst du mich?“⁴⁹⁰ Die Nähe zum Wahn, das Spiel mit den Kategorien des Unbewussten und Bewussten bestimmt die Subjektkonstitution der Hauptfiguren in Büchners Drama immer wieder neu. Das Fenster markiert die Spannweite zwischen beiden Polen. Büchner akzentuiert dies in der vorliegenden Szene durch Parallelismen. Einmal wird die unmittelbare, real erscheinende Gegenwart in Ansatz gebracht, die Danton vernünftig erfasst: „Wie ich an’s Fenster kam – (er sieht hinaus) die Stadt ist ruhig, alle Lichter aus, ...“⁴⁹¹ Die Szene erscheint ungetrübt, einzig „ein Kind schreit in der Nähe“.⁴⁹² Unmittelbar darauf folgt die Frage nach der Vergangenheit, Schuld und Verantwortung des Protagonisten: „Wie ich an’s Fenster kam – durch alle Gassen schrie und zetert es: September!“⁴⁹³ Dramaturgisch gewendet erscheint diese Wiederholung als Variation des

das Fenster Aufenthaltsort von Seelengeistern sei. Wodurch die Seele entweiche, versuche sie umgekehrt wieder hereinzugelangen. Das Hinaus- oder Hereinschauen durch ein offenes Fenster erweist sich folglich gefährlich, denn die Geister der Toten könnten Lebende mit sich nehmen. Vgl. Geramb 1930, Sp. 1332ff.

⁴⁸⁸ MBA 3.2, S. 40.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd.

theatralen Spiels, als Abwandlung und Änderung des Blickwinkels der Figur wie auch des Zuschauerblicks auf diese.

Der Traum Dantons vergegenwärtigt seine Verbrechen, die Toten lassen ihm keine Ruhe. Gedanken und Gewissen werden bloßgestellt, Danton wird wie Robespierre im Fensterausschnitt exponiert. Beigestellt ist ihm Julie, die ihn zu beschwichtigen versucht: „Du träumtest Danton. Faß dich.“ Doch Dantons „armer Kopf ist schwach“. Das Bild des Kopfes, das die Traumschilderung einleitet, weist auf die enge symbolische Verknüpfung von Fenster und Guillotine hin: Dantons Kopf ist Portrait im Bildausschnitt des Fensters.⁴⁹⁴

Der Fensterauftritt Dantons und Julies bündelt die bisherigen symbolischen Verweise rund um das Fenstermotiv. Diese werden dann in den folgenden Szenen aufgegriffen und in der Form variiert. II,5 bildet einen Gipfelpunkt der dramaturgischen Verweisstruktur des Dramas, die Szene markiert die letzte öffnende Klammer im Verweisungszusammenhang von Fenster und Guillotine. Alle nachkommenden Fensterszenen haben schließende Funktion. Dies korrespondiert mit der Struktur des Dramas im Ganzen. Bis zum Ende des zweiten Aktes dominiert die öffentlich-politische Ebene der Handlung, die in der Verhaftung Dantons (II,6) und den Reden von Robespierre und St. Just im Nationalkonvent (II,7) ihren Höhepunkt findet. Die Fensterszenen rücken in den ersten beiden Akten dazu kontrastiv private Sorgen und Nöte der Figuren in den Mittelpunkt, besonders die Identitäts- und Rollenproblematik. Ab dem dritten Akt – der Tod Dantons und seiner Mitstreiter ist beschlossen – überwiegt der Charakter schmerzlichen Abgesangs im Drama. Die privaten, freundschaftlichen Verhältnisse der Dantonisten, die Liebesgeschichten von Julie und Danton sowie von Lucile und Camille, schieben sich in den Vordergrund, gerade im Kontext von Fenster und Guillotine. Die Fensterszenen in den Akten III und IV markieren schließende Klammern der zuvor angelegten Verweise. Die Guillotine schließlich bildet das letzte Fenster: sie ist tödliches „Interpunctuationszeichen“⁴⁹⁵ und verbindet Freunde und Liebende im Tod.

Das Fenster erscheint geometrisch gedacht als die Ebene, auf der sich die Septembermorde widerspiegeln. Die Fläche des Fensters markiert metaphorisch gewendet das Feld,

⁴⁹⁴ Von fest sitzenden, schweren, schönen oder auch abgetrennten Köpfen geht im Schatten der Guillotine immer wieder die Rede im Drama. Das Haupt steht beim Guillotine-Schauspiel im Mittelpunkt: „Die Guillotine lenkt alle Aufmerksamkeit auf einen Körperteil: den Kopf. Von beiden Teilen, in die das Fallbeil die organische Einheit des Körpers trennt, vertritt einzig das Haupt Blick und Rede.“ Arasse 1988, S. 166. Der Kopf ist zudem Ursprung und Zentrum der aufklärerischen Ratio, er ist dem Rumpf und seinen Triebbedürfnissen gegenübergestellt.

⁴⁹⁵ MBA 3.2, S. 46.

auf dem sie sich nochmals abspielen. Weiterhin markiert der Rahmen des Fensters die Schnittfläche des Fallbeils, das ein ums andere Mal niedersaust und bald Danton treffen wird. Seine Verhaftung ist bereits eingeleitet, seine Guillotiniierung beschlossen: „Die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder.“⁴⁹⁶ Dantons düsterer Traum, den er sich in Gegenwart Julies in Erinnerung ruft, verweist klar auf sein Ende und den mörderischen Willen des Volkes:

Träumtest? Ja ich träumte, doch das war anders, ich will dir es gleich sagen, mein armer Kopf ist schwach, gleich! so jetzt hab ich's! Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt' ich in ihrer Mähne und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift. Da schrie ich in der Angst, und ich erwachte. Ich trat an's Fenster – und da hört' ich's Julie.⁴⁹⁷

Das Fenster ist Ort des Irrationalen und markiert den Punkt, an dem die Frage nach der Geschichte als gesteuertem Prozess gestellt wird. Kontrolle der Geschichte, der Sprache und des sie artikulierenden Körpers ist jedoch nicht möglich. „Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Aergerniß kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniß kommt.“⁴⁹⁸ Dem „Muß“ kann sich keiner entziehen: „Es muß, das war dieß Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?“⁴⁹⁹

Der Verweis auf den „Mann am Kreuze“ sowie die Zurückweisung von Verantwortung erinnern an Robespierre, der alle Handlung dem Zufall überantwortet sieht. So stehen die beiden Auftritte in unmittelbarer Verklammerung, die Protagonisten kennzeichnet ein Spiegelverhältnis. Wie Robespierre wird Danton von Gedanken gepeinigt und reflektiert sich selbst als einen Anderen. Die Personifikation dieses Anderen erfolgt über das Wort „September“: „Was das Wort nur will? Warum gerade das, was hab' ich damit zu schaffen. Was streckt es nach mir die blutigen Hände? Ich hab' es nicht geschlagen.“⁵⁰⁰ Ebenso wie Robespierre ignoriert Danton die Sprache des Gewissens, er will mit dem Wort und den damit verbundenen Gedanken nichts zu schaffen haben. Beide Revolutionäre besitzen „ein unglückliches Bewußtsein“ und leben gleichzeitig „im Bewußtsein des Unglücks“.⁵⁰¹ Das eigene Dasein ist beiden ungeheuer, die Benennung der fremden Macht, d.h. dessen was

⁴⁹⁶ Ebd., S. 22.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 41.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Becker 1980, S. 84.

„hurt, lügt, stiehlt und mordet“ (Danton) bzw. nachtwandelt (Robespierre), ist unmöglich. Die Protagonisten erfahren sich nur noch in verschiedenen, ihnen aufgezwungenen Rollen, die sie zu spielen haben. Sie verkörpern sich selbst Entfremdete, sind nicht mehr Herren ihrer Gedanken, ihrer Sprache sowie ihrer Taten und Körper.

Danton kommt wie Robespierre die Rolle des Henkers zu, im vorliegenden Fall konkret diejenige des für die Septembermassaker politisch verantwortlichen Justizministers. Diese Rolle geht jedoch gegen Ende der Szene in der eines Wohltäters auf: „O hilf mir Julie, mein Sinn ist stumpf. War's nicht im September Julie?“⁵⁰² Die entlastenden Antworten seiner Frau stilisieren Danton zum Retter Frankreichs, zum Vollstrecker des Volkswillens: „Du hast das Vaterland gerettet.“⁵⁰³ Danton ist am Ende „ruhig“.⁵⁰⁴ Wie trügerisch diese Ruhe ist, offenbart seine sich unmittelbar anschließende Verhaftung durch die von dem Souffleur Simon angeführte Bürgerwehr (II,6).

Traum und Wirklichkeit sind für Danton und Robespierre nicht zu unterscheiden. Die geschichtliche Wirklichkeit reflektiert sich im Traum und die dunklen Träume setzen sich in der Wirklichkeit fest. Der Lauf der Geschichte zeigt sich als unumkehrbarer Prozess, aus dem es kein Entrinnen gibt: „Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.“⁵⁰⁵

Wenn Danton und Julie am Ende gemeinsam „zu Bette“⁵⁰⁶ gehen, dann ist dieses Bild im Verweiszusammenhang der Fensterszenen als Idealbild der Vereinigung im Tod zu deuten, Danton und Julie sind in II,5 letztmals (lebend) miteinander vereint. Im Zusammenhang ihres Todes zeigt sich jedoch kein Bild enger und inniger Einheit. Jeder stirbt für sich allein. Über das Fenstersymbol wird ihre Liebesverbindung und Kommunikation allerdings aufrechterhalten, es wirkt als Zeichen der Vereinigung im Tod.

⁵⁰² MBA 3.2, S. 41.

⁵⁰³ Ebd. Auch Robespierre stellt sich in seiner Konventsrede (II,7) als Vaterlandsretter und Vertreter des Volkswillens dar: „Wir haben nur wenige Köpfe zu treffen und das Vaterland ist gerettet.“ Ebd., S. 45.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 42.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 41.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 42.

3.4 Szenographie der Guillotine

Kontrastfläche – Schnittfläche

Es ist aus. Sie zitterten vor ihm. Sie tötten ihn aus Furcht. Geh! ich habe ihn zum Letztenmal gesehen, sag' ihm ich könne ihn nicht *so* sehen.

(sie giebt ihm eine Locke)

Da, bring ihm das und sag' ihm er würde nicht allein gehen. Er versteht mich schon und dann schnell zurück, ich will seine Blicke aus deinen Augen lesen.⁵⁰⁷

Der Guillotiniierung Dantons steht der Selbstmord seiner Frau gegenüber. Julie erweist sich bis zum Schluss als uneingeschränkt Liebende und setzt mit ihrem Tod ein Zeichen der Aufhebung von Entfremdung und Isolation. Während ihr Mann der Autopsie verhaftet ist und „die mediceische Venus stückweise“ zusammensucht, um „Mosaik“ zu machen,⁵⁰⁸ zeigt sich das Vertrauen Julies zu ihrem Mann in IV,2 ungebrochen. Sie vertraut gar auf unpersönliche Formen der Kommunikation und will die (sie bestätigenden) Blicke Dantons aus den Augen des Knaben lesen, dem sie als Nachricht für ihren Mann eine Haarlocke zur Anzeige ihres Tods übergibt.⁵⁰⁹ Sie hat Danton einerseits „zum Letztenmal gesehen“, andererseits kann sie „ihn nicht *so* sehen“, d.h. weder in Gefangenschaft (so wie Lucile ihren Camille durch die Gitterfenster) noch beim Gang zum Schafott. Angesichts der Guillotine bewahrt sie sich das Bild des ungebrochenen, unzerstückelten Körpers des Geliebten im Gedächtnis.

Das Fenster in IV,2 ist Zeichen der beständigen Verbindung des Paares. Bei der Darstellung des Todes und seiner Erfassung und Verarbeitung durch die Figuren nimmt es mit Julies Selbstmord ein letztes Mal im Drama seine zentrale Stellvertreterposition für die Guillotine ein. Dabei ersetzt es die Guillotine nicht symbolisch, wie dies im Kontext von Robespierre (I,6), Camille und Lucile (II,3) sowie Danton (II,5) gesehen werden kann, sondern es fungiert hier als Kontrastfläche zur Schnittfläche der Guillotine. Danton verschafft der geplante Liebestod seiner Frau Erleichterung. Dramaturgisch unterstrichen wird dies durch die szenische Konfiguration von Bild und Gegenbild:

(er erhebt sich und tritt an's Fenster)

⁵⁰⁷ MBA 3.2, S. 68f.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 18.

⁵⁰⁹ Vgl. FA II, S. 684. Auch Büchners Verlobte Wilhelmine Jaeglé bekam kurz vor seinem Tod auf sein Geheiß hin eine Haarlocke von ihm zugesandt. Trauernden Locken von Gestorbenen als Andenken zu überlassen, war zu Lebzeiten des Autors gängige Praxis. Antik belegt ist die Locke als Zeichen der Todesweihe (Vergil) oder auch der Treue zu Gestorbenen (Homer). Vgl. MBA 3.4, S. 215.

Ich werde nicht allein gehen, ich danke dir Julie. Doch hätte ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, so wie ein Stern fällt, wie ein Ton sich selbst aushaucht, sich mit den eignen Lippen todküßt, wie ein Lichtstrahl in klaren Fluthen sich begräbt. –
Wie schimmernde Thränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt, es muß ein großer Jammer in dem Aug seyn, von dem sie abträufelten.⁵¹⁰

„Ich werde nicht allein gehen“ ist die direkte Entsprechung zu Julies Konjunktiv „sag’ ihm er würde nicht allein gehen“ sowie die Wiederaufnahme der zuvor in III, 7 geäußerten Befürchtung, allein sterben zu müssen: „O Julie! Wenn ich allein ginge!“⁵¹¹ Danton bestimmt sich selbst im Leben wie im Tod durch seine Frau. Paradoxerweise zeigt sich seine Liebe erst konsequent angesichts seiner bevorstehenden Guillotinerung.

Während der Gefangenschaft (IV,3) *diktirt* der Protagonist den Tod, den Julie in IV,6 (für ihn) sterben wird. Dabei imaginiert er das Bild eines anderen Todes als den durch die Guillotine, denn die Mechanik der Maschine ängstigt ihn: „Wär’s ein Kampf, daß die Arme und Zähne einander packten! aber es ist mir, als wäre ich in ein Mühlwerk gefallen und die Glieder würden mir systematisch von der kalten physischen Gewalt abgedreht: So mechanisch getötet zu werden!“⁵¹² Der Kampf Mensch gegen Mensch wird als originäre, natürliche Form der Auseinandersetzung überhöht. Die Guillotine dagegen bedeutet den unpersönlichen Tod,⁵¹³ was Danton keine Ruhe läßt.

Sein Bild des Todes ist aber auch das Bild einer Verschiebung. Der Tod gestaltet sich analog zum Leben als fortschreitender Prozess:

Ja wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen.
Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisirtere Fäulniß, das ist der ganze Unterschied!
Aber ich bin gerad’ einmal an dieße Art des Faulens gewöhnt, der Teufel weiß, wie ich mit einer andern zu Recht komme.
O Julie! Wenn ich allein ginge! Wenn sie mich einsam ließe!
Und wenn ich ganz zerfiel, mich ganz auflöste – ich wäre eine Handvoll gemarterten Staubes, jedes meiner Atome könnte nur Ruhe finden bey ihr.⁵¹⁴

Der Tod birgt keine Aussicht auf Erlösung, es bleiben große Zweifel und Ängste. Danton kennt zwar die eine „Art des Faulens“, das Leben; die andere, den Tod, kennt er jedoch nicht. Die Angst vor dem Unbekannten kann Danton nicht abschütteln. Vor allem will er

⁵¹⁰ MBA 3.2, S. 71.

⁵¹¹ Ebd., S. 64.

⁵¹² Ebd., S. 63.

⁵¹³ An der Rolle des Scharfrichters wird dies manifest: er wird zum „bloßen Auslöser eines unpersönlichen Mechanismus“. Arasse 1988, S. 150. Die Guillotine „hat den letzten Rest von Inhumanität in Gestalt eines unmenschlichen Menschen beseitigen helfen“; der Henker erledigt seine Aufgabe „mit der Neutralität eines Funktionärs [...], der bereit ist, allen Systemen zu dienen und die Kontinuität des Verwaltungsapparats zu gewährleisten. Das Unvorstellbare ist von nun an gerade diese Indifferenz.“ Ebd., S. 153 und 162.

⁵¹⁴ MBA 3.2, S. 64.

die Gemeinschaft mit Julie, die ihm ein großer Halt ist und auf die er sich (zurück-)besinnt, nicht missen. Danton sieht keine Hoffnung darin, ohne sie zu sterben, denn damit bliebe der Tod ein atomisierter Daseinszustand, ein unabschließbarer Prozess ohne Ruhe. „Ich kann nicht sterben, nein, ich kann nicht sterben. Wir müssen schreien, sie müssen mir jeden Lebenstropfen aus den Gliedern reißen.“⁵¹⁵ Doch sein Aufbäumen ist zwecklos, die gesponnenen Intrigen führen unausweichlich zum Tod.⁵¹⁶

Dantons Bild eines anderen, nicht mechanisch vollstreckten Todes ist zugleich das Bild des Todes des Anderen – ein Bild von Julies Tod. Statt „so ganz mühelos“ wie sie wird Danton mühsam sterben: nicht wie ein Stern, nicht einfach und leicht wie ein sanft verklingender Ton oder „wie ein Lichtstrahl in klaren Fluthen sich begräbt“. Danton ist uneins mit sich und Julie, wobei sein Wunschbild ihres Todes den Gedanken an seinen eigenen Zerstückelungstod erträglicher gestaltet.

Das Fenster ist Spiegel der Abwesenheit des Anderen, Danton und Julie identifizieren sich über ein imaginäres Phantombild miteinander. In diesem Sinne ist das Fenster Zeichen für gelingende Kommunikation. Julie weiß sich sicher: „Er versteht mich schon“ – und Danton versteht. Seiner Frau kommt der freie Entschluss zu, die Trennung des Paares symbolisch zu transzendieren. Danton küsst sich nicht selbst „mit den eignen Lippen“ tot, sondern Julie gebührt es, ihn beruhigt sterben zu machen: es sind ihre Lippen, die in IV,6 seinen Wunsch re-formulieren. Aber ist es dann auch ihre eigene Sprache? Ist ihr Entschluss angesichts des Diktats von Danton wirklich selbstbestimmt? Zumindest leiht sie dem Tod eine persönliche Stimme, gibt einen Begriff von diesem.⁵¹⁷

Das Volk lief in den Gassen, jetzt ist Alles still.
Keinen Augenblick möchte ich ihn warten lassen.
(sie zieht eine Phiole hervor.)
Komm liebster Priester, dessen Amen uns zu Bette gehen macht.
(sie tritt an's Fenster.)
Es ist so hübsch Abschied zu nehmen, ich habe die Thüre nur noch hinter mir zuzuziehen. (sie trinkt.)
Man möchte immer so stehn.

⁵¹⁵ Ebd., S. 65.

⁵¹⁶ Siehe III,8 und 9.

⁵¹⁷ „Das Sprechen setzt sich als solches in die Struktur der semantischen Welt ein, die die der Sprache ist. Das Sprechen hat nie einen einzigen Sinn, das Wort eine einzige Verwendung. Jedes Sprechen hat immer ein Jenseits, unterhält mehrere Funktionen, umschließt mehrere Bedeutungen. Hinter dem, was ein Diskurs sagt, gibt es noch eine andre Bedeutung, und nichts davon kann je ausgeschöpft werden – es sei denn, man gelangt dahin, daß das Sprechen schöpferische Funktion hat, und daß es die Sache selbst auftauchen läßt, die nichts anderes ist als der Begriff.“ Lacan 1990, S. 304.

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

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

Ich gehe leise. Ich küsse sie nicht, daß kein Hauch, kein Seufzer sie aus dem Schlummer wecke. Schlafe, schlafe.

(sie stirbt.)⁵¹⁸

Mit ihrem Tod verschafft sich Julie die Anerkennung und Liebe Dantons, die ihr zu Lebzeiten verwehrt bleibt. Sie ist Spiegelfensterbild ihres Mannes sowie des eigenen Ichs. Ihre Todesschilderung macht das Sterben anschaulich, der Moment des Todes wird in poetisch-szenischer Schönheit vorgeführt und in (s)einer zeitlichen Dimension greifbar: „Man möchte immer so stehn“ – zwischen Leben und Tod. Julie füllt die Grenze dazwischen für einen kurzen Augenblick mit ihrer Sprache aus, die ihr Sterben beschreibt und ‚begrift‘. Ihre Sprache lässt Julie einen eigenen, individuellen und ganzheitlichen Tod im Drama formulieren und sterben, der durch seine poetische Strahlkraft dem Lakonismus des Schweigens⁵¹⁹ gegenübersteht, den die Guillotine impliziert.

Julies Tod entspringt sowohl ihrer als auch Dantons Imagination – ist eine Projektion. Damit ist eine Grenzaufhebung verbunden. Die Aktivität der erzählerisch-szenischen Darstellung am Fenster geht Hand in Hand mit der sich einstellenden Passivität im Moment des Todes. Julie ist aktive Erzählerin ihres Todes und zugleich passive Zuschauerin / Zuhörerinnen ihrer selbst.

Für den Interpreten mündet die Analyse der Szene in eine Aporie. Julies Tod haftet der Beigeschmack der Fremdbestimmtheit an, denn ihr Selbstmord ist zum einen Wunschbild Dantons – das Bild eines Anderen – und zum anderen Selbstbild, d.h. eigenes Wunschbild. Julie sieht sich am Fenster wie in einem Spiegel und erscheint von sich selbst ent-rückt. Die Frage der Selbstbestimmung wird zum Problem der Fremdbestimmung durch das eigene Ich. Das macht die Beantwortung der Frage, ob Julie selbstbestimmt handelt, ob sie sich ihrer selbst und der Konsequenzen ihrer Entscheidung voll bewusst ist, unmöglich. Die Spaltung der Subjekte ist unaufhebbar und kann nicht überwunden werden. Zwischen Wesen und Erscheinung kann wie im Falle Marions nicht entschieden werden, da der Bruch mitten durch die Subjekte geht, mitten durch den Körper verläuft. Das Fenster im Drama zeigt sich als die Schnittstelle, als Ort der theatralen Inszenierung gebrochener

⁵¹⁸ MBA 3.2, S. 77f.

⁵¹⁹ Siehe dazu die Ausführungen im folgenden Kapitel.

Existenzen. Wahrnehmung und Kommunikation bleiben im intersubjektiven wie im subjektiven Bereich stets bestimmt durch das Bild eines Dritten. Eins ist immer nur zu denken in Bezug auf ein Zweites. Das ist die dem Dasein wie der Liebe inhärente Dialektik.

Wir sind nur eins. Ein jeder weiß freilich, daß es noch nie geschehen ist zwischen zweien, daß sie nur eins bilden, aber schließlich *wir sind nur eins.* Von da geht die Idee von Liebe aus. Das ist wahrhaftig die grösste Art, dem Geschlechterverhältnis, diesem Begriff, der sich entzieht offenbarerweise, sein Signifikat zu geben. Der Beginn der Weisheit müßte sein, anzufangen wahrzunehmen, daß es darin ist, daß der alte Vater Freud Wege gebahnt hat. Von da eben bin ich ausgegangen, weil es mich selbst ein klein wenig berührt hat. Das könnte gleich wen sonst berühren, nicht wahr, wenn er gewahr wird, daß die Liebe, wenn es wahr ist, daß sie Verhältnis hat mit dem Ein, nie irgend jemand herausgehen macht aus sich selbst. Wenn es das ist, all das, und nichts als das, was Freud gesagt hat, als er die Funktion der narzistischen Liebe einführte, dann merkt alle Welt, hat gemerkt, daß das Problem ist, wie es eine Liebe geben kann für einen anderen.⁵²⁰

Julies Tod besitzt eine Parallele in der Marion-Szene. Dort ist es der Tod des jungen Liebhabers, der verzeitlicht wird. In beiden Fällen wird eine persönliche, von der Historie unabhängige Geschichte erzählt und am Fenster vorgestellt (ein natürlich erscheinender Tod). Im Kontrast zur Guillotine beschreibt das Fenster eine dazu entgegengesetzte Anatomie des Todes.

„Die Guillotine verkörpert das Gleichheitsprinzip. Die Guillotine fällt die Entscheidungen, die sie trifft.“⁵²¹ *Danton's Tod* ist „ein Stück nicht eigentlich über die Revolution als über die Zubereitung des Menschen zum Tode“.⁵²² Fenster und Guillotine bebildern diese Zurichtung auf jeweils eigene Art und Weise. Auf der einen Seite gibt es „eine Anatomie der Guillotine“ und „die von der Guillotine freigelegte menschliche Anatomie“.⁵²³ Damit verbunden ist das besondere Geheimnis der Unsichtbarkeit des Todes: Die unglaubliche Schnelligkeit der Todesmaschine „führt die unsichtbare Macht des Todes [...] im Moment des Sterbens vor Augen“.⁵²⁴ Zudem gibt es einen anatomischen Fensterblick: Autopsie im Rahmen des Fensters, wo die Geheimnisse der menschlichen Existenz exponiert und zum Bild werden. In den Aufbauten der Guillotine zeigt sich

die zeitlich nicht genauer vorstellbare Dimension des Augenblicks räumlich sichtbar, es ist gewissermaßen die räumliche Verkörperung des Augenblicks. [...] In ihren furchterregenden Aufbauten wird die ursprüngliche Bedeutung „instantaner Macht“ manifest: *instans*, darübersiehend – bevorstehend – drohend. Dabei erscheint die Maschine um so bedrohlicher, als sie gerade durch ihre absolute Zuverlässigkeit die Zielgerichtetheit der Zeit und die Unausweichlich-

⁵²⁰ Lacan 1986, S. 51f.

⁵²¹ Sammet 1987, S. 227.

⁵²² Michelsen 1978, S. 487.

⁵²³ Sammet 1987, S. 227.

⁵²⁴ Arasse 1988, S. 51.

keit des Todes symbolisiert: Die Guillotine erweist sich als die mechanisierte und unfehlbare Nachfolgerin der saturnischen Sichel.⁵²⁵

Im Schauspiel Büchners hat im Kontext des Fensters der Sachverhalt der instantanen Drohung der Guillotine Eingang gefunden. Das Fenster verweist auf diese geometrisch festgehaltene, verbildlichte Macht der Todesmaschine und markiert gleichfalls Bedrohung und Tod. Wenn Körper vor Fenstern positioniert werden, werden sie weiterhin (analog zur Guillotine) dem Zugriff eines Anderen / des Betrachters ausgesetzt.

Zur Guillotine zeigt sich aber ein fundamentaler Unterschied: das Fenster beschreibt den mit dieser vollstreckten Tod in ‚umgekehrter Bewegungsrichtung‘. In der Marion-Szene wird der Leib des jungen Liebhabers als *ganzer, einheitlicher Körper in einem Korb am Fenster vorbeigetragen*. Dies ist das Gegenbild zum *von der Guillotine zerstückelten und in einen Korb geworfenen Körper*. Mit der Erzählung Marions setzt Büchner einen ersten Kontrapunkt gegen die Schreckensästhetik der Guillotine. Der Tod des Liebhabers erweist sich wie der mechanische Tod als tragisch-grausame Begebenheit, markiert aber zugleich den von Foucault in *Überwachen und Strafen* deklarierten „Nullpunkt der Marter“:

Der Tod ist eine Marter, sofern er nicht einfach den Entzug des Lebensrechts darstellt, sondern Anlaß und Abschluß einer kalkulierten Abstufung von Schmerzen: von der Enthauptung – die alle Schmerzen auf eine einzige Geste und einen einzigen Augenblick reduziert und damit den Nullpunkt der Marter bildet – über den Galgen, den Scheiterhaufen und das Rad bis zur Viertelung, welche die Schmerzen beinahe ins Endlose steigert; die Todesmarter ist die Kunst, das Leben im Schmerz festzuhalten, indem sie den Tod in ‚tausend Tode‘ unterteilt.⁵²⁶

Das Paradoxe ist, dass bei Foucault gerade der Tod durch Enthauptung besagten Nullpunkt markiert. Die Guillotine aber hat die Hierarchie der peinlichen Strafen pervertiert: Sie spaltet die Subjekte und setzt dem Leiden kein Ende, weil sie einen doppelten Tod bewirkt. Sie gefährdet die Einheit von Leib und Seele und gebiert „das Gespenst eines abgetrennten Kopfes, der sich tatsächlich (und nicht nur in der Einbildung) seines eigenen Todes bewusst ist“ – das „Ungding eines erlebten Totseins“. Durch den

denkenden Kopf macht die Enthauptungsmaschine den Guillotinierten erneut zu einem Sterbenden. Sie stellt damit partiell – für einen verstümmelten Teil des Subjekts und für relativ kurze Zeit – die Dauer der Marter wieder her. Ein unerträgliches Paradox: Die Mechanik führt

⁵²⁵ Ebd., S. 52.

⁵²⁶ Foucault 1976, S. 46.

gerade durch ihre abrupte Wirkung das wieder ein, was mit ihrer Hilfe abgeschafft werden sollte.⁵²⁷

Der Tod zeigt sich – so das Paradox – als in sich unabgeschlossener Prozess. Mit dem Tod des Jünglings wird ein finiter Punkt markiert, der dem erfahrenen Leid der nicht erwiderten Liebe ein absolutes Ende setzt. Der Selbstmord ist im Vorhinein rational-autonom auf Erlösung hin kalkuliert.

Mit dem Fenster als Symbol wird der Tod eingefasst. Es ist der Rahmen, in dem sich das Geschehen abspielt *und* eine theatrale Verzeitlichung des Todes vollzogen wird. Das trifft für den Jüngling wie für Julie zu. Beide sterben *einen* Tod und sind im Bewusstsein der Einheit des Todes wie der Einheit im Tode. Die Guillotine dagegen verräumlicht den Tod. Der Zeitpunkt seines Eintritts, der bei Julie und Marions Liebhaber fixiert erscheint, ist angesichts der Guillotine nicht auszumachen. Am Ende des Dramas steht allein ihre instantane Macht.

⁵²⁷ Arasse 1988, S. 55.

Instantane Macht und Schnitt: *Danton's Tod* – die letzte

Lucile, tritt auf und setzt sich auf die Stufen der Guillotine.

Ich setze mich auf deinen Schooß, du stiller Todesengel. (sie singt.)

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott.

Du liebe Wiege, die du meinen Camill in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast.

Du Todtenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst.

(sie singt.)

Viel hunderttausend ungezählt,
Was nur unter die Sichel fällt.⁵²⁸

Danton's Tod besitzt eine Kreisstruktur. Luciles in der letzten Szene des Dramas an die Guillotine gerichteten Worte verweisen (einmal mehr) auf den Beginn des Stücks und korrespondieren mit der morbiden Liebeserklärung Dantons gegenüber Julie.⁵²⁹ Das Fallbeil, durch das Camille sein Leben verloren hat, „ist für sie – als Ort seines Sterbens – erotisch besetzt“.⁵³⁰ Die Todesmaschine erscheint ihr als „Todesengel“ und „Todtenglocke“, die Camille ins Grab gesungen hat. Die Grausamkeit der Guillotine wird in ihr Gegenteil verkehrt, sie erscheint als sanft in den Schlaf wiegendes Instrument, als feine und schmerzfreie Maschine.⁵³¹ Das sexuell-anzügliche und auf den Tod verweisende Lied der Henker kontrastiert mit den zärtlichen Annäherungen Luciles an das Mordinstrument.⁵³² Ihr Selbstgespräch ist Liebes- und Todesmonolog zugleich und verweist auf den erlittenen Schnitt: die (Ab-)Trennung von ihrem Geliebten. Die Guillotine ist die „Sichel“ des „Schnitter[s]“ Tod.

Bereits in der Szene zuvor sinniert Lucile über Tod und Leben. Sie beginnt „so was zu begreifen. Sterben – Sterben –“⁵³³ Camilles Guillotiniierung ist für sie bereits dort nicht fassbar, und sie begehrt gegen die Unmenschlichkeit der Revolution auf.

Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich.

Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt und so so Alles weiter bis da, dahin – nein! es darf nicht geschehen, nein – ich will mich auf

⁵²⁸ MBA 3.2, S. 81.

⁵²⁹ Vgl. Grimm 1979, S. 304. Eine Reihe metaphorischer Bilder wird einander entsprechend wieder aufgenommen: Schoß – Grab, Lippen – Totenglocken, Stimme – Grabgeläute. Vgl. auch Rockwell 1985, S. 328f.

⁵³⁰ Buck 1988, S. 141.

⁵³¹ Dies ist gerade die Intention ihrer Erfinder, der Ärzte Louis und Guillotin, gewesen. Vgl. Arasse 1988, S. 21-23; Sennett 1997, S. 370.

⁵³² „Und wann ich hame geh / Scheint der Mond so scheh“. MBA 3.2, S. 80. Der Mond verweist zum einen auf die Liebe, zum anderen ist er Symbol des Todes. Bereits in der Marion-Szene stellt der Text diesen Zusammenhang her. Der Mond als Todessymbol findet sich außerdem auch in Camilles Alptraum in IV,3.

⁵³³ Ebd.

den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt.
(sie setzt sich nieder, verhüllt sich die Augen und stößt einen Schrei aus. Nach einer Pause erhebt sie sich.)⁵³⁴

Lucile will die Welt um sich herum zum Stillstand bringen. Dies korrespondiert mit Julies Wunsch nach Fixierung des Augenblicks im Kontext ihres Liebestods. Beide können den Lauf der Welt aber nicht aufhalten. Julie stirbt und Lucile gelangt am Ende zur resignativen Einsicht, dass das Leben unaufhaltsam vorwärtsdrängt. Ihr Schrei bringt keinerlei Veränderung: „Das hilft nichts, da ist noch alles wie sonst, die Häuser, die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen. – Wir müssen’s wohl leiden.“⁵³⁵ Damit ist Lucile am Ende von einem ausgeprägten Realismus gezeichnet. Der Wahnsinn liegt nicht in ihrem Wesen, sondern in ihrer Umwelt begründet: im Tod durch die Guillotine.

Die Guillotine ist das Spektakel, die Inszenierung des Todes. Weil der Schnitt des Fallbeils sich jedoch außerhalb der menschlichen Wahrnehmung ereignet, ist das Revolutions-theater gezwungen, diesen Mangel zu kompensieren. Die Inszenierung betrifft nicht den Tod selbst, sondern das ihn umgebende Beiwerk.

Der Revolutionsplatz.

Die Wagen kommen angefahren und halten vor der Guillotine. Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole. Die Gefangnen stimmen die Marseillaise an.

Ein Weib mit Kindern. Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz!

Ein Weib. He Danton, du kannst jetzt mit den Würmern Unzucht treiben.

Eine andere. Hérault, aus deinen hübschen Haaren laß’ ich mir eine Perücke machen.⁵³⁶

Mit IV,7 zeigt sich der Mangel der theatralen Darstellung im Drama Büchners am offensichtlichsten. Der Auftritt ist in seiner Anlage Spiegelreflex zum Bild der Guillotine, das dem Leser / Zuschauer im Zusammenhang mit Lucile präsentiert wird, und zwar gerade in Bezug auf die Publikumssituation. Der Auftritt der Dantonisten akzentuiert die im Stück vorhandene Meta-Ebene des Theaters im Theater, die sich mit dem Ende des Dramas im Theater selbst, d.h. in der Konfrontation des realen Theaterpublikums mit dem ‚Schnittbild‘ der Guillotine auflöst.

Im Kontext der im Guckkastenfenster der Bühne offen ausgestellten Guillotine wird die subtile Dramaturgie einer Geometrie der Wahrnehmung zu ihrem Ende gebracht. Diese

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Ebd. Zur Reflexivität von Luciles Schrei im Theater vgl. Oesterle 1992, S. 75-77.

⁵³⁶ MBA 3.2, S. 78.

zielt auf den Zuschauer und birgt eine Dialektik von Abspaltung (Distanz) und Vereinigung (Illusion) mit dem Geschehen in sich und stellt insgesamt die Dialektik von Individual- und Kollektivexistenz des Rezipienten im Zuschauerkörper heraus.

Büchner gibt in seinem Drama die verschiedensten Arten der Empfindungslosigkeit, -abstumpfung und -tötung zu erfahren. Er befragt die unbeteiligte Zuschauerrolle des Theaterbesuchers, indem er sie in der kalten Reaktion des Publikums auf das Hinrichtungsschauspiel der Guillotinerung, in dem es um Leib und Leben geht, spiegelt und versucht, eine dringend gebotene andere herauszufordern.⁵³⁷

Die Bretter der Bühne zeigen in IV,7 und natürlich auch in der letzten Szene mit Lucile die Bretter der Guillotine, also Guillotine-Theater im Theater. Der Auftritt der Dantonisten weist sie als Schauspieler aus. Sie spielen auf dem Schafott die Rolle der zu Guillotinierten. Ihre Rollen spielen sie gut oder schlecht. Camille gibt ein „klassisches Gastmahl“ und will sich „zuerst servieren“. Lacroix dagegen bietet ein langweiliges Theater. Seine Phrase „war schon einmal da!“ Die Spaltung der Subjekte bzw. das Paradox des Bewusstseins vom eigenen Tode *nach* der Guillotinerung (der doppelte Tod) kommt noch einmal im Abschied Fabres zum Ausdruck: „Lebewohl Danton. Ich sterbe doppelt.“⁵³⁸ Nichts kann aber darüber hinwegtäuschen, dass dem lauten, geradezu pompösen Beginn der Szene, dem Heranfahren der Guillotinenkarren, dem Liederwettbewerb⁵³⁹, dem Tanzfestcharakter, zuletzt der „Lakonismus des Schweigens“⁵⁴⁰ folgt. So bringt Hérault am Ende „nicht einmal einen Spaß mehr heraus“.⁵⁴¹

Die letzten Szenen des Stücks spitzen sich in ihrer Form auf diesen Lakonismus zu. In IV,5 werden angesichts des bevorstehenden Todes nur noch hilflose Phrasen gedroschen:

H é r a u l t . Sind wir Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruthen todtpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?

D a n t o n . Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dießer Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?

C a m i l l e . Ist denn der Aether mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seeligen Götter steht und die seeligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?

⁵³⁷ Oesterle 1992, S. 75.

⁵³⁸ Alle angeführten Zitate MBA 3.2, S. 79. Der Tod Fabres kündigt sich – wie der Tod Dantons und Camilles – im übrigen bereits am Beginn von IV,5 symbolisch mit einem ‚Fensterbild‘ an, worüber auch die freundschaftliche Verbindung bzw. die Vereinigung der Dantonisten im Tode signalisiert wird. Vgl. ebd., S. 74. Außerdem zitiert seine Rede vom ‚doppelten‘ Tod die historischen Tatsachen. So war Fabre d’Eglantine bereits während des Gerichtsverfahrens ‚am Sterben‘. Ebd.

⁵³⁹ Vgl. dazu Selge 1987, S. 235-240.

⁵⁴⁰ Arasse 1988, S. 144.

⁵⁴¹ MBA 3.2, S. 79.

D a n t o n . Die Welt ist das Chaos. Das Nichts der zu gebärende Weltgott.⁵⁴²

Die Sprache ist sinnentleert, die Aussagen der Todgeweihten sind epigrammatisch: „Der Guillotine entspricht das Epigramm in seinem Punktuell-Plötzlichen, Schneidend-Abschließenden, das keinen Zusatz, keine Erläuterung mehr zulässt, endgültig ist.“⁵⁴³ Am Ende steht das Nichts, aber dieses Nichts kann selbst nicht erfasst werden, denn es muss erst noch in Erscheinung treten und geboren werden.

Dem epigrammatischen Stil dieser und der Hinrichtungsszene IV,7 sind die Liebestode von Julie und Lucile entgegengestellt. Julies Ansprache des Todes im Spiegelbild ihrer selbst unterscheidet sich von den abgehackten Schlussätzen Dantons und seiner Freunde. Ebenso ist Luciles Ansprache der Guillotine als „Todesengel“⁵⁴⁴ lyrisch-poetisch gehalten. Damit werden Gegenbilder zum maschinellen Tod kreiert. Zuletzt sind aber auch die beiden Frauen Opfer des „Schnitter[s]“ Tod; ihre Existenz endet ebenso im Lakonismus des Schweigens, d.h. im Tod, der an sich lakonisch ist.

Der Tod im Theatertext sowie auf der Bühne kann nur in lapidaren Äußerungen gefasst werden. Sichtbar wird dies beispielsweise an der Regieanweisung zu Julies Tod: „Sie stirbt.“⁵⁴⁵ Das Sterben entzieht sich der Sprache und der Darstellung. Theatrale Performanz ist Negation des Todes, denn diesen zeichnet Schweigen. Insofern ist das Ende des Dramas die Inszenierung des Todes schlechthin, nämlich Schweigen — Schnitt!

Eine Patrouille tritt auf.
E i n B ü r g e r . He werda?
L u c i l e . Es lebe der König!
B ü r g e r . Im Namen der Republik.
(sie wird von der Wache umringt und weggeführt.)⁵⁴⁶

⁵⁴² Ebd., S. 76f.

⁵⁴³ Michelsen 1978, S. 493.

⁵⁴⁴ MBA 3.2, S. 81.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 78.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 81.

Szenenfenster: Geometrie der Wahrnehmung

Danton's Tod ist Verzögerung des Schnitts. Das Drama verzeitlicht für die Dauer seiner Aufführung den verräumlichten Augenblick der Guillotine, in dem die Zeit aufgehoben bzw. pervertiert ist. Diese Bewegung wird über die Fensterszenen deutlich. Am Ende des Stücks steht die Todesmaschine *allein* auf der Bühne: die von ihren Aufbauten eingefasste imaginäre Fläche erweist sich endgültig als blinder Fleck, als Leerstelle. Kommunikation und Wahrnehmung werden von der Guillotine gekappt wie der Vorhang im Theater niederfällt – die Struktur der Schau-Spiele des Sehens und Hörens kommt mit dem Schlussruf Luciles und der unmittelbaren Antwort der Revolutionswache zu ihrem majestätisch-absurden Ende.⁵⁴⁷

Die Guillotine stellt die letzte Fenstersituation des Dramas dar. Das Schnittbild der Todesmaschine löst die intratheatrale Theatersituation auf. So verweist das Schlussbild auf eine Geometrie der Wahrnehmung, die im Folgenden hinsichtlich der Kommunikationsverhältnisse der Gattung Drama (intratheatral / extratheatral) und des Bildgedankens (Wahrnehmung und Imagination) konkretisiert werden kann.

Fenster und Guillotine werden im Bühnenrahmen exponiert und eröffnen im (Revolution-)Theater Büchners einen (kollektiv-)symbolischen Raum. Die Verbindung beider sowie ihr Bezug auf das Guckkastenfenster lassen keinen eindeutigen Verweisungszusammenhang zu. Die Aspekte sind stattdessen vieldeutig ineinander verschränkt. An Fenstern ist immer die Guillotine, bei der Guillotine stets das Fenster als symbolischer Bezug zu berücksichtigen, und immer trägt sich das Geschehen im gerahmten Ausschnitt der Guckkastenbühne zu. Kennzeichnend für die Verbindung von Fenster und Guillotine ist die permanente Überlagerung ihrer Bild- und Symbolbedeutungen. Fenster und Guillotine bleiben aber für sich und in ihrem Verweiszusammenhang ambivalent. Dies verhindert eine eindeutige Fixierung und Bedeutungsfestlegung, das Symbolspektrum variiert. Dabei zeichnen sich jedoch bestimmte Tendenzen der symbolischen Aufladung ab. Die Geometrie des Fensters lässt gegenüber derjenigen der Guillotine Wahrnehmung und Kommunikation zu, fügt den beiden Aspekten allerdings eine eigene Brechung zu. Das Fenster markiert einen Fixpunkt, von dem aus die Protagonisten versuchen, die revolutionäre Welt in ihrer Widersprüchlichkeit zu erfassen. Ein Moment der Erkenntnis, die Durchdringung des

⁵⁴⁷ Celan 1960, S. 90, hat den Ausruf Luciles wie folgt kommentiert: „Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.“

Geschehens, ist dabei jedoch nicht zu gewinnen. An Fenstern erfolgt der Verweis auf Möglichkeiten von Kommunikation und Wahrnehmung, letztlich werden diese aber in Abrede gestellt.

Das Fenster vergegenwärtigt (symbolisch) rationale Strukturen. Diese sind in erster Linie über seinen geometrischen Grundriss greifbar. Der Fensterrahmen markiert das Fassungsvermögen der Charaktere (Gefäßmetapher). Im Drama Büchners erscheint das Fenster zunächst als ein Ort der Aufklärung. So versuchen Robespierre und Danton Geschichte bzw. Revolution und deren prozessualen Charakter zu erfassen. Die brutale Revolutionslogik, ihr naturhafter Fortschrittsgedanke, lässt sich jedoch nicht rational nachvollziehen. Ihren Ausdruck findet die revolutionäre Naturlogik in der Konventsrede St. Justs (II,7). Die von ihm benannte „moralische Natur“ ist die Perversion der Vernunft, des gesamten Projekts der Aufklärung.⁵⁴⁸ Die Subjekte sind nicht in Kontrolle ihrer Sprache, ihrer Gedanken und ihrer Körper, und folglich sind sie auch nicht Souveräne ihres Handelns. Robespierre unterliegt dem „Zufall“, Danton dem „Muß“.⁵⁴⁹

Das Fenster offenbart sich derart als Ort des Irrationalen, durch den der aufklärerische Modellfall Französische Revolution hinterfragt wird. Mit den Fensterszenen werden Gegenbilder zur von der Revolution adaptierten Bildlichkeit der Aufklärung entworfen; statt Licht und Vernunft zeigen sie stets Nacht, Wahnsinn und Traum. Der rationale Blick des Aufklärers, d.h. des bürgerlichen, nach den Prinzipien von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit handelnden Revolutionärs, wird abgelöst von Schau in Form eines visionär-halluzinatorischen Sehens. Damit ist die Subversion der Wahrnehmung verbunden, wobei insbesondere das Vertrauen der Aufklärung in Geometrie und Optik hinterfragt und einem Zersetzungsprozess anheim gegeben wird. Statt der Durchdringung von Welt findet die Durchdringung der Subjekte statt. Die symbolische Penetration der Körper an Fenstern ist zugleich Antizipation der Guillotine, die als Verdunkelung der Aufklärung in den Fensterszenen ihren symbolischen Niederschlag findet.

⁵⁴⁸ „Soll die moralische Natur in ihren Revolutionen mehr Rücksicht nehmen, als die physische? Soll eine Idee nicht eben so gut wie ein Gesetz der Physik, vernichten dürfen, was sich ihr widersetzt? Soll überhaupt ein Ereigniß, was die ganze Gestaltung der moralischen Natur d.h. der Menschheit umändert, nicht durch Blut gehen dürfen? Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulcane oder Wasserfluthen gebraucht. Was liegt daran ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? –“ MBA 3.2, S. 46. Zur Aufklärungskritik im Werk Büchners vgl. näher Ueding 1976 sowie Ruf 2008, S. 325-345.

⁵⁴⁹ MBA 3.2, S. 27 und 41.

Zugleich fungiert das Fenster als symbolische Schnittstelle, die die Figuren von sich selbst und voneinander abtrennt, d.h. die Individuen dissoziiert. Selbstfindung und -beobachtung an Fenstern endet in Selbstverlust, im Bewusstsein von Fragmentierung und Isolation. Die Subjekte werden im Lacanschen Sinne des Anderen ihres Ichs gewahr, weil das Fenster als Spiegel das „Modell für die Deskription einer imaginären Intersubjektivität“ abgibt. Dieser Spiegel „verdeutlicht den narzisstischen Charakter menschlicher Selbstfindung, insofern diese der Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt. Eine Anstrengung, die ebenso notwendig wie vergeblich bleibt.“⁵⁵⁰ Aufgeklärt-rationales Handeln bzw. eine entsprechende Rolle ist vor dem Hintergrund dieser Spaltung der Subjekte unmöglich.

Bildliche Szeneneinsätze dominieren *Danton's Tod*. Der Schau-Spielsalon eröffnet den Reigen der Seh- und Hörverweise, der sich durch das Drama zieht und bei dem die Fensterszenen eine prominente Rolle einnehmen. Aus dramaturgischer Sicht sind die Fenstersituationen im Drama episierende Momente, immer wieder neu präsentiert der Text „*das Ganze in Ausschnitten*“.⁵⁵¹ Oder anders formuliert: seine Ganzheit zeigt sich im Kontext von Fenster und Guillotine in zerstückelten Bildern. In beiden Fällen handelt es sich um hergerichtete Szenen (Barthes), um Ausschnitte im Ausschnitt des Guckkastens. Die Bildwelt des Dramas installiert ein reflexives Moment, das durch die Fenstersituationen pointiert wird.⁵⁵²

Figuren an Fenstern erscheinen durch das Proszenium als gerahmtes Bild und machen auf die Zuschauersituation aufmerksam, sie thematisieren und reflektieren über ihre Rollen die Aktivität des Theaterzuschauers. Die Fensterszenen sind im Besonderen als Hinwendung zum Publikum zu lesen. Mit ihnen werden, das haben die Einzelanalysen der Fenster-Auftritte gezeigt, sowohl Rollenbilder als auch das menschliche Dasein im Ganzen verhandelt.

⁵⁵⁰ Pagel 1999, S. 31.

⁵⁵¹ Klotz 1960, S. 227. Zum Begriff des ‚offenen Dramas‘ vgl. die Zusammenfassung S. 227-240.

⁵⁵² Marianne Kesting stellt fest: „Episch ist der Anspruch auf die Gesamtschilderung der Situation in allen Schichten, episch ist ferner die geschlossene Selbständigkeit der einzelnen Szenenbilder.“ Kesting 1972, S. 28. Ähnlich auch Michelsen 1978, S. 488: „Im Grunde gibt es nur noch Szenen, die jeweilige Zustände spiegeln (status).“ Der Verfasser führt zudem aus, dass „die relative Selbständigkeit“ der Szenen „jeweils ausspricht, was das Ganze sagen soll“. Ebd., S. 488f. Kesting zählt Büchner zu den „unmittelbaren Vorbereiter[n] des modernen epischen Theaters“. Kesting 1972, S. 27. Die übergeordnete Reflexion ist das Element, „welches strukturbestimmend in das moderne Drama einbricht“. Ebd., S. 151. Neben den Fensterszenen spielt natürlich der innerhalb des Dramas geführte Theaterdiskurs bzw. der Gedanke des Spiels im Spiel eine tragende Rolle.

Das imaginierte Rollenspiel der Theaterhandlung wird dem Publikum zum Modell und zur Projektionsfolie in seinen einzelnen Momenten, den Gesten und Emotionen, aber auch im Zusammenhang als Lebensform, die in der Einfühlung gleichsam probeweise übernommen wird. Der Zuschauer begreift sich in einer Situation mit dem Spieler und dieser wieder mit seinem Publikum; der organisierende Rahmen dieser dialektischen Beziehung ist die Szene.⁵⁵³

Über die Fenstersituationen entfaltet sich eine Dialektik von Illusion und Distanz, die dramaturgisch im Text fundiert ist und verschiedene Möglichkeiten der szenisch-ästhetischen Umsetzung anbietet. So ließe sich das Bild im Bild in Form einer in die Tiefe gehenden Bildröhre vorstellen, vor allem wenn die Protagonisten wie in der romantischen Malerei als Rückenfiguren vor dem Fenster erschienen. „Für die Guckkastenbühne ist gerade die Rückenstellung als ein dem Bühnenraum gegen den Zuschauer abschließendes Motiv bedeutsam.“⁵⁵⁴ Durch diesen Abschluss wäre das Moment der Illusion besonders hervorgehoben. Die Röhre kann eine Sogwirkung entfalten und den Betrachter in die Handlung hineinziehen.

Die Ansprache des Zuschauers dagegen wirkt illusionsauflösend, schafft Distanz. Vorstellbar wäre ein entgegengesetztes Bild, in dem die Figuren durch das Fenster *und* das Guckkastenfenster in den Zuschauerraum auf die Zuschauer blickten, die damit selbst zu Akteuren würden. Die Figuren an Fenstern erfahren sich als sich selbst gegenüber abständig, und auch der Zuschauer wird sich seines Abstands gegenüber den Protagonisten bewusst – gerade deshalb, weil er sich in ihnen spiegelt.⁵⁵⁵

Mit den sich an Fenstern vollziehenden Reflexionsmonologen und imaginären Projektionen der Figuren, den im Text geführten Theaterdiskurs und der Thematisierung des Spiels im Spiel, d.h. der Handlungskommentierung durch die Figuren und Formen des Beiseitesprechens, wird in Büchners Drama immer wieder das innere Kommunikationssystem punktuell durchbrochen, aber niemals völlig aufgelöst. Diese Pendelbewegung markiert einen durchschlagenden extratheatralen Effekt: „spielerische Verfremdung des Spiels läßt dieses seinem Wesen nach nur um so deutlicher in Erscheinung treten“.⁵⁵⁶

⁵⁵³ Brauneck 2001, S. 33.

⁵⁵⁴ Frey 1946, S. 198.

⁵⁵⁵ Die nicht-aristotelische („offene“) Form des Dramas ist für die Verknüpfung von Fenster und Guillotine mitentscheidend, weil die damit verbundenen reflexiven Tendenzen auf die doppelte Kommunikationssituation im Theater zentrieren. Für die Hinwendung zum Publikum existieren verschiedene implizite wie auch explizite Formen: „Der offenen Ansprache des Lesers / Zuschauers dient eine Reihe von rhetorischen Konventionen, die einem zwischen dem Publikum und der Spielwelt des Dramas *vermittelnden Kommunikationssystem* angehören. In bezug auf das innere Kommunikationssystem sind sie als *Illusionsdurchbrechungen* zu werten.“ Platz-Waury 1999, S. 61.

⁵⁵⁶ Brauneck 2001, S. 19.

Die Dramaturgie des Textes spitzt sich im Verlauf des Stücks symbolisch-metaphorisch in Richtung der radikalen Auflösung des inneren Kommunikationssystems zu. Am Ende steht der angeführte Schnitt der Guillotine, ihr Fensterrahmen als wahrnehmbare Schnitt- und Projektionsfläche, die vor dem Zuschauer inszeniert wird. Dieser Aspekt ist besonders bedeutsam in Bezug auf die sich in der Theatersituation überlagernden zwei Ebenen der Kommunikation. Es handelt sich einerseits um die Ebene „der dargestellten handelnden und sprechenden Figuren“ und andererseits um die, welche „in der *performance* zwischen diesen und dem Rezipienten aufgebaut wird“:

Das äußere Kommunikationssystem ist als Bestimmungsgröße für die Strukturierung der dialogischen Verhältnisse im inneren Kommunikationssystem entscheidend; besondere Formen der „Dialogisierung“ zwischen Bühne und Auditorium, wie sie im *aside*, im „Aus-der-Rolle-fallen“ oder sonstigen „frame-breaking“ Elemente vorliegen, machen dies unmittelbar greifbar. Für die Analyse dieser Form der theatralischen Dialogizität, die in „Alltagsgesprächen“ keine Analogie findet, hat die Diskurs-Forschung bisher keine Beschreibungsmodelle geliefert.⁵⁵⁷

Wenn auch die dramentheoretische Forschung für die Erfassung der dialogischen Strukturen des Dramas, dem Zusammenhang von äußerem und innerem Kommunikationssystem, keine zufriedenstellenden Ergebnisse zutage gefördert hat, so kann bezogen auf *Danton's Tod* die Wechselwirkung beider Systeme durch den referentiellen Zusammenhang von Fenster und Guillotine (aufseiten der inneren oder auch Mikrokommunikation) und Guckkastenfenster (aufseiten der äußeren oder auch Makrokommunikation) konstatiert werden.⁵⁵⁸ Der Text beinhaltet im Rahmen der Symbolik von Fenster und Guillotine, die auf das Guckkastenfenster bzw. die Theatersituation applizierbar ist, ein dramaturgisches Konzept von Dialogizität mit dem Theaterzuschauer. Der Schlüssel zu dieser Dialogizität liegt in der Überlagerung der beiden Kommunikationssysteme bzw. in einer Fenster, Guillotine und Guckkastenfenster gemeinsamen, virtuellen Fläche, die durch die Projektion ihrer jeweiligen (Bild-)Flächen aufeinander entsteht. „Das Publikum ist [...] an der Theaterhandlung stets beteiligt als Publikum, als anwesender Zuschauer und Zuhörer, im sinnlichen *Wahrnehmungsfeld der Spielaktion unter den Konditionen der Raumverhältnisse und*

⁵⁵⁷ Krieger 1998, S. 71.

⁵⁵⁸ Die Terminologie ‚Makro-/Mikrokommunikation‘ für das äußere bzw. innere Kommunikationssystem im Drama entlehne ich Schmid 1992, S. 40. Ebenso wie Krieger bemerkt die Verfasserin hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem im Drama „ein Verhältnis einseitiger Fundierung in dem Sinne, daß die innere oder Mikrokommunikation existentiell durch die äußere oder Makrokommunikation begründet ist, was umgekehrt nicht gilt. Aus dem einseitigen Fundierungsverhältnis ergibt sich eine Priorität der Makrokommunikation vor der Mikrokommunikation hinsichtlich Bedeutungs- und Sinnkonstitution der gesamten Kommunikation.“ Ebd.

*der vorgegebenen äußeren Kommunikationsbedingungen.*⁵⁵⁹ Die divergenten Bildflächen verschmelzen zu einer einzigen, letztlich nicht greifbaren: der ideellen Grenze der Theater-situation zwischen Darstellenden und Zuschauern, die die intratheatrale Welt von der extratheatralen trennt. Am Schluss der letzten Szene steht die Schnitt- und Fensterfläche der Guillotine synonym für die unsichtbare vierte Wand, es entfaltet sich eine Dialektik von Grenze und Überschreitung.

Diese Dialektik von Grenze und Überschreitung – Begriffe, die nur als Einheit gedacht werden können, wie dies Foucault herausstellt – äußert sich bei Büchner durch Fenster und Guillotine, die als verbildlichte Grenzen im inneren Kommunikationssystem seines Dramas gekoppelt sind mit den Grenzerfahrungen von Liebe und Tod. Die Figuren (besonders Marion, Robespierre, Danton) erleiden einen Schnitt oder Bruch, der nicht geheilt wird. Mit der Liebe Julies zu Danton und der Luciles zu Camille wird dagegen ein Konzept bzw. die Utopie der Einheit des Subjekts und der Einheit der Liebessubjekte miteinander (in einem gemeinsamen Liebes-Körper) etabliert.

(Ab-)Trennung und Spaltung werden von Julie und Lucile überwunden, paradoxerweise aber gerade durch die initiative Aufgabe eines selbstbestimmten Willens und der eigenen körperlichen Integrität. Entscheidend ist das aktive Moment der Bewegung dieser Figuren in die Grenze / Schnittfläche hinein, d.h. in den Tod. Analog zum Bild Bretons vom zerschnittenen Mann vollzieht sich im Liebestod der beiden Frauen die Einverleibung der Grenze bzw. der Fenster- / Guillotinenfläche in den Körper. Existenz und Tod der Frauen vollziehen sich *in* der Grenze. Das Paradox von Einheit und Spaltung zeigt sich hier in seiner ganzen Schärfe.

Das Ab- oder Spiegelbild, das Julie auf der Fensterfläche von sich und ihrer Liebe gibt, ist ihr einerseits abständig, wird andererseits aber von ihr über die Sprache einverleibt. Damit wird der Tod durch die Liebe transzendiert. Julie poetisiert ihren eigenen Tod, sie inszeniert ihn. Sie ist als Figur in Kontrolle ihres eigenen Bildes vom Tod und liefert ein einheitliches Portrait von diesem und ihrer Liebe zu Danton. Weil Liebe von Julie als im Leben wie im Tod Bestand habende und einheitsstiftende Macht gedacht wird, kann ihr Handeln als die Grenze – den Tod – souverän überschreitende und negierende Geste gedeutet werden. Damit erscheint Dantons Frau ungebrochen. Was die dramaturgische Anlage betrifft, verhält sich Luciles Tod nahezu analog zu dem Julies. Diese steht am Fenster,

⁵⁵⁹ Brauneck 2001, S. 19. [Hervorhebung von mir; D.R.]

jene an der Guillotine, die aber symbolisch miteinander gekoppelt sind. Beide setzen ihren Liebestod sprachlich in Szene und verleihen dem Tod dadurch Sichtbarkeit, sie geben dem unfassbaren Moment eine Dauer. Diese Schau-Spiel-Mikrostruktur bildet das Drama insgesamt über seine Schauspiel-Makrostruktur ab, wie ich eingangs des Kapitels dargelegt habe: die Verzögerung des Schnitts, der Tod als Periode.

Julie projiziert ein Todes- und Liebesbild auf die Fensterfläche, Lucile ein solches auf die Schnittfläche der Guillotine, des „stillen[n] Todesengel[s]“.⁵⁶⁰ Beide reinszenieren eine verbildlichte Grenze. Die letzten Worte Luciles entspringen ihrer Natur. Kommunikation und Perzeption der Figur kommen direkt zum Ausdruck, d.h. sind frei von Künstlichkeit und rational-steuernder Überlegung.⁵⁶¹ Wie Breton das Bild vom zerschnittenen Mann in den Sinn kommt, nämlich „eindringlich“⁵⁶², ohne sprachlich konkretisiert zu sein, so zeigt sich in der Kommunikation und Wahrnehmung Luciles ein Moment der Grenzüberschreitung zwischen Ratio und Intuition, Wahn und Wirklichkeit. Insofern ist auch Luciles Schlussruf grenzüberschreitende Geste und Negation derselben, d.h. ihr Handeln mündet *in* der Grenze, der Schnittfläche der Guillotine.

Julie und Lucile suchen durch ihren Tod die Einheit mit ihren Geliebten zu erlangen. Dabei zeigen sich zwei unterschiedliche Dimensionen, die sich zwar nicht im Ergebnis unterscheiden, jedoch ist der Charakter der Geste jeweils ein anderer. Julie sucht den Tod mit Danton zeitlich zu synchronisieren: „Keinen Augenblick möchte ich ihn warten lassen.“⁵⁶³ Einheit im Tod gestaltet sich über die Einheit der *Zeit* und die Vorstellung des unzerstückelten Körpers beider („sag’ ihm ich könne ihn nicht *so* sehen“⁵⁶⁴). Lucile hingegen sucht Einheit herzustellen über den *Todesort*. Dieser Ort meint die zeitlose Schnittfläche des Fallbeils – zeitlos deshalb, weil der Todeszeitpunkt nicht eindeutig festzumachen ist und die Guillotine durch das Phantasma des doppelten Tods bestimmt ist, was immer wieder im Drama thematisiert wird.

Lucile erscheint ver-rückter als Julie: sie wird dem Bühnenbild ent-rückt, und damit auch ihr Tod, von dem sie kein Bild abgibt. Luciles Tod erscheint lediglich *in* der leeren Fläche des Guillotine-Fensters. „Der Tod als Nicht-Ereignis, der Tod, der einen passiven

⁵⁶⁰ MBA 3.2, S. 81.

⁵⁶¹ Im Gespräch mit Camille in II,3 kommt dies zum Vorschein.

⁵⁶² Breton 1986 [1924], S. 23.

⁵⁶³ MBA 3.2, S. 77.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 68.

Körper trifft, ein Tod in der Leere.“⁵⁶⁵ Julie vermag die Spaltung der Subjekte mit ihrer Handlung eher zu heilen als Lucile. Der Unterschied ist allerdings nur graduell, eine Nuance. Aufgrund der Ungleichzeitigkeit der Tode von Lucile und Camille spiegelt deren Tod die Spaltung der liebenden Subjekte und ihres gemeinsamen Liebeskörpers. Julies Tod dagegen transzendiert diese doppelte Spaltung.

Die Dialektik von Grenze und Überschreitung greift von der intratheatralen Ebene auf die extratheatrale aus. Forciert wird diese Übertragung durch die am Ende des Stücks offen und allein im Bühnenraum exponierte Guillotine. Diese „lenkt alle Aufmerksamkeit auf einen Körperteil: den Kopf. Von beiden Teilen, in die das Fallbeil die organische Einheit des Körpers trennt, vertritt einzig das Haupt Blick und Rede.“⁵⁶⁶

Das Bildfenster der Guillotine im Guckkastenfenster der Bühne, der Ausschnitt im Ausschnitt, zielt auf die primären theatralen Wahrnehmungsmodi: Sehen und Hören. Blick und Rede bzw. Bild und Sprache präsentieren sich auf der leeren Fläche der Guillotine, d.h. Kommunikation und Wahrnehmung werden zuletzt ad absurdum geführt. Das Drama endet mit der Undarstellbarkeit des Todes. Dabei steht der Zuschauer der instantanen Macht der Todesmaschine gegenüber. Im realen Revolutionstheater sieht das Publikum „vor der Lünette der Guillotine [...] den Kopf des Enthaupteten von dessen Körper isoliert; die Enthauptungsapparatur wird zu einem grausigen Porträtisten, zu einer „Porträtmaschine“. Die Guillotine ist wie die Staffelei eines Malers. Sie malt Köpfe auf ihrer Bildfläche.“⁵⁶⁷

Im Schlussbild konvergieren die realen Theaterzuschauer mit den Zuschauern des Guillotine-Spektakels in IV,7, die Szene antizipiert intratheatral die extratheatrale Situation nach dem Ende des Stücks.⁵⁶⁸ Während der Zuschauer sich in den vorausgegangenen Fenstersituationen durch die Selbstbespiegelung der Figuren mit gespiegelt sah, findet er sich nun allein gespiegelt im leeren Fenster der Guillotine und des rahmenden Guckkastens. Der Zuschauer trifft zuletzt *in* der vierten Wand mit der geheimnisvollen Todesmaschine zusammen und sieht auf ihrer (Schnitt-)Fläche *sein* Bild. So wäre es am Ende einer Inszenierung von *Danton's Tod* nur konsequent, wenn die Schauspieler sich nicht zum Schlussapplaus präsentieren würden, um dem Schweigen der Guillotine den stärksten möglichen Nachdruck zu verleihen und die ‚Euphorie‘ der Zuschauer angesichts der Todesmaschine

⁵⁶⁵ Sennett 1997, S. 377.

⁵⁶⁶ Arasse 1988, S. 166.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ IV,7 antizipiert intratheatral die extratheatrale Situation am Schluss.

hervorzuheben: diese würden ausschließlich der Guillotine, sich selbst und ihrer eigenen symbolischen Guillotiniierung, applaudieren.

Die Guillotine trifft auf die passiven Körper der Zuschauer, die symbolisch zum einen (passive) Zuschauer des Guillotine-Spektakels sind, zum anderen (passive) Opfer desselben. Das während der Aufführung schauende Publikum besitzt in Anerkennung der ideellen Grenze des Guckkastens keine Sprache und keine Form der Handlung, es ist, wie die zu Guillotinierenden, gefügig gemacht. Der Zuschauer wird zum Schluss sowohl portraitiert als auch guillotiniert.

Das Drama delegiert das Wort an das Ding – die Guillotine und ihr Schweigen. *Danton's Tod* präsentiert sich damit als Dingdrama: unabhängig von Personenreden besitzt die Guillotine eine Bedeutungskonstitution und wird autonom exponiert.

Die Dinge der Bühne können sich [...] entweder ‚selber‘ in ihrer Bedeutung konstituieren oder zum Objekt der Bedeutungskonstitution durch die redenden dramatischen Personen werden. Daraus ergibt sich *zwischen Ding und dramatischer Person eine innere Antinomie*, die entweder zugunsten der Autonomie der Dinge oder der Autonomie der dramatischen Personen entschieden wird.⁵⁶⁹

Die Dialektik von Spielen und Zuschauen, Spiel und Ernst birgt das Spannungsverhältnis von Utopie und Wirklichkeit. „Wo das Theater diese Dialektik produktiv zu machen vermag, befriedigt es jene Bedürfnisse, die in den Zwangsapparaturen des materiellen Lebensprozesses verdrängt oder illegal geworden sind, und erfüllt damit seinen eigentlichen sozialen Sinn.“⁵⁷⁰

Der Zuschauer erfährt eine symbolische(!) Spaltung wie ein real Guillotiniertes in der mythischen Vorstellung seinen Tod: analog zum andauernden Bewusstsein in einem toten Kopf wird der ‚guillotinierte‘ Rezipient sich seiner eigenen Zerstückelung bewusst. Die Theatersituation spiegelt die Spaltung von physischem und psychischem Leben des zerstückelten Körpers wider. Nach dem Schnitt, für den symbolisch der fallende Vorhang steht, verlässt der Zuschauer mit der Erkenntnis seiner eigenen, gespaltenen (Rollen-)Existenz das Theater. Die ideelle Grenze der Theatersituation wird ins Bewusstsein des Zuschauers gehoben. Schauspiel und Leben, Darsteller und Zuschauer, Wahn und Wirklichkeit erweisen sich als problematische Antagonismen. Sie verweisen, im Sinne des sozialen Gestus Barthes', auf den Menschen schlechthin, seine zerbrechliche Konstitution und Rollenzwänge.

⁵⁶⁹ Schmid 1992, S. 41.

⁵⁷⁰ Brauneck 2001, S. 17.

Danton's Tod fordert vom Betrachter die Dialektik von Grenze und Überschreitung ein, um Leben und Theater miteinander zu verbinden und gesellschaftspolitisches Engagement zu provozieren. Das theatrale Paradox von Einheit und Spaltung (der Darsteller und Zuschauer) ist nur mittels eines Dazwischen, einer Geste der Überschreitung, die die Grenze zugleich mit- und wegnimmt, aufzulösen. Das Drama verlangt die Einverleibung des Schnitts.

4 *Leonce und Lena*: Spiel mit Figur und Raum

4.1 Komödie als Rollenspiel

Die beiden wesentlichen Momente der Gattung Komödie sind das Komische und Spiel. Komisches Spiel präsentiert sich „als eine ästhetische Konstruktion, die von Wirkungsabsichten bestimmt ist“ und auf den Rezipienten wirken will: „Das Lustspiel ist [...] auf eine transsubjektive Partnerschaft des Zuschauers und Zuhörers angewiesen und eingestellt.“⁵⁷¹ Daraus resultiert eine besondere Affinität der Komödie zu epischer Verfremdung,⁵⁷² wobei die Verschränkung der beiden Aspekte kommunikationstheoretisch schwierig zu fassen ist. Die Verzahnung von Fiktion, Spiel und Wirklichkeit muss stets im Einzelfall dramaturgisch erörtert werden.⁵⁷³

Unumstritten ist in der theoretischen Diskussion, dass eine komödiantische Darstellung einen speziellen Pakt der wechselseitigen Beteiligung von Schauspielern und Zuschauern schmiedet, indem stets deren „Anwesenheit [...] am bedeuteten Spiel, an der gesetzten Sinnordnung frei[gelegt]“⁵⁷⁴ wird. Kennzeichnend dafür ist der Rückgriff auf paradigmatisierte *ridicula*,⁵⁷⁵ die ein Gleiten zwischen verschiedenen Aggregatzuständen von Spiel und gespielter Bedeutung, Leben und Kunst oder Wirklichkeit und Imagination ermöglichen.⁵⁷⁶ Die Produktion des Mimen erfolgt im Material der Rolle und ist kommunikativ auf den Rezipienten ausgerichtet, der einem „Wechselspiel“⁵⁷⁷ von Illusion und Distanz, Einfühlung und kritischer Beobachtung ausgesetzt ist.⁵⁷⁸

Die Komödie vollzieht aber nicht nur die Dopplung von Sein und Bedeutung, sondern zeigt und reflektiert sie zugleich auch in ihrer Tendenz zum sich vervielfältigenden Spiel. Das Theaterspiel, das die Komödie vollzieht, öffnet sich – als sein Gegenstand – zu immer neuen Theaterspielen, Handlung und Diskurs durchdringen sich und reflektieren sich damit zugleich in ihrem Vollzug. Die Spiel-im-Spiel-Strukturen, die jede Komödie – mehr oder weniger akzen-

⁵⁷¹ Martini 1974, S. 11 und 14.

⁵⁷² Vgl. Warning 1976, S. 307-316.

⁵⁷³ Bernhard Greiner unterwirft die Gattung explizit einer „Erweiterung des Blicks: Komödie als Theatergeschehen“. Vgl. Greiner 2006, S. 3-9, Zitat S. 3.

⁵⁷⁴ Greiner 2006, S. 6. Vgl. auch Martini 1974, S. 21.

⁵⁷⁵ Vgl. Warning 1976, S. 289. Vgl. ergänzend Mehnert 2003, S. 37-42.

⁵⁷⁶ Vgl. Greiner 2006, S. 7.

⁵⁷⁷ Martini 1974, S. 16. Vgl. auch Warning 1976, S. 309.

⁵⁷⁸ Schauspieler und Zuschauer stehen in einem dialogischen Verhältnis, das immer nur annähernd einer Analyse zugänglich ist. Wissenschaftlicher Konsens besteht darin, dass die Text-Leser-Beziehung (deren Betrachtung in der Literaturwissenschaft vorherrscht) sich entscheidend von der Schauspieler-Zuschauer-Relation unterscheidet, wobei bisher „keine systematische Anleitung für die Dokumentation, die Deskription und Analyse der reziproken Schauspieler-Zuschauer-Beziehungen im Theater“ geliefert wurde. Lazarowicz 2000a, S. 27f. Zum Erlebnis des Theaterzuschauers vgl. Roselt 2008.

tuiert – entfaltet, erweisen sich als transzendental aussagekräftig, d.h. sie gestalten zugleich die Regeln, die den jeweiligen Diskurs ‚Komödie‘ steuern.⁵⁷⁹

Spiel im Theater ist in seiner Bedeutung eine sinnstiftende und selbsttätige Instanz. Spiel vermittelt zwischen den heuristisch zu unterscheidenden Ebenen von Wirklichkeit und Fiktion, es ist „allgemein als ein rahmensetzendes, dynamisch vermittelndes Organisationsprinzip für die Spielenden [Schauspieler *und* Zuschauer; D.R.] zu verstehen, mit dem sie zwischen Wirklichkeits- und Fiktionsebenen Beziehungen und Begrenzungen herstellen können“.⁵⁸⁰ Dem Begriff der „Rolle“ kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu. Vor dem Hintergrund eines Bezugssystems von Wirklichkeit, Spiel und Fiktion lässt sich eine wechselseitige Korrelation der bedeutungsvermittelnden Einheiten von Schauspieler, Rolle und Figur aus der Perspektive des Zuschauers unternehmen.⁵⁸¹ Im Rahmen der theatralen Kommunikationssituation wird Spiel zur Darstellung wie Beobachtung von Rollenidentitäten.⁵⁸²

In der Theoriediskussion zur Rollenproblematik in Gesellschaft und Theater herrscht Einigkeit darüber, „dass die gesellschaftliche Rolle ohne die Techniken der Bühnen-Rolle nicht anzuwenden ist, während die Bühnen-Rolle zwangsläufig die gesellschaftliche Rolle mit einbezieht“.⁵⁸³ Der Faktor der (schauspielerischen) Rollenproblematik ist prägend für die dem Lustspiel Büchners inhärente Ästhetik, insofern besonders Leonce und Valerio immer wieder selbst ihre Identität und ihren Spielstatus definieren und reflektieren. Sie stellen sich *innerhalb* der Handlung zugleich *über* diese, sind einerseits spielführende (Selbst-)Beobachter und andererseits komplementär agierende Reflexionsfiguren des Theaterspiels als solches. Besonders Leonce vollführt unablässig eine Bewegung der Orientierung, die allerdings nicht zum Erfolg führt.

Ähnlich wie *Danton's Tod* kennzeichnet *Leonce und Lena* eine spielerische Autopsie. Analog zu Danton ist Leonce eine moderne Beobachterfigur, die die exzentrische

⁵⁷⁹ Greiner 2006, 6f.

⁵⁸⁰ So Klaus Schwind in seinem instruktiven Aufsatz *Theater im Spiel – Spiel im Theater*. Schwind 1997, S. 423.

⁵⁸¹ Vgl. Schwind 1997, S. 419.

⁵⁸² Der Begriff der „Rolle“ kann hier nicht umfassend in seiner komplexen Ausdehnung und Problematik erörtert werden. Er dient zur Konzeptualisierung der Relation von Figur und Schauspieler in ihrem je individuell auführungsbezogenen Verhältnis und umgreift die Körperlichkeit des Schauspielers als Funktions- und Bedeutungsträger im theatralen Prozess. „Eine allgemeine Feststellung [gilt] als sichere Ungewißheit: weder die fingierte Figur oder Rolle noch die real anwesende Körperlichkeit des Schauspielers noch sein wie auch immer gedachtes Selbst sind feste Größen.“ Kurzenberger 1997, S. 106-121, Zitat S. 114. Der Verfasser skizziert die Rollenproblematik anhand der Rede von der ‚Verkörperung‘. Vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2004b, S. 20f. „Zur Philosophie des Schauspielers“ vgl. Simmel 2000, S. 244-256.

⁵⁸³ Langer 1996, S. 8.

Positionalität des Menschen problematisiert, „die Form seiner Gestelltheit gegen das Umfeld“,⁵⁸⁴ seine Entrückung gegenüber anderen und vor allem auch sich selbst.⁵⁸⁵ „Das Lebendige *ist* Körper, *im* Körper (als Innenleben der Seele) und *außer* dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist.“⁵⁸⁶ Der Schauspieler verkörpert diesen Aspekt der Exzentrität des Menschen zu sich selbst und führt ihn dem Zuschauer vor.⁵⁸⁷

Ich-Spaltung ist ein konstitutives Moment der eigenen Rollenauslegung von Büchners Figuren, wie dies beispielsweise bei Danton als Krise der Identität sinnfällig wird:

Das ist sehr langweilig immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden und, daß wir noch abendrein aus zwei Hälften bestehen, die beyde das Nämliche thun, so daß Alles doppelt geschieht. Das ist sehr traurig.⁵⁸⁸

Leonce' Position zu Beginn des Lustspiels ist nahezu identisch mit dieser Haltung des Revolutionärs. Lebensüberdruß und Krankheit am eigenen Dasein artikulieren sich beim Prinzen der Intention nach deckungsgleich, wenn er in der ersten Szene faul auf einer Bank ausgestreckt über Welt und Leben sinniert:

Die Bienen sitzen so träg an den Blumen und der Sonnenschein liegt so faul auf dem Boden. Es krassirt ein entsetzlicher Müßiggang. – Müßiggang ist aller Laster Anfang. Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben! Sie studiren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheirathen und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und – und das ist der Humor davon – Alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken, warum, und meinen Gott weiß was dazu. Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grund nichts als raffinierte Müßiggänger.⁵⁸⁹

Beide Figuren führen dieselben Motive an: Langeweile, Melancholie, die Frage der gesellschaftlichen Rollenbekleidung, der ewige Gleichlauf aller Handlungen sowie ein gespaltenes Dasein. Der Mensch besteht Danton zufolge „aus zwei Hälften [...], die beyde das Nämliche thun, so daß alles doppelt geschieht“.⁵⁹⁰ Leonce wiederum will „nur 'ne Minute lang“ jemand anderes sein und sich selbst von außen betrachten, sich selbst auf den

⁵⁸⁴ Plessner 1982, S. 10.

⁵⁸⁵ Büchners Moderne-Kritik negiert das „Paradigma der Selbstverwirklichung [...] die Lebenspraxis [will] nicht mehr zum Bildungsprozeß gerinnen“. Hohendahl 1992, S. 23.

⁵⁸⁶ Plessner 1982, S. 11.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 146-163.

⁵⁸⁸ MBA 3.2, S. 30.

⁵⁸⁹ MBA 6, S. 100.

⁵⁹⁰ MBA 3.2, S. 30.

Kopf sehen, was ihm jedoch nicht gelingen will – allerdings bleibt er durchgängig diesem einen „von [s]einen Idealen“ anhängig.⁵⁹¹

Der Prinz ist ein sich langweilender Melancholiker, der die Determinanten des Lebens durchschaut, anprangert und am Ende doppelt im Nachteil ist:

Durchschaut Leonce den Zustand der Welt, so verharren die andern in ihrer pompösen Unwissenheit; ist er gelangweilt, so sind sie langweilig; verschlimmern sie durch ihr Verhalten die universelle Langeweile, an der sie doch nicht leiden, so mindert er durch närrisches Verhalten wenigstens die Langeweile der Welt, ohne doch von seinem Leiden erlöst zu werden.⁵⁹²

Leonce leidet, denn er *Bewusstsein*: Er weiß um die Langeweile seines eigenen wie des Daseins im Allgemeinen, das sich ihm als sinnenleertes Leben zeigt. „Mit der Schwermut der Reflexion beladen“⁵⁹³ kreisen seine Ausführungen um die „Frage der fremdbestimmten Identität“.⁵⁹⁴ Beruf, Beschäftigung und Arbeit, aber auch Müßiggang und Unterhaltung. Damit sind Grundwerte bürgerlichen Lebens benannt. Leonce mag die Integration in die (Hof-)Gesellschaft nicht gelingen, er weiß mit ihr nichts anzufangen und bringt für sie keinerlei Verständnis auf. Damit ist eine authentische Selbstfindung unmöglich, der Prinz findet für sich keinen Platz im Leben, seine Rolle bleibt unbestimmt. Diese Einsicht markiert die besondere Tragik seiner Existenz: „Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde?“⁵⁹⁵ Doch Leonce kann nun mal kein Anderer sein – und findet zugleich nicht zu sich selbst.

Die Komödie fordert und fördert – bei Schauspielern wie Zuschauern – die Lust am Schau-Spiel. Das „Demonstrationsinteresse“ Büchners lässt sich zum einen als „Zeugnis und Medium einer genuin politischen Ästhetik“⁵⁹⁶ wie zum anderen als Abbildung damit verbundener gesellschaftlicher Rollenmodelle deuten. Neben der politischen und sozialen Kultur wird derart auch das Theater selbst auf den Prüfstand gestellt, im engeren das Verhältnis von Figur und Schauspieler. Wie das im Begriff des Rollenspiels implizit zum Aus-

⁵⁹¹ MBA 6, S. 100.

⁵⁹² Dedner 1990, S. 149. Zur doppelten Benachteiligung Leonce' vgl. ebd., S. 143. Wolfram Malte Fues argumentiert mit Blick auf die Situation des Prinzen: „Jemand anders müßte man sein – weder Subjekt der Langeweile noch das ihres Bewußtseins, sondern das, was in der einen verloren geht und das andere als Erinnerung quält: Träger des ernsthaft kurzweiligen Abenteuers des Sinns.“ Fues 1992, S. 690.

⁵⁹³ Ebd., S. 692.

⁵⁹⁴ Helwig 1993, S. 224.

⁵⁹⁵ MBA 6, S. 100.

⁵⁹⁶ Berns 1987, S. 220.

druck kommt, bedingen sich Spiel und Rolle wechselseitig. Im Spiel wird die Rolle wirksam wie die Rolle ohne Spiel nicht existenzfähig erscheint.⁵⁹⁷ Die Frage des Rollenspiels ist dabei unmittelbar verknüpft mit der Frage der Identität des Subjekts. Leonce' Rollensuche hat aufgrund der ihm tief eingeschriebenen „Differenz zwischen Handlungsmotivation und Handlungsunfähigkeit“⁵⁹⁸ stets neu unmittelbare Auswirkungen auf das Komödien-spiel in seinem realzeitlichen Ablauf. Diese Ambivalenz wird immer wieder unterstrichen, ohne dass sich der Protagonist einer Determination seiner Existenz durch das vorgängige Theater-Spiel entziehen könnte – etwa indem der Autor Büchner seine Figur aus dem Spiel heraustreten und eine andere Wirklichkeits- und Reflexionsebene etablieren ließe, wie dies beispielsweise Figuren Tiecks möglich ist, die aufgrund der klaren Abgrenzung der Ebenen identitätswahrend agieren.

Rainer Warning sieht in Büchners Lustspiel in Bezug auf den Aspekt der Ich-Spaltung „die wohl abgründigste Selbstproblematierung der Gattung“.⁵⁹⁹ Dem folgend möchte ich die im Text angelegte Identitäts- und Rollenthematik und damit verbundene kommunikative Aspekte im inneren und äußeren Kommunikationssystem der Komödie erneut betrachten. Büchner begreift

sein dramatisches Verfahren als Vorgang darstellender Reflexion, macht den Wechsel der Perspektiven, die sich fortwährend verändernde Einstellung zu seinen Figuren zur produktiven Kraft eines Prozesses, der zwischen dem Abstandnehmen von sich selbst in der Gestaltung der Figur und der Möglichkeit, Identität zu suchen, in ihr pendelt. Damit ist aber auch der Zuschauer oder Interpret nicht der Anstrengung enthoben, an diesem desorientierenden und deshalb analytischen Vorgang teilzunehmen.⁶⁰⁰

Die Reflexion des Rollenspiels innerhalb des Textes wird hauptsächlich auf zwei Ebenen vorangetrieben: einerseits über die Interaktionen zwischen Leonce und Valerio und andererseits über die unablässige Selbstinszenierung des Prinzen. Allerdings kann Leonce sich selbst als Person und Spielfigur nicht verorten – man kann davon sprechen, dass er seine Rolle nicht findet, was schon in der Begegnung mit dem Hofmeister deutlich wird. Das theatrale Spiel gelangt schnell an Grenzen:

Da der Gelongweilte, indem er sich als Narr produziert, jeden Kontakt mit anderen abbricht, droht das Lustspiel der Langeweile zum Monolog zu werden. Indem Büchner den Narren Valerio in sein Spiel einführt, ermöglicht er die Aufrechterhaltung des Dialogs, freilich zunächst

⁵⁹⁷ Vgl. Langer 1996, S. 7.

⁵⁹⁸ Morgenroth 1996, S. 108.

⁵⁹⁹ Warning 1996, S. 929.

⁶⁰⁰ Kurzenberger 1981, S. 164.

nur als Schrumpfform des nährischen Wortwechsels, d.h. speziell im Kalauer und der witzigen Überbietung.⁶⁰¹

Schauspieler wie Zuschauer sind auf die Ebene eines reinen Spielens verwiesen: „im Spiel als Selbstzweck emanzipiert sich der Schauspieler, aber nicht als menschliches Subjekt, sondern als Spielperson, als personifiziertes Spiel.“⁶⁰² Eine derartige Personifizierung und Verselbständigung des Theater- und Rollenspiels lässt sich dem ersten Zusammentreffen Leonce' und Valerios entnehmen:

(Valerio, etwas betrunken, tritt auf.)

Valerio (stellt sich dicht vor den Prinzen, legt den Finger an die Nase und sieht ihn starr an). Ja!

Leonce (eben so). Richtig!

Valerio. Haben Sie mich begriffen?

Leonce. Vollkommen.

Valerio. Nun, so wollen wir von etwas Anderem reden.⁶⁰³

Die dialogische Rede ist auf ein Minimum zusammengeschrumpft, aber gerade dadurch drängen die Visualität der Darstellung und die Körperlichkeit der szenischen Aktion in den Vordergrund. Valerio schwankt auf die Szene, demonstrativ stellt er „sich dicht vor den Prinzen“ und „legt den Finger an die Nase“. Leonce macht es „eben so“ und kopiert Valerios Geste sowie Körperhaltung und Blick. Der Auftritt unterstreicht das spiegelbildliche Verhältnis der beiden Figuren zueinander. Sie sind Zwillinge des Zeitvertreibs, die nicht mehr voneinander loskommen.⁶⁰⁴

Im vorliegenden Fall wird „Übereinstimmung [...] gespielt, ohne daß es in der verbalen Kommunikation einen möglichen inhaltlichen Bezugspunkt dafür gibt“.⁶⁰⁵ Zu begreifen ist nicht die sprachliche, sondern die körperlich-gestische Handlung. So fungiert der an die Nase gelegte Zeigefinger als Zeichen des Nachdenkens und sexueller Anzüglichkeit. Valerio zeigt Leonce im Gras liegend, wie man die (zuvor mit dem Finger vorgeführte) Nase „oben zwischen den Halmen herausblühen lassen und romantische Empfindungen beziehen“⁶⁰⁶ kann. Damit unterstreicht er zusätzlich den Aspekt physischer Kreatürlichkeit.

⁶⁰¹ Dedner 1990, S. 151.

⁶⁰² Pikulik 1982, S. 77.

⁶⁰³ MBA 6, S. 101.

⁶⁰⁴ „Valerio is [...] a foil to Leonce but he is also something more.“ Cardullo 1992, S. 181. Vom Auftritt Valerios an sind er und Leonce als Figuren nur in II,4 nicht gemeinsam auf Szene, und dies lediglich für einen kurzen Moment.

⁶⁰⁵ Kafitz 2000, S. 271.

⁶⁰⁶ MBA 6, S. 101.

Im weiteren Handlungsverlauf problematisieren Valerio und Leonce ihr mimisch-komisches Spiel zunehmend, sie erscheinen mehr und mehr Brüder im Geiste:

V a l e r i o . Ach Herr, was ich ein Gefühl für die Natur habe! Das Gras steht so schön, daß man ein Ochs sein möchte, um es fressen zu können, und dann wieder ein Mensch, um den Ochsen zu essen, der solches Gras gefressen.

L e o n c e . Unglücklicher, Sie scheinen auch an Idealen zu laboriren.⁶⁰⁷

Leonce glaubt, einen Leidensgenossen und ihm ebenbürtigen Partner gefunden zu haben, einen Mitwissenden, der wie er selbst um den Zustand der langweiligen Welt weiß, die Tragik von Dasein und Rollenspiel erkennt und Idealen nachhängt. Aber die idealistisch-weltfremde Abgehobenheit Leonce' kontert Valerio mit einem starken, durchaus wörtlich zu nehmenden Realitätssinn:

V a l e r i o . Es ist ein Jammer. Man kann keinen Kirchthurm herunterspringen, ohne den Hals zu brechen. Man kann keine vier Pfund Kirschen mit den Steinen essen, ohne Leibweh zu kriegen. Seht, Herr, ich könnte mich in eine Ecke setzen und singen vom Abend bis zum Morgen: „Hei, da sitz e Fleig' an der Wand! Fleig' an der Wand! Fleig' an der Wand!“ und so fort bis zum Ende meines Lebens.

L e o n c e . Halt's Maul mit deinem Lied, man könnte darüber ein Narr werden.

V a l e r i o . So wäre man doch etwas. Ein Narr! Ein Narr! Wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln? Ha, ich bin Alexander der Große! Wie mir die Sonne eine goldne Krone in die Haare scheint, wie meine Uniform blitzt!⁶⁰⁸

Mit Valerios Äußerungen stehen die krude Existenz des Daseins wie die politischen Verhältnisse in Rede. Nicht ohne Ironie könnte Leonce darüber ein Narr werden, es bleibt jedoch offen, was das tatsächlich für ihn bedeutete. Valerio hingegen „wäre [...] doch etwas. Ein Narr! Ein Narr!“ Dabei sind die Positionen längst schon verkehrt, die höfische Narrheit Leonce' wird gegen die närrische Vernunft Valerios verhandelt.

Das Shakespeare-Wort, das als Motto dem ersten Akt des Lustspiels vorangestellt ist, weist vorab auf die darin virulente und zwischen Leonce und Valerio ausgetragene Rollenproblematik hin, zugleich auf deren publikumsgerichtete Intentionen. *Wie es Euch gefällt* lautet der Titel von Shakespeares Stück, auf das Büchner einerseits bezüglich des Narrenmotivs anspielt und dem er andererseits zugleich Strukturmomente der Handlung entnimmt.⁶⁰⁹ Das Zitat Jacques' charakterisiert insbesondere Leonce' Spielposition, seine zu bekleidende Figurenrolle: „O wär' ich doch ein Narr! / Mein Ehrgeiz geht auf <>eine bun-

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Vgl. Hiebel 1990, S. 355-367; Voss 1987, 372-382. Das Motto verweist ausdrücklich auch auf die Metapher vom Welttheater sowie schauspielerisches Rollenspiel. So lässt Shakespeare den Melancholiker Jacques ausführen: „Die ganze Welt ist Bühne, / Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler. / Sie treten auf und gehen wieder ab, / Sein Lebenlang spielt einer manche Rollen, / Durch sieben Akte hin.“

te Jacke.⁶¹⁰ Vor allem im ersten Teil der Komödie ist die Rede Leonce' in einem utopischen Wunschdenken befangen, das im Motto vorgeprägt und diesem verpflichtet scheint. Auffallend ist der „optativische Gestus“⁶¹¹ des Prinzen.

Die sich im Shakespeare-Wort ausdrückende Wunschhaltung lässt sich als dramaturgische Rollenanweisung lesen. Leonce entwickelt sich anscheinend vom Melancholiker hin zum (Liebes-)Narren. Dieser Prozess wird führend von Valerio initiiert, nachdem der Prinz vom Heiratsplan seines Vaters erfahren hat.

Leonce. [...] Hm! Heirathen! Das heißt einen Ziehbrunnen leer trinken. [...] Ach Valerio, hast du es gehört?

Valerio. Nun sie sollen König werden, das ist eine lustige Sache. Man kann den ganzen Tag spazieren fahren und den Leuten die Hüte verderben durch's viele Abziehen, man kann aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten ausschneiden, so daß Alles ganz natürlich wird, man kann schwarze Fräcke und weiße Halsbinden zu Staatsdienern machen, und wenn man stirbt, so laufen alle blanken Knöpfe blau an und die Glockenstricke reißen wie Zwirnfäden vom vielen Läuten. Ist das nicht unterhaltend?⁶¹²

Leonce sträubt sich gegen Heirat und Thronfolge. Seine Motivation entspringt der spielerischen Erprobung von Rollen- wie Handlungsalternativen: „Valerio! Valerio! Wir müssen was Anderes treiben. Rathe!“⁶¹³ Immer wieder ist es der Zeitvertreib, der zum bloßen Selbstzweck gerinnt⁶¹⁴ und die Lustspielhandlung zu torpedieren scheint, deren konsequente, dramaturgisch geschlossene Hinführung zum Ziel aber niemals in Gefahr gerät.⁶¹⁵ Zusammen mit Valerio dekliniert Leonce verschiedene Rollen- und Lebensmodelle durch und zieht sie ins Lächerliche.⁶¹⁶ So beginnt der Weg in die Flucht.

Am Ende der zweiten Szene des zweiten Aktes jedoch (bei insgesamt 11 Szenen des Lustspiels genau in dessen Mitte) kann Valerio mit Stolz Erfolg vermelden. Leonce' Heirat mit Lena rückt ganz nahe:

Der Weg zum Narrenhaus ist nicht so lang, er ist leicht zu finden, ich kenne alle Fußpfade, alle Vicinalwege und Chausseen dorthin. Ich sehe ihn schon auf einer breiten Allee dahin, an einem eiskalten Wintertag den Hut unter dem Arm, wie er sich in die langen Schatten unter die kahlen Bäume stellt und mit den Schnupftuch fächelt. – Er ist ein Narr!⁶¹⁷

⁶¹⁰ MBA 6, S. 99.

⁶¹¹ Völker 1983, S. 124. „Bin ich ein Müßiggänger?“, hebt er gegenüber dem Hofmeister an. Sich auf den Kopf zu sehen identifiziert Leonce als Ideal, wovon er sich Hilfe verspricht – „Mir wäre geholfen“ heißt es schließlich in einer erhaltenen Entwurfshandschrift des Textes. MBA 6, S. 10.

⁶¹² Ebd., S. 109.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Vgl. auch ebd., S. 113.

⁶¹⁵ Vgl. Deufert 1997, S. 147-165.

⁶¹⁶ Vgl. MBA 6, S. 109.

⁶¹⁷ Ebd., S. 115.

Valerio erweist sich immer wieder „Leonce *spekulativ* überlegen und wird in der Umkehrung des traditionellen Herr-Diener-Verhältnisses zur Schlüsselfigur des Lustspiels“,⁶¹⁸ die schließlich die Heirat zwischen den beiden Königskindern einleitet *und* ihren Vollzug herbeiführt. Er arbeitet den Wünschen des Herrn, dem er zugelaufen ist, mal mehr und mal weniger zu oder auch entgegen und prägt dem Spiel seinen Stempel auf: „Valerio stellt nur eine – die andere? – Möglichkeit des Leonce dar, Leonce beherrscht auch, und zwar im wörtlichen Sinne, das Rollenspiel seines Kumpan, wengleich er als Darsteller fremder Rollen auch fehlende eigene Identität signalisiert“.⁶¹⁹ Die Frage der theatralen Repräsentation als solcher drängt sich auf. Deutlich wird dies bereits in der ersten Szene, wenn der Narr Valerio die Rolle eines Staatsoberhaupts einnimmt und über einen virtuellen Hofstaat gebietet:

Herr Generalissimus Heupferd, lassen Sie die Truppen anrücken! Herr Finanzminister Kreuzspinne, ich brauche Geld! Liebe Hofdame Libelle, was macht mein theure Gemahlin Bohnenslange? Ach bester Herr Leibmedicus Cantharide, ich bin um einen Erbprinzen verlegen. Und zu diesen köstlichen Phantasieen bekommt man gute Suppe, gutes Fleisch, gutes Brod, ein gutes Bett und das Haar umsonst geschoren, im Narrenhaus nämlich, – während ich mit meiner gesunden Vernunft mich höchstens noch zur Beförderung der Reife auf einen Kirschbaum verdingen könnte, um – nun? – um?⁶²⁰

Mit seinem Reichtum und Überfluss erweist sich der Hof als Narrenhaus. Er regiert an der Welt vorbei und dreht sich einzig um sich selbst, während der gesunde Menschenverstand leidet. Leonce seinerseits leidet um sich selbst kreisend am Angebot des Lebens wie an den Menschen um ihn herum. Demgegenüber ist Valerio mit sich im reinen: als vermeintlicher Narr wird er von der „gesunden Vernunft“ geleitet.

Leonce. [...] Aber Edelster, dein Handwerk, deine Profession, dein Gewerbe, dein Stand, deine Kunst?

Valerio (mit Würde). Herr, ich habe die große Beschäftigung, müßig zu gehen, ich habe eine ungemeine Fertigkeit im Nichtsthun, ich besitze eine ungeheure Ausdauer in der Faulheit.⁶²¹

Im Gegensatz zu Leonce entpuppt sich Valerio als idealer, glücklicher Müßiggänger, der nicht an seinem Müßiggang krankt.⁶²² Leonce aber bleibt doppeldeutig, ein gespaltener Charakter.⁶²³ Einerseits präsentiert er sich in der Komödie als regieführende Figur, die wil-

⁶¹⁸ Anton 1968, S. 237.

⁶¹⁹ Kurzenberger 1981, S. 158.

⁶²⁰ MBA 6, S. 101.

⁶²¹ Ebd., S. 101f.

⁶²² Vgl. Völker 1983, S. 126.

⁶²³ „Leonce Müßiggang bezieht seine Dynamik aus der Bindung an ein Moment utopischer Vollkommenheit, das

lentlich über andere verfügt und sich nahezu unbegrenzt ausleben kann (diese Spielposition teilt Leonce mit Valerio). Andererseits ist die Figur den Umständen ausgeliefert, Lange-
weile und Melancholie determinieren sie.⁶²⁴

Komm Leonce, halte mir einen Monolog, ich will zuhören. Mein Leben gähnt mich an, wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal [...]. Ich stülpe mich jeden Tag vier und zwanzigmal herum, wie einen Handschuh. O ich kenne mich, ich weiß, was ich in einer Viertelstunde, was ich in acht Tagen, was ich in einem Jahr denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich wie einen Schulbuben, meine Lection so oft hersagen läßt? –
Bravo Leonce! Bravo! (Er klatscht.) Es thut mir ganz wohl, wenn ich mir so rufe. He! Leonce!
Leonce!⁶²⁵

Leonce ist Teil eines umfassenden Plans: der künstlerischen Bewegung eines übergeordneten Autorsubjekts. Real bietet sich hier natürlich Büchner selbst an, der ein tiefgründiges Spiel mit seinen Figuren spielt. Als ‚impliziter‘ Autor ist die Position einer dem Welttheater der Komödie übergeordneten Macht im Lustspiel fest verankert, paradoxerweise, so scheint es, von Leonce personifiziert, der sich selbst als Marionette gefangen zu halten scheint.

„Genuines Rollenspiel“ ist schließlich an erster Stelle zu nennen, wenn es um die „mehrfache Adressierung“⁶²⁶ des Zuschauers geht, die Büchners Lustspiel immer wieder in Szene setzt. Der Rezipient wird zum verabsolutierten Zielpunkt des Geschehens, wenn durch Leonce’ Reflexion mit besonderer Emphase „die jedem Monolog eigene Aufspaltung des Subjekts in Sprecher und Hörer zu dramatischer Wirkung gebracht“⁶²⁷ und zur Reflexion über die Reflexion wird. Die parodistische Wirkung wird durch zwei Bewegungen unterstrichen, die im Theater des 20. Jahrhunderts besondere Bedeutung erlangen. Leonce spaltet sich erstens

in zwei Aussagesubjekte auf, in das Subjekt, das die Aufforderung zum Halten des Monologs ausspricht, und in das Subjekt, das den Monolog hält. Es liegt hier ein Dialog des Ichs mit sich selbst vor. Innerhalb des Charakters findet ein Redewechsel von einem zu einem anderen Aussagesubjekt statt. Zweitens kommt es durch die Thematisierung der Beziehung von Monologsprecher und Hörer zu einer Hervorhebung des Elements des Spielens. Die Spannung von Mo-

ihn daran hindert, das allgemeine Spiel des raffinierten Müßiggangs (das nicht auf aristokratische Lebensformen beschränkt ist) mitzuspielen, das ihm aber andererseits auch keine andere Tätigkeit als sinnvoll erscheinen läßt.“ Völker 1983, S. 123.

⁶²⁴ Dass keine konsistente Deutung der das Lustspiel prägenden Melancholie und der mit ihr amalgamierten Lange-
weile möglich ist, zeigt Dörr 2003, S. 380-406. „Leonce’ Melancholie steht von Beginn an unter der Signatur des Widerspruchs“ und ist ein „Moment der kategoriellen ‚Verwirrung‘ “ unter anderen: insbesondere der Dialogkonfigurationen des Stückes. Ebd., S. 385f.

⁶²⁵ MBA 6, S. 106.

⁶²⁶ Warning 1976, S. 309.

⁶²⁷ Müller 1982, S. 316.

nologsprecher und Publikum wird in der *dramatis persona* selbst aufgezeigt. Der Akteur spielt sich dabei selbst eine Rolle vor. Eine derartige Aufspaltung der Persönlichkeit bedeutet einen Bruch der Unmittelbarkeit des Sichäußerns.⁶²⁸

Die Figur selbst stellt ihren Rollencharakter heraus, den Aspekt ihrer Verkörperung durch einen Schauspieler auf der Bühne. Auch die Liebe des Prinzen artikuliert sich sinnfällig im „Muster ironischer Selbstdistanz [als] ein Rollenspiel“,⁶²⁹ wobei der Bezug auf und zu Shakespeare erneut eine bestimmende Funktion ausübt.

O lieber Valerio! Könnte ich nicht auch sagen: „sollte nicht dies und ein Wald von Federbüschen, nebst ein Paar gepuffte Rosen auf meinen Schuhen?“ Ich hab’ es glaub’ ich ganz melancholisch gesagt. Gott sey Dank, daß ich anfangs mit der Melancholie niederzukommen.⁶³⁰

Mit dem eingeschobenen, aber nur teilausgeführten Hamlet-Zitat wird ein Schlüssel zur Deutung von Leonce’ Liebesgefühl geliefert, denn Shakespeares Hamlet sieht sich mit seinen Worten „eine[n] Platz in einer Schauspielergesellschaft“ angewiesen.⁶³¹

Leonce zeigt sich einmal mehr dem Rollenspiel verhaftet. Die Rolle des Melancholikers wird er anscheinend los und schlüpft in die des Liebenden, die er aber nicht authentisch ausfüllt, sondern allein in Zitaten auslebt. Sein „vorgebliches Liebeserlebnis [wird] als neuerliche Selbstinszenierung denunziert, als Entdeckung einer noch ungespielten Rolle“,⁶³² was mit seinem Selbstmordversuch noch auf die Spitze getrieben wird (Werther-Rolle).⁶³³ Zum Schluss setzen ihn „Zufall“ wie „Vorsehung“⁶³⁴ in seine letzte Rolle ein, die aber, der iterativen Gesamtstruktur des Dramas mit seinen unentwegten Rollenverschiebungen verpflichtet, einmündet in eben diejenige, die er bereits zu Beginn inne hatte: „Morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemüthlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an. Auf Wiedersehen!“⁶³⁵ Die Frage des Selbstseins und der Selbstbestimmung ist so an den Zuschauer delegiert, der vor die Wahl gestellt wird, alles noch einmal zu durchleben oder den ewigen Gleichlauf zu durchbrechen.

⁶²⁸ Müller 1982, S. 316.

⁶²⁹ Morgenroth 1996, S. 111.

⁶³⁰ MBA 6, S. 114.

⁶³¹ Vgl. ebd., S. 503 [Kommentar].

⁶³² Helwig 1993, S. 230. Vgl. auch Hiebel 1990, S. 364f.

⁶³³ Vgl. Morgenroth 1996, S. 112f.

⁶³⁴ MBA 6, S. 123.

⁶³⁵ Ebd.

4.2 Leonce und Rosetta: Guckkasten und Kopftheater

Ein reichgeschmückter Saal, Kerzen brennen.
Leonce mit einigen Dienern.

Leonce. Sind alle Läden geschlossen? Zündet die Kerzen an! Weg mit dem Tag! Ich will Nacht, tiefe ambrosische Nacht. Stellt die Lampen unter Krystallglocken zwischen die Oleander, daß sie wie Mädchenaugen unter den Wimpern der Blätter hervorträumen. Rückt die Rosen näher, daß der Wein wie Thautropfen auf die Kelche sprudle. Musik! Wo sind die Violinen? Wo ist die Rosetta? Fort! Alle hinaus!

(Die Diener gehen ab. Leonce streckt sich auf ein Ruhebett. Rosetta, zierlich gekleidet, tritt ein. Man hört Musik aus der Ferne.)⁶³⁶

Leonce betreibt einen beträchtlichen Inszenierungsaufwand. Diener empfangen Anweisungen zur Herstellung eines feierlichen Ambientes, sie schließen Läden, zünden Kerzen an, stellen Lampen auf und schaffen eine „tiefe ambrosische Nacht“. Vor den Augen des Zuschauers entsteht eine sowohl träumerische als auch trügerische Szenerie: Kunst und Natur werden in dem Arrangement bizarr miteinander vermischt.⁶³⁷

Es ist die illusionsschaffende Inszenierungskunst des Helden, der hier als der Regisseur seines eigenen Seelendramas auftritt. Der Vorgang solcher (nicht nur theaterüblichen) Inszenierung selbst wird in Büchners Stück zum Gegenstand absichtsvoll nachahmender Darstellung. Man kann Leonce zusehen, wie er [...] den hermetischen Spielraum ausgestaltet, der ihm zum künstlichen Paradies des mit routinierter Sorgfalt arrangierten erotischen Rausches dienen soll.⁶³⁸

Der Prinz schafft sich eine erotische Spiel- und Paradieswelt, in der sich über sein eigenes Seelendrama hinaus die tragische Existenz Rosettas in ihrer zärtlichen Hinwendung und unerwiderten Liebe zu ihm zeigt: Leonce forciert ein Liebesdrama.

Die Opposition von Schein und Sein als dem Theater ureigene Thematik durchdringt das Geschehen. Der Auftritt trägt einem „dekuvierenden Darstellungsprinzip“⁶³⁹ Rechnung, das sich in Büchners Lustspiel vielfältig artikuliert. Immer wieder wird der Betrachter in *Leonce und Lena* zur Differenzierung unterschiedlicher Kommunikationsebenen des Spiels angeleitet. Das ist auch mit der Rosetta-Szene der Fall. Leonce setzt darin gezielt auf bühnentechnische Wirkungsmomente zur Schaffung von Stimmung: „Die Szene wird bewußt verräumlicht, in einen künstlichen Stimmungsraum sublimer Licht- und Klangef-

⁶³⁶ MBA 6, S. 103.

⁶³⁷ Vgl. Dannenberg 1994, S. 225. Bereits Schröder 1966, S. 138, erkennt in dem Geschehen eine „zugleich künstliche und wirkliche Szene“, die ihre Wirkung „aus der seltsamen Einheit des Artifizialen und Naturhaften oder besser der Einverschmelzung naturhafter Elemente in ein artifizielles Spielwerk“ bezieht.

⁶³⁸ Poschmann 1981, S. 155.

⁶³⁹ Berns 1987, S. 230.

fekte. Anfang und Ende des Auftritts sind im voraus in ihm verschlungen.“⁶⁴⁰ Mit dem Bühnenaufbau präsentiert Leonce schließlich einen prototypischen Theaterraum: Verdunkelung und künstliche Beleuchtung, Dekorationselemente (Bühnenbild), Requisiten und Figuren (Schauspieler). Seiner Raumkonzeption ist die Idee der Guckkastenbühne und der mit ihr gegebene Raumausschnitt implizit.

Der Protagonist betreibt die Inszenierung der Bühne selbst als „hermetischen Spielraum“,⁶⁴¹ um Henri Poschmanns Worte nochmals aufzugreifen. Einerseits wird mit dem Aufbau die Bühne an sich inszeniert, auf der das von Leonce ausgerichtete Spiel – Rosettas Auftritt, Tanz und Lied – zur Darstellung kommt. Fiktiver Schauplatz und das Theater als Ort des Geschehens werden scheinbar zusammengeführt, ein fiktiver Theaterraum im realen errichtet.⁶⁴² Indem Leonce das Sterben seiner Geliebten am Ende der Szene phantasievoll verinnerlicht und ästhetisiert, kommt es andererseits zu einer Inszenierung des Todes, die sich natürlich im Bühnenraum als dem für den Zuschauer sichtbaren Stimmungs- und Wahrnehmungsraum abspielt, allerdings im Verlauf des Geschehens in einen unsichtbaren Imaginationsraum verwandelt wird. Es findet eine Verschiebung des Spiels vom visuellen (Bühnen-)Raum in den imaginären Kopfraum des Protagonisten statt. Dies vollzieht sich über eine ähnliche Verschachtelungsbewegung wie sie später Valerio auf das fiktive Königreich Popo und den realen Bühnenraum hin ansprechen wird: „Das ist ein Land wie eine Zwiebel, nichts als Schaaalen, oder wie ineinandergesteckte Schachteln, in der größten sind nichts als Schachteln und in der kleinsten ist gar nichts.“⁶⁴³ Implizit schwebt diese Verschachtelung des Nichts als Motto über dem Lustspiel. Die Theaterillusion wird in *Leonce und Lena* bis zur Schlussutopie hin zunehmend ausgehöhlt, um zuletzt in einer Kreisbewegung das Werk einer falschen(!) Illusionierung auf Basis höfisch-zeremonieller Inszenierungspraktiken, die an der Wirklichkeit radikal vorbeilaufen, von Neuem ins Programm zu nehmen.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Schröder 1966, S. 138.

⁶⁴¹ Siehe Anm. 638.

⁶⁴² Vgl. dazu Pfister 2001, S. 328f.

⁶⁴³ MBA 6, S. 112. Zu den Raumdispositionen des Lustspiels siehe Kap. 4.3.

⁶⁴⁴ Leonce weist seinen Hofstaat nach der Verheiratungsszene in III,3 explizit auf die Wiederholung des (Theater-)Spiels hin: „Gehen Sie jetzt nach Hause, aber vergessen Sie ihre Reden, Predigten und Verse nicht, denn morgen fangen wir in aller Ruhe und Gemütlichkeit den Spaß noch einmal von vorn an. Auf Wiedersehen!“ MBA 6, S. 123.

Die eröffnende Klammer für das in I,3 angelegte Bedeutungsspiel von Illusion und Imagination bildet die szenisch-optische Präsentation des Bühnenaufbaus, die es abschließende Klammer ist Leonce' Monolog nach Rosettas Abgang:

Mein Leben gähnt mich an, wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit tod<t>müden Augen einander an.⁶⁴⁵

Die negativ konnotierte Aufzählung der mit dem Auftritt Rosettas verbundenen szenischen Attribute – leerer Saal, welke Rosen, geborstene Violinen, zerstörtes Dekor, abgelegte Masken, todmüde Augen – sorgt für den anti-illusionierenden Abschluss der Szene. In einer doppelten Bewegung wird der Theaterraum einerseits als Inszenierungsraum einer fiktiven Handlung markiert, andererseits wird die Bühne explizit ihrer Entleerung zugeführt. Die Hauptfigur betreibt

ein Bloßlegen des theatralischen Apparats, ein illusionszerstörendes Bewußtmachen der Kulissen als Kulissen und der Requisiten als Requisiten, das den Unterschied zwischen der Realität der Gegenstände und den durch sie repräsentierten Gegenständen betont und ihnen somit eine epische Vermittlungsfunktion zuordnet.⁶⁴⁶

Leonce wird zum wiederholten Mal seiner melancholischen Gefühle nicht Herr. Sein Leben ist „wie ein großer weißer Bogen Papier“, der allerdings stets unbeschrieben bleibt: „ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen“. ⁶⁴⁷ Der Illusion und imaginativen Vorstellung folgt unweigerlich Desillusion, wobei Leonce einmal mehr Gefangener der Illusionswelt des Theaters bleibt, wovon er Bewusstsein hat. Darin liegt sein eigenes, besonderes Seelendrama begründet. ⁶⁴⁸

Innerhalb der vom Auf- und Abbau der Bühne gekennzeichneten Textklammer gestaltet sich ein beziehungsreiches Binnenspiel. Musik und Tanz spielen darin eine zentrale Rolle, der besondere Charakter der Szene ist mit ihrer konkreten Darstellung auf der Bühne verbunden und im Atmosphärischen begründet. Darüber hinaus soll die angesprochene und von Leonce vorgestellte Verinnerlichung des Todes als Verlagerung des Theaterraums in einen Kopfraum der Figur wie auch in den Kopf des Zuschauers in ihren dem Text ablesbaren Steigerungsstufen nachgezeichnet werden, wobei die visuelle und akustische Ereig-

⁶⁴⁵ Ebd., S. 106.

⁶⁴⁶ Pfister 2001, S. 121.

⁶⁴⁷ MBA 6, S. 108.

⁶⁴⁸ Zum doppelten Bewusstsein Leonce' siehe schon Kap. 4.1, S. 142.

nishaftigkeit der Szene das entscheidende Moment bildet. Leonce' Todestraum folgt einer eigenen Logik synästhetischer (Wider-)Spiegelung.

Die vorgestellte Festnacht ist ein „Topos der Dramenliteratur“,⁶⁴⁹ ihre szenische Ausgestaltung lässt sich auf verschiedene literarische Bezugsquellen zurückführen.⁶⁵⁰ Dass „das literarische Zitat [...] in *Leonce und Lena* das entscheidende ästhetische Bauprinzip und Teil der Kommunikationsstrategie“⁶⁵¹ ist, hat die Büchner-Forschung immer wieder betont. Büchners Text greift allerdings nicht nur auf literarische Muster zurück, sondern rekurriert darüber hinaus auf theatrale Formelemente und Strukturprinzipien, was zumeist weniger Beachtung findet: „Szenische Situationen, Figurenkennzeichnungen, Haltungen und Gebärden werden [...] aufgegriffen und im neu geschaffenen Zusammenhang verwertet, dramaturgische Muster komödienüblicher Verwicklungen und Entwirrungen nachgespielt.“⁶⁵²

Das Spiel-im-Spiel der Liebesinszenierung um Leonce und Rosetta lässt sich im engeren auf Mussets *Fantasio* zurückführen, worin die gleichnamige Hauptfigur Lust verspürt, sich als Mätresse ein Mädchen von der Oper zu nehmen.⁶⁵³ Als theatrales Bild ist die Rosetta-Szene über den Vergleich mit direkten literarischen Vorlagen hinaus als parodierende Spielszene zu lesen, die unverkennbar auf das Musiktheater anspielt. Den unmittelbaren Verstehenshorizont für das in Szene gesetzte Spiel zwischen den beiden Figuren bildet die Oper als höfisch-gesellschaftliches Ereignis.⁶⁵⁴

Für die eigentliche Lustspielhandlung scheint das Geschehen zwischen Leonce und Rosetta funktionslos zu sein.⁶⁵⁵ Für die Kommunikationsstruktur der Komödie dagegen ist es von elementarer Bedeutung. So lässt sich die Begegnung dezidiert als theatrale Spielszene lesen, als Operette oder Sekundenoper, mit der Büchner einen dramaturgischen Akzent setzt. Für Rosettas Lied gibt es kein belegbares Vorbild, zudem ist es die einzige zusammenhängende mehrstrophige Gesangseinlage in Büchners Werk.⁶⁵⁶ Dramaturgisch betrach-

⁶⁴⁹ MBA 6, S. 449 [Kommentar].

⁶⁵⁰ Schillers *Fiesko*, Tiecks *Fortunat*, Mussets *Lorenzaccio* und *Les Caprices de Marianne* sowie Gautiers *Mademoiselle de Maupin* gelten als mögliche Intertexte. Für konkrete Quellenangaben und weitere mögliche Bezüge vgl. FA I, S. 621-626 [Kommentar] und MBA 6, S. 449-460 [Kommentar].

⁶⁵¹ Hinderer 1977, S. 133.

⁶⁵² FA I, S. 609 [Kommentar].

⁶⁵³ Büchner hat das programmatisch aufgenommen. Vgl. MBA 6, S. 363 [Kommentar]. Zu weiteren Übereinstimmungen in Handlung und Figurenzeichnung vgl. ebd., S. 355-377.

⁶⁵⁴ Das Darmstädter Hoftheater war zur Zeit Büchners zuvorderst ein Operntheater, das zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Genre beigetragen haben dürfte. Vgl. Schmidt 2000-2004, S. 3-52.

⁶⁵⁵ Plard 1965, S. 296, bezeichnet es als „völlig unnötig“.

⁶⁵⁶ Vgl. Fink 1965, S. 463.

tet provoziert die Rosetta-Szene die phantasievolle Umsetzung ihrer sprachlich-poetischen Bildlichkeit in körperlich-stimmliche Bühnenaktionen.⁶⁵⁷

Die Materialität des Schauspielerkörpers, seine Präsenz im Raum jenseits der Sprache rückt verstärkt in den Vordergrund, denn Gesang und Tanz bieten einen erheblichen Freiraum dramaturgischer Interpretation bei der schauspielerischen Darstellung. Tanz, Musik und Schauspielerstimmen erzeugen einen Stimm-Raum und verweisen auf eine „Ästhetik der Präsenz“.⁶⁵⁸

Die koprésente Hervorbringung und Wahrnehmung von Stimmen vergegenwärtigt, daß die theatrale Situation ein komplexes Kräfteverhältnis darstellt, daß sie aus fragilen Wechselwirkungen und Inter-Aktionen zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen besteht. [...] Die Stimme ist ein atmosphärisches, energetisches und situatives Geschehen.⁶⁵⁹

Die Rosetta-Szene erweist sich einerseits „als die poetischste des Stückes“⁶⁶⁰ andererseits auch als dessen plurimedialste Szene, was den Rekurs auf spezifische Vermittlungskanäle des Theaters angeht. Rosetta kommt zur Stimme – ihr Leiden bekommt eine Stimme, die dann aber konsequent zum Verstummen geführt wird. Wenn Leonce Rosetta am Ende keinen Blick mehr gewährt, ist sie völlig entblößt und dem Vergessen anheimgegeben, sie ist am Ende nur noch ein verinnerlichtes Erinnerungsbild.

Die musikalische Untermalung gibt dem Aufeinandertreffen von Leonce und Rosetta den Anstrich ‚großen‘ Theaters, parodistische Anleihen an das Musikdrama sind unverkennbar. So präsentiert sich aufgrund der im Dialog anfänglich konsequent verfolgten Stichomythie unter dem Klang der Violinen eine ebenso rhythmisch-melodiöse wie überaus komische Sequenz, die sich in ihrem Verlauf tragikomisch steigert:

R o s e t t a (näht sich schmeichelnd). L e o n c e!
L e o n c e. Rosetta!
R o s e t t a. Leonce!
L e o n c e. Rosetta!
R o s e t t a. Deine Lippen sind träg. Vom Küssen?
L e o n c e. Vom Gähnen!
R o s e t t a. Oh!
L e o n c e. Ach Rosetta, ich habe die entsetzliche Arbeit ...
R o s e t t a. Nun?
L e o n c e. Nichts zu thun ...
R o s e t t a. Als zu lieben?
L e o n c e. Freilich Arbeit!
R o s e t t a (beleidigt). L e o n c e!

⁶⁵⁷ Zur Interrelation sprachlicher und außersprachlicher Informationsvergabe im Drama vgl. Pfister 2001, S. 73-79.

⁶⁵⁸ Vgl. Kolesch 2001, S. 260-266, Zitat S. 260.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 264.

⁶⁶⁰ Plard 1965, S. 296.

Leonce. Oder Beschäftigung.

Rosetta. Oder Müßiggang.

Leonce. Du hast Recht wie immer. Du bist ein kluges Mädchen, und ich halte viel auf deinen Scharfsinn.⁶⁶¹

Rede und Gegenrede der beiden Figuren sind aufgrund der musikalischen Untermalung eher als Wechselgesang denn als Gespräch dar- und vorzustellen. Zudem kann sich im Falle der Bühnenrealisierung bereits in der schmeichelnden Annäherung Rosettas ein tänzerischer Effekt Ausdruck verschaffen; neben der Oper bildet das Ballett den engeren Deutungshintergrund der Szene. Diesen genuin höfisch-festlichen Inszenierungsformen stellt Büchner wiederum volkstümliche Elemente entgegen: der Travestie eines opernhaften Liebesduetts folgt im Anschluss der im Volksliedton zu denkende Gesang Rosettas.

Vor allem über „die klangvolle Silbenreihe der Namen, über die das Hin und Her nur angetupft hinwegschwebt“,⁶⁶² ist der geführte Dialog einem musikalischen Prinzip verpflichtet, wobei die „lyrische Anordnung der an sich unlyrischen Redefragmente“ die ganze Brüchigkeit der Beziehung von Leonce und Rosetta markiert.

Die Sprache [verrät] die geheime Dissonanz. Sie verbirgt das dialektische Gegeneinander der Stimmen trotz ihrer rhythmischen Einigkeit nicht und bringt sie im verteilten Redelauf, in der verspielten Reflexion, in der Einerleiheit der gedoppelten Disjunktion und in der antithetischen Reihung der Substantive zum Ausdruck. Leonce scherzt gelangweilt mit dem Ernst der Rosetta.⁶⁶³

Diese schmeichelt sich lasziv an den vor ihr liegenden Leonce heran und will sich seiner Liebe versichern. Ihre namentliche Ansprache wird zunächst einverständlich angenommen, Leonce erwidert die Annäherung. Beider Namensnennung signalisiert vordergründig Zuwendung, liebevolles Kennen und Erkennen sich Liebender. Schnell gerinnt der Dialog dann aber in ein Verkennen der Situation vonseiten Rosettas und ein Bekennen der Langeweile vonseiten Leonce'. Dessen Lippen sind nicht etwa „vom Küssen“ träg, sondern „vom Gähnen“, wie Rosetta ernüchtert erkennt.

Leonce hat „die entsetzliche Arbeit“ der Untätigkeit. Liebe, Arbeit, Beschäftigung, Müßiggang und Langeweile werden ins eins gesetzt. Die Abschiedsklage Rosettas, ihr Tanz und Leonce' Langeweile und Gleichgültigkeit sind dem Dialog eingelegt, beider „Oh“ und „Ach“ lässt dies ebenso komisch wie schmerzvoll aufscheinen. Die enttäuschte Liebeserwartung Rosettas wird für den Betrachter komödiantisch gebrochen. Dabei erscheint die

⁶⁶¹ MBA 6, S. 103f.

⁶⁶² Krapp 1958, S. 159.

⁶⁶³ Ebd., S. 160. Zur „rhythmischen Einigkeit“ siehe das Folgende.

Bedeutungsebene der Sprache durch ihre Rhythmik und Lautlichkeit potentiell ausgehöhlt – ähnlich einer schwer verständlichen Liebesarie in der Oper, in der sich Abschied oder Tod ‚schreiend‘ hinziehen.

Die Präfiguration der dann offenkundig werdenden Liebesverweigerung durch Leonce besitzt ein eigentümliches Tempo, eine eigene theatrale Rhythmik der Verzögerung. Während Stichomythie als dramaturgisches Mittel normalerweise zur Beschleunigung und Wirkungssteigerung dramatischer Handlungsabläufe dient, setzt Büchner einen Kontrapunkt und steigert die Zuschauerwirkung unter umgekehrtem Vorzeichen: dem der dehnen-Verlangsamung. Helmut Krapp sieht zu Recht ein „Klangspiel“⁶⁶⁴ vorliegen und identifiziert für die ersten acht der hier zitierten sechzehn Repliken das folgende strophisch-rhythmische Schema:

Rosetta. x x' x
 Leonce. x x' x
 Rosetta. x x' x
 Leonce. x x' x
 Rosetta. x x x' x x x' | x x' x
 Leonce. x x' x
 Rosetta. x'
 Leonce. x x x' x [...] ⁶⁶⁵

Krapp sieht zwei Grundtakte: eine dreisilbige Kola mit betonter zweiter Silbe und eine mehrsilbige Kola mit betonter dritter Silbe, die einander so abwechseln, dass nach den ersten vier klanglich wechselnd parallel gesprochenen Einheiten zunächst der zweite Takt (mit der Stimme Rosettas) Platz greift und mit dem ersten Grundtakt abschließt, der noch einmal von Leonce wiederholt wird. Schließlich folgt die einsilbige Interjektion Rosettas und die Brechung des Schemas durch die Stimme Leonce', mit der sich der alternierende Rhythmus der Sprache schließlich verliert.⁶⁶⁶ Dem Auftritt, der aktions- wie temporeich mit der theatralen Herrichtung des Raumes durch den Prinzen und seine Diener begonnen hat, ist eine retardierende Dynamik inhärent, die sich in rhythmischem Spiel ausdrückt:

Wie immer dieses Dialogpartikel, inszeniert, im Sprachraum der Szene sich verteilt, Pausen zwischen seine gebundenen Einheiten treten läßt – die klanglich-rhythmische Arabeske läßt sich auch durch räumliche Versetzung und durch pausenlange Unterbrechung nicht zerstören.⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ Krapp 1958, S. 159.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 158.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 158f.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 159.

Die Sprache ermöglicht durch ihre rhythmische Verknappung einen erheblichen Bedeutungsspielraum zur szenischen Verdichtung des an sich inhaltsleeren Geschehens. Ausschlaggebend ist jedoch nicht allein der Sprachrhythmus. Speziell die Namen gerinnen zum opernhafte Singspiel. Vorstellbar wäre im Falle einer szenischen Repräsentation das Verweilen beim sich ergebenden Rhythmus als Wiederholung einzelner Klangpartikel, wozu die Namen besonders einladen. Diese könnten sich beispielsweise mehr als nur zweimal ablösen und so ein sich perpetuierendes Spiel entwickeln, denn die Szene spielt weniger im Wort, in der Sprache⁶⁶⁸ und ihrer Semantik – die freilich nicht völlig zu vernachlässigen ist – als im Rhythmischen *und* Melodischen der sprachlichen Klangreihe quasi fugierender Liebestimmen. Sowohl die körperlich-gestisch zu füllende ‚Leere‘ zwischen den Sprachpartikeln als auch der Klang der Vokale bilden die tragende wie treibende Kraft der Szene.

Krapps rhythmisches Schema lässt sich ohne weiteres füllen, indem man beispielsweise die Vokallaute der Sprachfetzen in selbiges einsetzt⁶⁶⁹ Das Rhythmusschema wird so zum tönenden Lautschema:

R o s e t t a	e – o
L e o n c e .	o – e – a
R o s e t t a .	e – o
L e o n c e .	o – e – a
R o s e t t a .	e i – i – i – ä – o – ü
L e o n c e .	o – ä
R o s e t t a .	o
L e o n c e .	a – o – e – a [...]

Weniger die Kommunikations- als die Wahrnehmungsebene eines unverfälschten Hörens und Zuhörens wird unterstrichen – derart, dass zwar die sprachliche, nicht aber die klanglich-stimmliche Phänomenalität unverständlich bleiben kann. Vor der Inhaltsebene wird die des Ausdrucks akzentuiert, und d.h., dass sich neben der Ebene sprachlicher Bewusstheit wie sprachlichen Bewusstseins vor allem diejenige des Unbewussten artikuliert – zwischen den Zeilen ungesagt bleibende Gefühle.

Erika Fischer-Lichte hat herausgestellt, dass die Stimme ein Material darstellt,

das es nur als „Ekstase“ gibt. Nicht nur, daß sich in der Stimme Lautlichkeit, Körperlichkeit und Räumlichkeit bündeln, so daß in ihr die Materialität der Aufführung als stets sich neu er-

⁶⁶⁸ Ebd., S. 157, identifiziert den „Dialog als die Spielweise der Komödie“ und argumentiert im Kontext der Rosetta-Szene genau entgegengesetzt zu meiner dramaturgisch-szenischen Betrachtung: „Das Spiel spielt im Wort. [...] Die Bühne [...] ist zunächst nicht Szenen-, sondern Sprachraum.“

⁶⁶⁹ Schwa-Laute bleiben ausgeklammert, da sie eher rhythmus- als melodiegebend sind.

zeugende in Erscheinung tritt. Bei der Stimme handelt es sich um ein Material, das Sprache sein kann, ohne Signifikant werden zu müssen – was allen semiotischen Prinzipien und Regeln zuwiderläuft. In ihr spricht sich das leibliche In-der-Welt-Sein des sich in ihr Verlautbarenden aus; sie spricht den, der sie vernimmt, in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein an. Sie füllt den Raum zwischen beiden, setzt sie zueinander in ein Verhältnis, stellt eine Beziehung zwischen ihnen her. Mit seiner Stimme berührt der, der sie zu Gehör gibt, den, der sie vernimmt.⁶⁷⁰

Die Sequenz zwischen Leonce und Rosetta geht weit über „ein zierliches Rezitativ zur musikalischen und optischen Sprache des Raums“⁶⁷¹ hinaus: im Kleinen zeigt sich ein großes Liebesduett. Der szenische Augenblick kann auf der Bühne gleich einem langen Gähnlaut – dem Hiatus – potentiell zerdehnt werden. Nicht nur Rosettas Schritte sind für Leonce „ein zierlicher Hiatus“⁶⁷², sondern auch Rosettas Ansprache an ihn wirkt als solcher. Denn ihre Bewegung und Sprache artikulieren im Zusammenspiel eine Kluft zwischen ihr und dem Geliebten, die sich gerade auch in der stimmlichen Lautung seines Namens verbirgt: *L e – o n c e*.

Wie Leonce' Leben ihn langweilt („Mein Leben gähnt mich an [...]“), so langweilt ihn Rosetta mit ihrer schmeichelnden Anrede. Die Zerdehnung des Augenblicks wird zuletzt tänzerisch in Szene gesetzt: konsequent wird das Klangspiel zum ekstatischen Tanz- und Raumspiel erweitert. Der Prinz zwingt Rosetta einen ihr fremden Rhythmus auf,⁶⁷³ aber „bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt“⁶⁷⁴ – wie Hérault Dantons gleichgültige Gemüthaltung am Ende der ersten Szene des Revolutionsdramas zusammenfasst. „Was die Leute nicht Alles aus Langeweile treiben!“⁶⁷⁵ lamentiert Leonce seinerseits in I,1 vor der Begegnung mit Rosetta, und in der Szene selbst verbindet er schließlich untrennbar Langeweile und Liebe miteinander:

R o s e t t a. So liebst Du mich aus Langeweile?

L e o n c e. Nein, ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins. O dolce far niente, ich träume über deinen Augen, wie an wunderheimlichen tiefen Quellen, das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein, wie Wellenrauschen. (Er umfaßt sie). Komm liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus.⁶⁷⁶

Die Liebeskommunikation der beiden scheitert. Rosetta erscheint als Personifikation der Langeweile wie des Todes. Dem Zuschauer bietet sich ein Bild, bei dem die Machtverhält-

⁶⁷⁰ Fischer-Lichte 2004a, S. 226f.

⁶⁷¹ Schröder 1966, S. 138.

⁶⁷² MBA 6, S. 104.

⁶⁷³ Vgl. Berns 1987, S. 230.

⁶⁷⁴ MBA 3.2, S. 8.

⁶⁷⁵ MBA 6, S. 100.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 104.

nisse klar verteilt sind. Leonce inszeniert Rosetta wie er ähnlich schon den Hofmeister bloßgestellt hat.

Rosetta wird [...] in eine Rolle eingesetzt, die das zu diesem Zeitpunkt auf dem Programm stehende Stück vorsieht. [...] Der durch die Rolle bestimmte letztendliche Handlungsinhalt ist: Rosetta muß gehen. In der Dramaturgie des Leonce Stücks nimmt die Szene nur den Platz einer Episode ein, in bezug auf Rosetta ist sie ein Drama für sich. Rosetta hat das fertige Schema nur auszufüllen. Ist Leonce Autor, Held, Dramaturg, Regisseur und noch dazu Inspizient der Szene, und nicht zuletzt der Intendant des Hauses und Zuschauer in einem, so hat sie nur als Spielfigur zu funktionieren.⁶⁷⁷

Ihre Anziehungskraft für den Rezipienten gewinnt die Begegnung einerseits aus dem Spannungsfeld von Langeweile, Liebe, Leben und Tod als „ein Drama für sich“. Die „Dramaturgie des Leonce Stücks“ andererseits zeigt sich im Vergleich dazu als Metaebene und behandelt die Herrichtung des Raumes und die Zurichtung einer Figur. Die Liebe und das Leben Rosettas werden bloßgestellt und demontiert, sie selbst ist ja nur „zierlich gekleidet“⁶⁷⁸ und ohne Kraft zum Handeln ausgestattet. Sie muss sich in das Schema einpassen, das Leonce für sie bereitstellt. Lediglich „die sehnsüchtige Ahnung einer anderen, musischen Zeitqualität als Erfüllung des Liebens bleibt [...] als Forderung im Raum“.⁶⁷⁹

R o s e t t a . Du liebst mich, Leonce?

L e o n c e . Ei warum nicht?

R o s e t t a . Und immer?

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

R o s e t t a . Oder die Zeit kann uns das Lieben nehmen.

L e o n c e . Oder das Lieben uns die Zeit. Tanze Rosetta, tanze, daß die Zeit mit dem Tak deiner niedlichen Füße geht.

R o s e t t a . Meine Füße gingen lieber aus der Zeit.⁶⁸⁰

Zelebriert wird, um ein Wort Büchners an anderer Stelle des Lustspiels aufzugreifen, Rosettas Beisetzung „in effigie“.⁶⁸¹ Ihr Existenzraum wird flüchtig, ihre „Füße *gingen* lieber aus der Zeit“. Doch muss sie erst einmal bleiben, ihre Füße müssen tanzen, ihre Wangen müssen glühen, ihre Augen müssen blitzen.⁶⁸² Sie gibt ein Bild vom Tode ab, zu sterben bleibt ihr aber verwehrt. Sie kann keinen autonomen Tod sterben (vorführen), sondern lediglich einen von Leonce imaginierten und von ihm präskribierten, ‚wahren‘ Theatertod,

⁶⁷⁷ Poschmann 1981, S. 156.

⁶⁷⁸ MBA 6, S. 103.

⁶⁷⁹ Helwig 1993, S. 228.

⁶⁸⁰ MBA 6, S. 104.

⁶⁸¹ Ebd., S. 122.

⁶⁸² Vgl. ebd., S. 104f.

der dem Zuschauer vorgestellt wird.⁶⁸³ Leonce betreibt mit der Inszenierung dieses Bühnentods ‚Kopftheater‘. Er setzt seinen Kopf dem Guckkasten der Bühne gleich, die Szene präsentiert sich in einen mentalen Kopfraum transponiert. Die Figur führt damit die Verschränkung der Ebenen von Illusion und Imagination vor, sie stellt das Theater ostentativ als ambivalentes Bedeutungsspiel aus. Der von Beginn an betriebene Inszenierungsaufwand Leonce‘ wird vom äußerlich Sichtbaren ins Innere überführt. Ebenso wie Liebe und Leben gerät der Tod in einer paradoxen Spielbewegung außer Sicht und wird in einer Traumszene(!) verortet. Rosetta selbst kann nicht souverän „aus der Zeit“ gehen, da sie nicht über diese verfügt. Einzig Leonce besitzt die Verfügungsgewalt über die Zeit (genauso wie über den Raum): es ist seine Zeit und lange Weile, die er „mit dem Takt [ihrer] niedlichen Füße“⁶⁸⁴ gehen lässt. So vertreibt er sich die Zeit mit ihrem Begehren und imaginären Tod, den er Rosetta, während sie tanzt, als nächste zu spielende Szene vorgibt: den Tod seiner Liebe. „O, eine sterbende Liebe ist schöner als eine werdende. [...] Wie ihr das Roth von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, meine Liebe, ich will deine Leiche lieben.“⁶⁸⁵

Die weiteren Implikationen der „optische[n] Bestattung der ‚Liebe‘ “ in *Leonce und Lena* hat Volker Mergenthaler ausführlich aufgearbeitet.⁶⁸⁶ Dabei hat er auf die Engführung von Optik und Mortifikation hingewiesen, die sich weiterhin als Engführung von Architektur und Physiologie darstellt und „zur Bildvorstellung des menschlichen Auges als Fenster“ führt.⁶⁸⁷

R o s e t t a . [...] Ach Leonce!
(Will ihn umfassen.)

L e o n c e . Gib Acht! Mein Kopf! Ich habe unsere Liebe darin beigesetzt. Sieh zu den Fenstern meiner Augen hinein. Siehst du, wie schön todt das arme Ding ist? Siehst du die zwei weißen Rosen auf seinen Wangen und die zwei rothen auf seiner Brust? Stoß mich nicht, daß ihm kein Aermchen abbricht, es wäre Schade. Ich muß meinen Kopf gerade auf den Schultern tragen, wie die Todtenfrau einen Kindersarg.

Die Qual Rosettas liegt tatsächlich nicht in ihrem Tod, sondern in der Fortsetzung ihres Lebens ohne die Liebe Leonce‘, der ihr seinen (Liebes-)Blick entzieht:

L e o n c e . Rosetta! (Rosetta macht ihm eine Fratze.) Gott sei Dank! (Hält sich die Augen zu.)
R o s e t t a . (erschrocken). Leonce, sieh mich an.

⁶⁸³ Vgl. ebd., S. 105.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 104.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 105.

⁶⁸⁶ Vgl. Mergenthaler 2002, S. 101-145.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 106-108, hier S. 107.

Leonce. Um keinen Preis!

Rosetta. Nur einen Blick!

Leonce. Keinen! <W>einst du? Um ein klein wenig, und meine Liebe käme wieder auf die Welt. Ich bin froh, daß ich sie begraben habe. Ich behalte den Eindruck.⁶⁸⁸

Von der Liebe Rosettas behält Leonce nichts als „den Eindruck“. Einen solchen gewinnt der Zuschauer im Theater gegen Mitte und Ende der Sequenz vom Bühnentod Rosettas, der in ihrem Gesang und Tanz imaginativ greifbar, aber eben nicht offen exekutiert wird, wodurch szenischer und mentaler (Bühnen-)Raum miteinander enggeführt werden. Die Szenerie wird zur mentalen Szene Leonce' wie auch des Theaterzuschauers. Die Existenz Rosettas verblasst für beide gleichermaßen: „Ein sonderbares Ding um die Liebe.“⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ MBA 6, S. 105.

⁶⁸⁹ Ebd.

4.3 Ein Theater „wie ineinandergesteckte Schachteln“⁶⁹⁰

Der Organismus Mensch steht in dem kubischen, abstrakten Raum der Bühne. Mensch und Raum sind gesetzerfüllt. Wessen Gesetz soll gelten?
Entweder wird der abstrakte Raum in Rücksicht auf den natürlichen Menschen diesem angepaßt und in Natur oder deren Illusion rückverwandelt. Dies geschieht auf der naturillusionistischen Bühne.
Oder der natürliche Mensch wird in Rücksicht auf den abstrakten Raum diesem gemäß umgebildet. Dies geschieht auf der abstrakten Bühne.⁶⁹¹

Oskar Schlemmer reflektiert in seinem Aufsatz *Mensch und Kunstfigur* (1925) zwei Grundaxiome des Theaters: Mensch und Raum. „Die Geschichte des Theaters“ betrachtet er als „die Geschichte des Gestaltwandels des Menschen: der Mensch als Darsteller körperlicher und seelischer Geschehnisse im Wechsel von Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit“. Schauplatz dieses Wandels ist „das konstruktive Formgefüge des Raums und der Architektur“.⁶⁹²

Schlemmers Ausführungen berühren die historische Grundproblematik der Illusionsbildung im Theater. Er reflektiert elementare bildkünstlerische Gestaltungsmöglichkeiten des Verhältnisses von Schauspieler und Bühne und unterstreicht die bedeutungstragende und prägende Funktion des Bühnenraumes für das Spiel des Schauspielers als menschlich-ornamentaler (Tanz-)Figur im Spannungsfeld von Natur und Kunst, Illusion und Abstraktion. Seine Vorstellungen wirken hin auf „eine Geometrisierung der Darsteller“.⁶⁹³ Ihre Bewegungen sollen den Raum weniger verlebendigen als vielmehr die dem mathematisch-abstrakten Raum innewohnende Geometrie aufnehmen.⁶⁹⁴

Obwohl Schlemmer hauptsächlich auf den letztgenannten Punkt zielt und die abstrakte Bühne gegenüber einer naturillusionistischen bevorzugt, setzt er die von ihm behandelten Gegensätze nicht absolut. Mensch und Raum werden dialektisch behandelt: menschliches Gefühl und mathematisch-räumliches Gesetz werden in ihrer Signifikanz gleichgestellt.⁶⁹⁵ Abstraktion und Naturillusion erscheinen als zwei Seiten ein und derselben Medaille der

⁶⁹⁰ MBA 6, S. 112.

⁶⁹¹ Schlemmer 1965 [1925], S. 13.

⁶⁹² Ebd., S. 7.

⁶⁹³ Roselt 2005, S. 266.

⁶⁹⁴ Die Übertragung von Raumcharakteristika auf den Körper illustrieren in erster Linie Schlemmers Figürinen. Vgl. Schlemmer 1965 [1925], S. 13f., 16f. und 27-35 (Triadisches Ballett).

⁶⁹⁵ Zudem wird auch das Organische bei Schlemmer nicht unvereinbar mit dem Mechanischen erachtet; das Belebte steht gleichberechtigt neben dem Unbelebten und kann von diesem nicht isoliert werden. Im Menschen finde es sich verdichtet, da er durch eine „polare Zweiheit“ geprägt sei, die er in sich selbst versöhne. Schlemmer 1926, S. 280. Der Tänzmensch wird lediglich „zur scheinbar mechanisch funktionierenden Kunstfigur“. Brauneck 2001, S. 234. Vgl. auch Maur 1982, S. 200.

Gestaltung eines ‚leeren‘ Raumes, wie ihn Peter Brook für das Theater des 20. Jahrhunderts theoretisch resümiert.⁶⁹⁶

Wenngleich Schlemmer seine neukonzeptionelle, utopische Ausrichtung des Theaters überwiegend aus Sicht der Bildkunst verfolgt, so denkt er doch grundsätzlich in hergebrachten Kategorien des bürgerlichen Theaters, das die normative Folie seiner Gedanken bildet.⁶⁹⁷ So verfolgt er konsequent den mit der neuzeitlichen Entwicklung der Zentralperspektive einhergehenden Gedanken der Geometrie des Bild-Raums im Theater und überträgt ihn vom gegenständlichen Material (Dekoration, Kulissen etc.) auf den menschlichen Körper und seine Geometrisierung.

Das Konzept vom „kubischen, abstrakten Raum der Bühne“ ist angelehnt an das Modell der Guckkastenbühne und der mit ihr verbundenen Konfiguration des Visuellen.⁶⁹⁸ Der Guckkasten ist für Schlemmer „die heutige ‚universale‘ Form der Bühne“. Der Begriff „Theater“, so führt er in diesem Kontext unverbindlich aus, bezeichne „das eigentlichste Wesen der Bühne: Verstellung, Verkleidung, Verwandlung“. Dabei rekurriert er explizit auf das „Gegenüber von passivem Zuschauer und aktivem Darsteller“, auf das mit dem Guckkasten aus „Konzentrationsbedürfnis“ kulturhistorisch verdichtete Konfrontationsverhältnis beider.⁶⁹⁹ Die Sicht Schlemmers auf das Theater verstehe ich bewusst als polarisierende Erörterung von mit Theater *und* Drama in Zusammenhang stehenden dramaturgischen Grundproblemen: dem theatralen Gefüge von Bühne, Schauspieler und Zuschauer sowie Illusion und Distanz.

Die Wahrnehmung der Relation von Mensch und Raum ist im Theater ein „elementarer Vorgang“,⁷⁰⁰ den ich im Weiteren anhand der impliziten Raummodalitäten in Büchners Lustspiel näher untersuchen möchte. Dabei soll die dem Neben- wie Haupttext (gesprochener Raum / Wortkulisse) inhärente Raumsemantik dramaturgisch erschlossen werden, welche sich in drei Richtungen überlagert: dramatisch, szenisch und theatral.⁷⁰¹ Die Ko-

⁶⁹⁶ Vgl. Brook 1994, S. 12 und 41 f.; vgl. Brook 1968, S. 9.

⁶⁹⁷ Zur Bühnentheorie des Künstlers vgl. Scheper 1988, S. 240-278. Schlemmer betreibt „die Synthese von überzeitlichen Ideen und zeitbezogenen Fragen mit Hilfe der aktualisierten Mittel des ursprünglichen Theaters“. Ebd., S. 245.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd., S. 262.

⁶⁹⁹ Schlemmer 1965 [1925], S. 8. Vgl. hierzu auch Scheper 1988, S. 262. Auffällig in dem von Schlemmer verfertigten „Schema für Bühne, Kult und Volksfest“ ist denn auch die sich für ihn als selbstverständlich darstellende korrelative Anordnung der Begriffe „Theater“ und „Guckkasten“. Beide gemeinsam beschreiben das Zentrum seiner tabellarischen Übersicht, um das die Umfeldbegriffe (andere Bühnenformen, Gattungen und Schauspielstile) angeordnet werden. Vgl. Schlemmer 1965 [1925], S. 9.

⁷⁰⁰ Dietrich 1965, S. 193.

⁷⁰¹ Natürlich ist jeder Dramentext von einem diesem vorgängigen – historisch spezifischen – szenischen und

mödie wird auf folgende, von Schlemmer pointierte Punkte hin gelesen: Schauspieler, Bühne und aktionale Geometrie, d.h. den in Büchners Theatertext gestalteten Transformationen von Figuren und Räumen und ihre Wahrnehmung durch den Zuschauer.⁷⁰² Das Verhältnis von Körper und Raum als dramaturgische Relation steht dabei im Mittelpunkt. Bezieht man die Ausführungen Oskar Schlemmers auf Büchners Lustspiel, ergäben sich im Falle von dessen Inszenierung zumindest zwei mögliche Grundkonstellationen für die Gestaltung des Bühnenraumes: (1) naturalistische Illusion bzw. Illusion der Natur und (2) die Möglichkeit radikaler Abstraktion.⁷⁰³

Die erste Option wäre dreifach zu unterteilen in (a) eine extreme Anpassung des abstrakten Raumes an den natürlichen Menschen, indem man das Theater (als architektonischen und institutionalen Raum) verließ und das Spiel in die freie Natur verlegte, wie dies bei der privaten Uraufführung von *Leonce und Lena* am 31. Mai 1895 in München geschehen ist. „Eine von Hecken im Halbkreis umschlossene Wiese war die Bühne.“⁷⁰⁴ Der als ein Garten bestimmte Ort des Geschehens in der ersten Szene des Stückes war damit einwandfrei das, als was er im Text bestimmt ist,⁷⁰⁵ und auch für die vierte Szene des ersten Aktes wie im zweiten Akt für die Szenen eins, zwei und vier sowie mit Einschränkungen für III,1 und III,2 bildete die natürliche Umgebung als Kulisse (Gartentheater) einen adäquaten Hintergrund. Blicke man andererseits beim Theater als Spielort, so ergäbe sich (b) die Möglichkeit der Umkehrung des Verhältnisses. Statt einer Verlegung des Theaters in die Natur also die Inszenierung von Natur im Theater. Wie beispielsweise Max Reinhardt für seine berühmte Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* am Deutschen Theater in Berlin 1905/13 brächte man ‚reale‘ Bäume, Hecken und Wiesen auf die Bühne:

theatralen Raum geprägt. Dieser grundiert als ‚kultureller‘ Text den dramatisch-literarischen. So ergibt sich ein Wechselverhältnis, bei dem zeitgenössische Theaterbedingungen und technische Möglichkeiten als „Inszenierungshorizont“ Textstrukturen bestimmen (vgl. Kindermann 1965, S. 207-232, Zitat S. 207; vgl. Pfister 2001, S. 41.) wie umgekehrt der Text im Falle seiner Bühnenaktualisierung auf ein gegenwärtiges Theater mit bestimmten Raumkonzeptionen projiziert wird, woraus sich ein vom ‚ursprünglichen‘ Inszenierungstext zu unterscheidender und diesen ergänzender, weiterer Text der Inszenierung ergibt (Supplement). Die Kategorisierung des dramatischen Raums entnehme ich Balme 1999, S. 136; vgl. umfassend Issacharoff 1981, S. 211-224. Zur „Frage der lebendigen Durchdringung von Drama und Bühne“ vgl. auch Hintze 1969, S. 1-8, Zitat S. 2. Einen kompakten Überblick zur Raumfrage im Theater liefert Roselt 2005, S. 260-267.

⁷⁰² Zur Relation von Dramentext und Bühnentext (Inszenierung) und den damit verbundenen „Transformationsoperationen“ vgl. auch Sottong / Müller 1990, S. 55-92, Zitat S. 88. Daneben vgl. Pfister 2001, S. 355.

⁷⁰³ Zum Möglichkeitsspektrum zwischen Abstraktion und realistischer Konkretisierung von Bühnenschauplätzen vgl. Pfister 2001, S. 345-347. Zu einzelnen Stilarten des Bühnenbildes im Spannungsfeld von Illusion und Abstraktion vgl. Schubert 1955, S. 140-144.

⁷⁰⁴ Halbe 1935, S. 149. Vgl. Bornkessel 1970, S. 40-43.

⁷⁰⁵ Es handelt sich hierbei um die „Umdeutung der Realität zur Fiktion; als Fiktion tritt die Realität in den Illusionsraum ein und wird vom Zuschauer wie ein Kunstgebilde perzipiert, d.h. mit ästhetischen Maßstäben gemessen“. Kreimeier 1964, S. 22. Vgl. weiterhin ebd., S. 13.

„Hier wurde nicht mehr mit malerischen Mitteln ein Waldraum dargestellt, sondern ein Stück Wald mit freistehenden Baumstämmen praktikabel auf die Bühne gestellt.“⁷⁰⁶ Damit reihte sich der Regisseur, bei allen Unterschieden und Abweichungen, in eine Traditionslinie ein, die mit dem Architekten und Architekturtheoretiker Sebastiano Serlio (1475-1554 oder 1555) und dessen Zeichenentwurf einer satyrischen Szene in seinen *Regole generali di architettura* (1537-51) begann und stilbildend wurde für zahlreiche Melodramen und Volksstücke im 18. und 19. Jahrhundert.⁷⁰⁷ Dies leitet über zur letzten Option (c): Ein Garten oder Wald würde auf der Bühne als solcher dargestellt, allerdings mittels gemalter Kulissen und nicht durch abgeschlagene Bäume. Ein Beispiel für eine solche engere Anlehnung an Serlios Entwurf ist Ludwig Tiecks Bühnenbildkonzept für seine Inszenierung des *Sommernachtstraums* in Potsdam und Berlin 1843.⁷⁰⁸

Die Möglichkeit der radikalen Abstraktion von Wirklichkeit, d.h. eine konsequente Stilisierung von textuell vorgegebenen Raumverhältnissen ist zweifellos die modernste im Vergleich der Varianten – gerade angesichts heutiger technischer Möglichkeiten und subjektiver Präferenzen des Regietheaters. Beispielhaft angeführt werden kann dafür die *Leonce und Lena*-Inszenierung Robert Wilsons mit dem Berliner Ensemble 2003,⁷⁰⁹ wobei mit diesem Beispiel auch die Grenzen von Begrifflichkeiten wie Abstraktion und Naturillusion erkennbar werden dürften, die als historisch determinierte Kategorien immer nur relativ zueinander bestimmt werden können.

Die beiden von Schlemmer explizierten Möglichkeiten der Bühnengestaltung beschreiben das illusionistische Spannungsfeld, in dem Theaterkünstler seit je her agieren. Die angeführten Inszenierungsbeispiele illustrieren eine zu verschiedenen Zeiten höchst unterschiedliche Sichtweise auf den theatralen Zusammenhang von Mensch und Raum sowie den Umgang mit dem Aspekt ästhetischer Illusionsbildung im Theater.⁷¹⁰ Zugleich ver-

⁷⁰⁶ Frey 1929, S. 226. Zur Inszenierung vgl. Marx 2006, S. 56-61; vgl. ferner Jaron / Möhrmann / Müller 1986, S. 564-575.

⁷⁰⁷ Der perspektivische Entwurf Serlios geht zurück auf Vitruvs *De architectura libri decem*. Vgl. Lazarowicz / Balme 2000, S. 405-408 [Vitruv] und 409-416 [Serlio]. Vgl. daneben Hartnoll 1970, S. 57f.

⁷⁰⁸ Trotz der innovativen Anlage des Spiels auf zwei bzw. drei Ebenen verzichtete Tieck bei seiner Inszenierung keineswegs auf die Kulissenbühne kennzeichnende malerische Mittel und bildarchitektonische Elemente zur Illusionsherstellung. Vgl. Drach 1909, S. 70f. Daneben vgl. Nüssel 1967, S. 43.

⁷⁰⁹ Höyng 2007, S. 287, skizziert Robert Wilsons (typischen) Regiestil für diese Inszenierung folgendermaßen: „Die Umsetzung des Textes setzt auf Kontraste im Tempo wie der Lichtregie, in der Behandlung der Personen [...] wie auch hinsichtlich der Bühne, die weitestgehend leer bleibt, und zwischen strenger Geometrie, oft sogar Symmetrie und bunten, fließenden naiven Phantasielandschaftsbildern wechselt, die die Bühne buchstäblich einrahmen.“ Zu Wilsons Bild-Räumen allgemein vgl. Krumme 1998, S. 128-137.

⁷¹⁰ Vgl. Pfister 2001, S. 45f.; vgl. Perger 1952, S. 257.

deutlichen sie jedoch – ohne dass ich die sich klar zeigenden Unterschiede nivellieren möchte – die Kontinuität der Reflexion dieser Bezüge im Diskursfeld einer allgemeinen Theatertheorie und -praxis.

Bevor ich zur konkreten Analyse von *Leonce und Lena* übergehe und eine exemplarische dramaturgische Erörterung der darin angelegten Bühnentopographie unternehme, möchte ich einen weiteren Bogen schlagen und einen Blick auf einige ausgewählte Aspekte der Diskussion des szenischen Raumes bzw. der Dekoration in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werfen. Als Gewährsmann dafür dient Goethe mit seinen *Regeln für Schauspieler* (1803). Seine Gedanken weisen auf allgemein mit der räumlichen Gestaltung und Erscheinung der Guckkasten- bzw. Kulissenbühne verbundene Anschauungen und Fragestellungen der Zeit hin. Aus den besonderen Bedingungen und Möglichkeiten der portalgerahmten Perspektivbühne leiten sich Konsequenzen für den Bild-Raum von *Leonce und Lena* ab.

Die Bühne fasse ich hier funktional als zu inszenierender Raum auf, der Spielraum und Erfahrungsraum ist, mit dem Schauspieler wie Zuschauer einen besonderen Umgang pflegen:

Inszenieren heißt [...], Bewegungen im Raum zu ordnen, Räume durch Bewegung zu strukturieren; ohne Bewegungen, ohne Bewegungsspuren wird kein Raum zum inszenierten Raum. Der Bühne als inszenierter Raum ist zugleich das Moment des Schau-Platzes wesentlich, wie es die traditionellen Modelle des Theaterbaus, als Arena oder Guckkasten, vorgeben.⁷¹¹

Schlemmer, Goethe und Büchner haben in ihren Texten in unterschiedlicher Gewichtung die Guckkastenbühne und die mit ihr verbundenen optischen Konventionen als „Moment des Schau-Platzes“ im Blick; meiner Interpretation bietet der Rekurs auf das Modell dieser historisch spezifischen Bühnenform einen kulturhistorisch übergreifenden Referenzpunkt kritischer Reflexion des Kommunikationsverhältnisses zwischen Schauspielern und Zuschauern.⁷¹²

So möchte ich projektiv unterschiedliche mediale Dimensionen ausloten, in denen – im engeren Kontext des Komödientexts und des veranschlagten konfrontativen Bühnenmo-

⁷¹¹ Brauneck 2001, S. 35.

⁷¹² Das Modell ist hinsichtlich der mit ihm verbundenen Grundstruktur der Konfrontation von Spielenden und Zuschauenden sowie der daran angeschlossenen Ordnung von Beobachtung und Kommunikation in seiner Aktualität ungebrochen. Die räumliche (Ab-)Trennung von Schauspielern und Zuschauern ist für die Gestaltung der Kommunikation zwischen beiden Partnern konstitutiv. Die Markierung und Thematisierung des Grenzverlaufs von Bühne und Zuschauerraum in Drama und Theater entscheidet letztlich über den Grad der Illusionierung wie Illusionsdurchbrechung. Vgl. ebd., S. 19. Daneben vgl. Krieger 1998, S. 82.

dells – Raum im Theater gedacht und erlebt werden kann.⁷¹³ Raumgestalter ist insbesondere der Schauspieler durch sein Spiel:

Der Raum der Theaterhandlung ist realer Bewegungsraum und Phantasieraum zugleich, gibt ein Bewegungsprogramm vor für die physischen Handlungen und interpretiert deren Sinn. Inszenierte Räume lassen in der Dialektik von Raum und Bewegung die Phantasie der Spieler wie der Zuschauer gerichtet sich entfalten, zwingen, den ausgelegten Spuren zu folgen, werden als Spielräume der Phantasie wie der Körperbewegung produktiv. In der Struktur der Bühne und ihrer Elemente bildet sich die Struktur einer imaginierten Welt ab.⁷¹⁴

Neben Schlemmer verbindet auch Goethe in seinen *Regeln für Schauspieler* „die natürlichen Schwerpunktstellen des Raumes mit dramaturgischen Regie-Usancen“.⁷¹⁵ In seinen Überlegungen macht er entschieden die Sprachbehandlung des Schauspielers, mehr noch aber die von diesem zu leistende Körperarbeit auf der Bühne zum Thema.⁷¹⁶

Nicht allein Sprache und Schauspielerkörper geraten in den das Theaterspiel reglementierenden Zugriff des Weimarer Hoftheaterdirektors, sondern auch der Faktor Raum und seine strukturbildende Funktion für Theaterinszenierungen, insofern der Körper des Akteurs nicht unabhängig von seiner Umgebung agiert, sondern sich in seinen Bewegungen und Handlungen auf diese einzustellen hat. Der Schauspieler ist in einen mit der Perspektivbühne konstituierten Bild-Raum eingebettet.⁷¹⁷ Als Figur besetzt der Schauspieler einen Eigenraum, den er durch das Einnehmen einer Position im allgemeinen Raum der Bühne aus diesem ebenso aus- wie abgrenzt.⁷¹⁸ Gerade im Spiel der Figuren untereinander und natürlich in Bezug auf die konkrete Wahrnehmung des Spiels durch die Zuschauer wird der Eigenraum eines Schauspielers bedeutungskonstituierend aktiviert und unterliegt verschiedenen Einschränkungen und Transformationen.

⁷¹³ Ich zeichne weder eine ein für allemal fixierte Dramaturgie des Lustspiels nach, noch versuche ich, ein ideale Dekoration oder Inszenierung vorzuschlagen oder gar historisch zu rekonstruieren.

⁷¹⁴ Brauneck 2001, S. 35f.

⁷¹⁵ Dietrich 1965, S. 202. Von Goethe inspiriert diskutiert Razum 1965, S. 233-244, „die räumlichen Wirkungsgesetze der Regie“ im Kontext der (Guckkasten-)Bühne.

⁷¹⁶ „Die Kunst des Schauspielers besteht in Sprache und Körperbewegung.“ Goethe FA 18, S. 860. Eckermann hat die von Goethe zusammen mit den Schauspielern Karl Franz Grüner (1780-1845) und Pius Alexander Wolf (1782-1828) erarbeiteten Regeln in Paragraphen zusammengefasst. Nach dieser Zusammenstellung werden sie im Folgenden zitiert. Grüner war von 1816-1830 Regisseur am Darmstädter Hoftheater, zunächst des Schauspiels, dann der Oper. Sein Umgang mit den Möglichkeiten des Ausstattungstheaters wie seine Inszenierungen im Ganzen erregten große Aufmerksamkeit unter den Zeitgenossen. Vgl. Kaiser 1964, S. 25. Ob Büchner in seiner Schulzeit direkt Kenntnis von Grüners Inszenierungsstil erlangt hat, kann ebenso wie der Einfluss der Goetheschen Regeln auf diesen Stil hier nur vermutet werden, ist darüber hinaus jedoch für meine weitere Argumentation von geringer Relevanz.

⁷¹⁷ Raum ist gleichermaßen inszeniert wie zu inszenieren, der Schauspieler steht stets in Beziehung zu Objekten und anderen Spielpartnern auf der Bühne. Vgl. den Abschnitt „Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne“, § 34-43, Goethe FA 18, S. 870-872.

⁷¹⁸ Vgl. dazu Sottong / Müller 1990, S. 80-84. Diese Verbindung zeichnet auch Schlemmers Konzeption des darstellerischen Umgangs mit dem theatralen Raum aus.

Die Raumbehandlung im Theater spielt für Goethe ebenso wie für Schlemmer eine fundamentale Rolle für die Wirkung der Darstellung. Der Schauspieler hat diese anhand des verfügbaren und konkret beispielbaren Raums im Rahmen der Guckkastenbühne auszurichten, wobei er zugleich zur Einstellung des Spiels auf den Zuschauer hin verpflichtet wird:

Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht.
Man spiele daher niemals zu nahe an den Kulissen.
Ebensowenig trete man in's Proszenium. Dies ist der größte Mißstand; denn die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde und den Mitspielenden ein Ganzes macht.⁷¹⁹

Zwei Momente lassen sich daraus extrahieren: ein Bild- und ein Raumgedanke. Das Theater wird als „Tableau“ gesehen, als ein „Szenengemälde“. Damit rückt die vierte Wand des Theaters in den Mittelpunkt des Interesses. Das Spiel des Schauspielers hat sich auf einer gerahmten Projektionsfläche einzutragen, die mit der unsichtbaren vierten Wand in eins gesetzt erscheint.

Räumlich gekennzeichnet wird die ideelle Grenze des Spielraumes durch das Bühnenportal. Als Regisseur legte Goethe Wert auf ein vom Zuschauer abgeschlossenes Theaterbild, welches er für die Wirkung der theatralen Illusion als notwendig erachtete. Dieses Bild stattet der Schauspieler, der sich mit seinem Spiel zwingend nach den bildgegenständlichen Gegebenheiten des Theaters (der Kulissen- / Guckkastenbühne) auszurichten hat, als menschliches Material aus. Seine Darstellung muss die Mitspieler ebenso wie die Perspektivbühne und ihre dekorative Organisation und Erscheinung berücksichtigen. „Die Optik der Bühnenwelt gleicht [...] der Optik eines Gemäldes: Das Proszenium übernimmt dabei die Rolle des Bilderrahmens.“⁷²⁰ Die theatrale Illusion wird zerstört, wenn der Schauspieler aus dem Spiel-Rahmen bzw. -Raum austritt; damit scheitert das Spiel.⁷²¹

⁷¹⁹ Goethe FA 18, § 83-85, S. 881. „Proszenium“ meint den vorderen Teil der Bühne zwischen Vorhang und Orchestergraben. Vgl. FA 18 [Kommentar], S. 1316. Die Begriffsverwendung im 18. und 19. Jahrhundert war uneinheitlich, das Proszenium „je nachdem als Teil des Bühnenrahmens, oder aber als Vorbühne definiert“. Mehlin 1969, S. 21. Anders als Goethe im vorliegenden Kontext wird der Begriff im Folgenden durchgängig als Bezeichnung für das Bühnenportal gewählt.

⁷²⁰ Balme 1999, S. 143.

⁷²¹ Die Darstellung als solche ist ausdrücklich von der Realität abzugrenzen. So erklärt sich die strikte Scheidung der Spielsphäre von derjenigen des Zuschauers. Bei seiner Darstellung, so Goethe, müsse der Schauspieler stets bedenken, „daß es eine nachahmende Erscheinung und keine platte Wirklichkeit sein soll“. Goethe FA 18, § 91, S. 882. Der Dichter unterstrich „gegen den zeitgenössischen Naturalismus das Kunstmäßige“ des Spiels. Goethe, FA 18 [Kommentar], S. 1315. Vgl. auch Goethes Text *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, FA 18, S. 501-507.

Aufschlussreich an Goethes Verwendung der Bezeichnung „Proszenium“⁷²² ist, dass er zwar von dem Gedanken eines „Szenengemälde[s]“ geleitet wird, was die Vorstellung einer Bildfläche oder auch eines Bilderrahmens beinhaltet, gerade in Verbindung mit dem Guckkastenprinzip. Auf der anderen Seite jedoch spricht er ausdrücklich vom Theaterspiel in zwei unterschiedlichen räumlichen Sphären. Der Schauspieler muss zwischen dem Bühnenbereich hinter dem Vorhang (ausstaffiert als Gemälde) und zwischen dem Bereich vor dem Vorhang (der Vorbühne) unterscheiden. Für Goethe steht nicht die flächige, zweidimensionale Wirkung der schauspielerischen Aktion im Vordergrund, sondern der Raum innerhalb des Bühnenportals, die beispielbare Bühnenfläche in ihrem Tiefeneffekt(!), ist für ihn von entscheidender Relevanz, und zwar in ihrer unmittelbaren Beziehung zu einer bildlich gerahmten Eintragungsfläche.

Horizontale und vertikale Achse (Proszeniumsfläche und Schauspieler) werden um eine dritte ergänzt, die sich aus der Bodenfläche der Bühne generiert. Gemeinsam bilden diese drei Achsen ein natürliches, gleichermaßen vom Raum wie vom Körper des Schauspielers abgeleitetes Bühnenkoordinatensystem, in dem die Figuren zu situieren sind. Hauptsächlich darin liegt die Parallele zu Schlemmers Sicht und dessen geometrischer Einteilung des Theaterraumes, wenn dieser „die Gesetze des kubischen Raums“ als „das unsichtbare Liniennetz der planimetrischen und stereometrischen Beziehungen“ bestimmt, welches leitend für die Darstellung gesehen wird.⁷²³

Goethes Ausführungen ist deutlich zu entnehmen, dass sich der Bildgedanke (das Theater als Gemälde) und damit einhergehende Vorstellungen perspektivischer Bezüge innerhalb des Theaterraumes mit der Reflexion (real-)räumlicher Verhältnisse überlagern. Einerseits ist die mit der Entwicklung der Perspektivbühne verbundene verengende Optik auf ein Gemälde hin zu konstatieren, andererseits eröffnet sich für Goethe hinter dem Proszenium des Guckkastens ein dreidimensionaler Raum als Bewegungsraum des Schauspielers: ein Spiel- und Schauraum. Seine Ausführungen illustrieren die Interferenz von Bild und Raum und den bühnenpraktischen Umgang mit beiden Kategorien.

So betrachtet Goethe die Bühne *anschaulich*, d.h. anhand geometrischer Maßstäbe, wenn er den Raum gedanklich in einzelne Felder zerlegt – zeichnerisch vorgestellt als Auf-

⁷²² Siehe Anm. 719.

⁷²³ Schlemmer 1965 [1925], S. 13. Goethe favorisiert beispielsweise entschieden Bewegungen in der Bühnendiagonalen. Vgl. Goethe FA 18, § 88 und 89, S. 882.

teilung der Bodenfläche der Bühne in regelmäßige Teilflächen (Rhomben).⁷²⁴ Wie Oskar Schlemmer verfolgt er Prinzipien von Planimetrie und Stereometrie als Basis einer theatralen Darstellung (Inszenierung)⁷²⁵ – aus der Planimetrie des Bühnenbodens entwickelt sich eine Stereometrie des Guckkastens.

Zwei Bedeutungsmomente des Raumes im Theater werden durch die Überlegungen beider mit einem besonderen Schlaglicht versehen. Erstens erscheint der Raum als bildkünstlerisch gestalteter bzw. zu gestaltender. Bei Goethe zeigt sich die Bühne als „figurloses Tableau“ mitsamt ihrer „Staffage“; Schlemmer fördert dazu äquivalent den Gedanken der Anpassung des Menschen an die Bühne, deren Erscheinung im Ganzen eine „zwecks Wirkung auf den Menschen vom Natürlichen abstrahierte Darstellung“⁷²⁶ bedeutete. Zweitens verbinden die beiden Künstler in ihrem bühnentheoretischen Denken zweidimensional gedachte Elemente und Charakteristika des Raumes mit dreidimensionalen Eigenschaften desselben – Folge ist die Überlagerung zweier Bildebenen des Raumes in Relation zum Zuschauer: derjenigen der Dekoration bzw. des Bühnenbildes (abstrakt oder illusionistisch) innerhalb des Proszeniums als Flächenphänomen und derjenigen der schauspielerischen Aktion, Stellung und Gruppierung als Bewegungselement im dreidimensionalen Raumkubus.

Der Theaterraum präsentiert sich in den Reflexionen Goethes und Schlemmers als „szenischer Raum“ und „bezeichnet das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds“. Daneben wird ein „theatraler Raum“ gekennzeichnet, d.h. „die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und [...] somit [der] Zuschauer- und Spielraum der Akteure“.⁷²⁷ Die Relation zwischen Darstellern und Zuschauern, ihrer unterschiedlichen Realitätssphären, kommt in den Blick. Der Bühnenraum trägt als Raum Bedeutung ‚an sich‘ und ist vom Schauspieler choreographisch zu erschließen und zu präsentieren. Die Bühne ist ein abgegrenzter, markierter Aktionsraum des Darstellers. So entwickelt sich aus der natürlichen Bewegung im Raum, aus der Körperlichkeit des Schauspielers, ein elementares Koordinatensystem der Szene:

Jeder theatralische Darsteller bedarf ihrer Raumorganisation der Bewegung und Richtung im Koordinatensystem. [...] Die darstellende Wirklichkeit, auch die schöpferische Phantasie kann

⁷²⁴ Vgl. Goethe FA 18, § 87, S. 881f.

⁷²⁵ Vgl. Schlemmer 1928, S. 10.

⁷²⁶ Schlemmer 1965 [1925], S. 7. In seiner Ablehnung einer zweiten Natur auf der Bühne treffen sich einmal mehr Schlemmers Gedanken mit denen Goethes. Vgl. hierfür auch Schlemmer 1928, S. 11f.

⁷²⁷ Balme 1999, S. 136.

sich nur in den Spannungsfeldern des Bühnenraumes, des Bodens, der Bühnentiefe, der Dimensionen, der Symmetrie, Assymetrie, dem Kontrast von Statik und Dynamik und der Sichtbarmachung ihrer Spannungsbögen entfalten. Hier begegnet sich menschliches Maß mit technischer Perfektion. Zwischen ihnen ereignet sich Aktion.⁷²⁸

Goethe und Schlemmer behandeln die Relation von Mensch und Raum im Theater als untrennbaren Zusammenhang und heben die von der Bühne ausgehende Wirkungsabsicht auf den Zuschauer explizit heraus. Die Körperlichkeit des Schauspielers markiert den zentralen Aspekt ihrer Ansichten zum Theater und des darin zu gestaltenden Raums, der Bild geistiger Vorstellung und visuelle Erscheinung ist: „*Scheinraum*“ und „*Echtraum*“.⁷²⁹

In Bezug auf Goethes Regeln kann natürlich nicht im modernen Sinne von einer allgemeinen Raumtheorie und Inszenierung des Raumes auf dem Theater gesprochen werden, wie sich dies bei Schlemmer nachzeichnen lässt, sondern lediglich vom Ziel, das Wirkungspotential der künstlerischen Darstellung des Schauspielers durch einen richtigen Umgang mit dem Theaterraum der Guckkastenbühne zu steigern. Goethe reglementiert den Schauspieler in seinem Aktionsradius; dessen Spielmöglichkeiten sind räumlich eingengt und durch den Bühnenrahmen determiniert. Deutlich abzulesen ist seinen Überlegungen das „Problem der Diskrepanz zwischen körperlichem Bühnengeschehen und flächenhaftem Bühnenzustand“,⁷³⁰ das der Theatergeschichte seit den Entwicklungen der Renaissance bis in das 19. Jahrhundert hinein seinen Stempel aufgedrückt hat und das in der Komödie Büchners, wie zu sehen sein wird, eine zentrale Stellung einnimmt, insofern das Stück sich diese Diskrepanz ästhetisch zunutze macht.

Wenn Hans Mayer Büchners Lustspiel als „romantisch-ironisches Zwischenspiel“ liest und anmerkt, dass alles „aus zweiter, wenn nicht dritter Hand“ scheine, so ist dieses Urteil primär im Kontext seiner Lektüre des Textes als Literaturkomödie zu verstehen.⁷³¹ Sekundär lässt sich seine Meinung ebenso auf *Leonce und Lena* als Theaterstück übertragen, d.h. auf die Applikation von Bühnenkonventionen und die innerhalb des Textes gestalteten Räume, die dem gängigen Repertoire von Typendekorationen im 18. und 19. Jahrhundert sowie den damit verbundenen Inszenierungsmöglichkeiten angelehnt sind.⁷³²

⁷²⁸ Gallée 1992, S. 119.

⁷²⁹ Ebd., S. 41.

⁷³⁰ Kreimeier 1964, S. 24.

⁷³¹ Mayer 1972, S. 307-330, Zitate S. 307 und 316.

⁷³² Die Konventionalität der angegebenen Dekorationen, die erstens über die wenigen Bühnenanweisungen (Nebentext) und zweitens durch diese ergänzende Figurenrepliken erschlossen werden kann, ist auffallend und prägt das gesamte Stück. Die Hoftheater- / Guckkastenbühne als Bezugsrahmen dringt deutlich durch den Text.

Die auf das Nötigste beschränkten Angaben zum Erscheinungsbild der Bühne am Beginn der jeweiligen Szenen lassen auf ein standardisiertes Verständnis der Dekorationen schließen. Stützen lässt sich diese These weiter über die Figurenwahrnehmungen und die damit verbundenen dramatischen Aktionen, durch welche speziell im zweiten Akt, aber auch über diesen hinaus die Erscheinungsweise der Bühne direkt zum Thema gemacht und in ihrem artifiziellen Charakter offengelegt wird. „Die *Orte und Räume* bezeichnen nicht Stätten, an denen sich Tätigsein entfaltet, sondern *sind bloße Dekoration*, allerdings mit *hintergründigen Beziehungen zu den in ihnen agierenden Figuren*.“ [Hervorhebungen von mir; D.R.]⁷³³ Szenische Angaben der Charaktere kollidieren bewusst mit Gegebenheiten des bürgerlichen Illusionstheaters, was zur Implosion der Einbildungskraft führt, einer diese durchstreichenden Bewegung, ohne dass allerdings auf die Wirkung der imaginativen Kräfte im Theater verzichtet werden könnte. Imaginiert wird jedoch nicht eine sich vom Zuschauer als real vorzustellende Welt, sondern die Imagination selbst. Es ergibt sich ein ästhetisches Paradox: der Theaterraum erscheint durch die Illusion wahrende Tendenzen als Fiktionsraum verfremdet, durch desillusionistische Mittel wird er zugleich als Theaterraum realisiert. D.h. der Theaterraum wird als Spiel- und Schaumraum präsentiert, als reine bzw. leere Bühne.

Im Mittelpunkt von *Leonce und Lena* steht das Theater als mediales Phänomen und gesellschaftliche Praxis. Der Text Büchners problematisiert und reflektiert die Funktionsweise sowie die geometrische Anlage der Kulissen und des Bühnenraumes, er betreibt ein differenziertes Spiel mit der ästhetischen Illusion, deren Strukturen und Wirkungsmomente dekuviert werden. Bestandteil des Komödienspiels ist der Umgang mit der Bühne als Illusionsraum, einerseits der ‚Camouflage‘ eines im Vorhinein szenischer Ereignishaftigkeit als neutral anzuerkennenden Theaterraumes als Königreich Popo, d.h. der Inszenierung des Bühnenraumes als fiktivem Schauplatz einer Handlung. Andererseits setzt der Text alles daran, die Mittel der Illusionsherstellung offenzulegen und ein nach konventionellen Maßstäben seiner Zeit verfahrenes Theater bloßzustellen:

Nicht zuletzt lebt ja der Komödiencharakter des Stücks aus dem betonten Spannungsverhältnis zur Theaterkonvention, das sich in einem Wechselspiel von überspitzender Kopie und Verschiebung der Perspektive sowie des Wechselverhältnisses von vorgeführtem und verdecktem Geschehen äußert. Büchner macht so die dramatische Kunstform in ihrer Funktionalität mit

⁷³³ Wohlfahrt 1988, S. 111. Vgl. auch Ludwig 1998, S. 179f.

zum Gegenstand seines Stücks, um die sich in ihr verratende und bestätigende gesellschaftliche Praxis aufzudecken.⁷³⁴

Im Weiteren gehe ich erstens der Frage nach, inwieweit der Umgang mit den im Stück angegebenen Standarddekorationen aufgrund deren beschreibender Thematisierung im Text selbst – Stichwort ist hier das Phänomen der szenischen Dramaturgie – gegen Theaterkonventionen eines zeitgenössischen Ausstattungstheaters gerichtet ist. Zweitens richtet sich mein Blick auf die visuelle und kommunikative Beziehung zwischen dem Bühnengeschehen und dem Zuschauer vor dem Hintergrund der Guckkastenbühne.

Über drei Akte verteilt sind 11 Szenen zu gestalten, deren Szenographie sich auf vier Dekorationstypen zurückführen lässt.⁷³⁵ Die Schauplätze der Komödie sind, in der Reihe ihres Erscheinens, im ersten Akt ein Garten, ein Zimmer, ein reichgeschmückter Saal und wiederum ein Garten. Für I,2 (König Peter) ist zudem ein Raumwechsel innerhalb der Szene zu veranschlagen, der im Text nicht näher spezifiziert wird: vom Ankleidezimmer weg in ein anderes Zimmer oder auch einen Saal (Empfang des Staatsrates).⁷³⁶ Die Räume des zweiten Aktes beschreiben ein freies Feld, einen Garten, ein Zimmer und erneut einen Garten. Im dritten Akt schließlich bleibt die erste Szene ohne nähere Raumangabe, als Ort des Geschehens ist aber ein Garten (und damit der direkte Anschluss an II,4) anzunehmen. III,2 und III,3 spielen schließlich auf einem freien Platz (Bauernszene) und in einem großen (Fest-)Saal. Insgesamt ist das Stück im Kontext der folgenden vier Dekorationen zu sehen: Garten, Zimmer, Saal und freies Feld oder Platz.

Von daher gesehen lässt sich kaum nachvollziehen, warum Büchners Lustspiel als theatral unkonventionell und für uninszenierbar gehalten wurde.⁷³⁷ Doch von den relativ schnellen Wechseln der Dekorationsbilder einmal abgesehen, dürfte die Raumgestaltung der Komödie sicherlich keine größeren Probleme für ein Theater zur Zeit Büchners aufge-

⁷³⁴ Poschmann 1981, S. 156f.

⁷³⁵ Die Typisierung von Dekorationen hat sich historisch in der Barockzeit herausgebildet. Vgl. Schubert 1955, S. 46f.; Zielske 1965, S. 28-31.

⁷³⁶ Vgl. MBA 6, S. 103. Vgl. auch Wohlfahrt 1988, S. 111, der in diesem Kontext einen bewussten Verzicht der Herstellung einer konkreten „Beziehung zwischen Raum und szenisch Vorgestelltem“ gegeben sieht. Die Relation lasse sich allerdings indirekt erschließen, „dergestalt nämlich, daß König Peter [...] niemals außerhalb geschlossener Räume gezeigt wird“.

⁷³⁷ Die vermeintliche, auf Gutzkow zurückgehende Bühnenwidrigkeit und Kategorisierung des Lustspiels als ‚Lesedrama‘ nötigt noch Max Halbe und seiner Schauspielgruppe Rechtfertigungen bezüglich der Raumgestaltungen in Zusammenhang mit der bereits angesprochenen (privaten) Uraufführung der Komödie in einer Münchener Gartenanlage ab. So wurde die Darstellung der Räume als problematisch empfunden: „Dem vielfachen Szenenwechsel des Lustspiels, der auf das des Stückes unkundige Publikum leicht verwirrend wirken konnte, suchten wir dadurch zu begegnen, daß wir jedesmal einen Herold mit einer die Szene anzeigenden Tafel auftreten ließen. Ein paar [...] dazu gedichtete Verse erläuterten jeweils die szenische Situation.“ Halbe 1935, S. 151.

worfen haben, wenn es denn zu einer Inszenierung des Stückes hätte kommen sollen und können.⁷³⁸ Die genannten Angaben zu den Szenendekorationen im Lustspiel lassen auf die erwähnten, im Theater des Vormärz als gängig zu erachtenden Kulissentypen schließen. Allerdings stehen die Raumwahrnehmungen der Figuren eben nicht mit den Konventionen eines perspektivischen Dekorationstheaters bzw. des Illusionstheaters in Einklang.

Schon die erste Szene des Lustspiels ruft eine „Spannung zwischen der realen raumzeitlichen Deixis und der fiktiven“⁷³⁹ ins Bewusstsein, zwischen *performance* und dargestellter Welt.⁷⁴⁰ Diese Spannung, die im Verlauf des Lustspiels immer wieder fruchtbar gemacht wird, erschließt sich erst vollständig in dessen Gesamtzusammenhang:

Der äußerst knappen *histoire* stehen breit angelegte, lustspielhaft drapierte, analysierende und reflektierende Figurenreden – der *discours* – gegenüber, ja, die *histoire* selbst ist Bestandteil des *discours* und wird durch diesen ausgedrückt. Die Figurenreden sind als Sprechakte also Element der Handlung dieses Lustspiels. Erst wenn diese strukturelle Gegebenheit beachtet wird, können die von der *histoire* nicht erfaßten dramatischen Konstellationen des ersten Aktes, die Bauernszene und die Staatsutopie am Ende als integrierte Bestandteile des Textganzen erfaßt werden. Der Schwerpunkt des Lustspiels liegt also nicht in seiner *histoire*, aber auch nicht jenseits von ihr, sondern die *histoire* führt über den *discours* zum Gehalt dieser Dichtung.⁷⁴¹

Trotz des treffenden Befundes von Thomas Wohlfahrt zur dramaturgischen Gesamtanlage der Komödie sollte ihr erster Akt, im engeren die Szenen eins bis drei, pragmatisch als eine Art dramaturgisches Vor-Spiel zur eigentlichen Handlung gewertet werden.⁷⁴² Dieses Vor-Spiel akzentuiert Struktur- und Organisationsprinzipien theatraler Darstellung und schafft einen Rahmen, auf den das Binnenspiel in seiner räumlichen Anlage immer wieder rekurrieren kann.⁷⁴³

Die zweite Szene von *Leonce und Lena*, die den Szenenangaben zufolge in den Räumen König Peters spielt, inszeniert das Theater als symmetrischen, hermetisch abgeschlossenen Spiel-Raum.⁷⁴⁴ Die Rosetta-Szene schließt direkt daran an und zeigt die historische Ver-

⁷³⁸ Zur „exzeptionell verspätete[n] Bühnenlaufbahn“ der Theaterstücke Büchners vgl. Schanze 1969, S. 338-351, Zitat S. 339.

⁷³⁹ Pfister 2001, S. 328.

⁷⁴⁰ Das Dargestellte tritt hinter die Darstellung zurück. Siehe Kap. 2.2.

⁷⁴¹ Wohlfahrt 1988, S. 116.

⁷⁴² Vgl. Knapp 2000, S. 161.

⁷⁴³ Aufgrund verschiedenartiger Zwischenspiele (Bauernszene, Monologe Leonce' u.a.) lassen sich keine exakten Grenzen zwischen den einzelnen Spielebenen definieren, es gibt keine klar angelegte Spiel-im-Spiel-Struktur, wie sie z.B. in Komödien Tiecks offen zutage tritt (*Der gestiefelte Kater*, *Die verkehrte Welt*).

⁷⁴⁴ Der Auftritt ist sinnfälligstes Zeichen dafür, „daß Büchner in seinem Lustspiel traditionell obligate Situationen, Gesten und Handlungen der Prinzenziehung, der Fürstenhochzeit und des absolutistischen Zeremoniells insgesamt aufgreift und in besonderer Weise akzentuiert und modifiziert, um sie zu travestieren“. Berns 1987, S. 220. Der Auftritt führt die prekäre Identität eines Duodezfürsten regel(ge)recht vor. Das szenische Arrange-

bindung von Theater und Fest auf. Sie geht im Vergleich zu den beiden ihr vorausgehenden Szenen wesentlich entschiedener die Raumproblematik im Theater an, wenn der Theaterraum als inszenierter *Schauplatz* in den Blick gerät. Mehr noch als I,1 und I,2, deren Raumkonfigurationen eher statisch verharrend aufzufassen sind, thematisiert die Rosetta-Szene sowie Leonce' daran anschließender Monolog den Bezug von auf der Bühne sichtbarem, gestaltetem und zu gestaltenden im Verhältnis zur figuralen Wahrnehmung sowie der Imagination des Zuschauers.⁷⁴⁵

Am Ende von I,3 wird eine qualitativ andere Beschaffenheit des Raumes in das Spiel eingebracht. Das von Leonce gefühlte „Wehen aus Süden“⁷⁴⁶ bringt eine modifizierte Raumqualität mit sich. Es ist die Bewegung des Aufbruchs, das Bild der Reise – „Wir gehen nach Italien.“⁷⁴⁷ –, das ein Gegen- bzw. Wunschbild zum bisherigen, vielfach statisch zu sehenden, unkoordinierten Raum des Lustspiels etabliert. Arkadien fungiert als Gegenort, als utopischer Raum, der der Welt des Stillstands – einer aristokratischen Hofwelt einerseits wie andererseits einem höfischen Theater mit seinen immergleichen Praktiken und Ritualen – gegenübersteht.⁷⁴⁸

Parallel zum Aufbruch Leonce' mit Valerio steht derjenige Lenas und ihrer Gouvernante in I,4. So kommt es im zweiten Akt schnell und unvermittelt zur Konfrontation der vier Figuren in einer „Wunderlandschaft der Verwirrungen“⁷⁴⁹ mit zahlreichen Suggestionen räumlicher und zeitlicher Natur, die entscheidende Diskrepanzen auf der Ebene des dramatischen Raumes evozieren, woraus sich dramaturgische Rückkopplungen bezüglich eines zu konstituierenden szenisch-theatralen Raumes ableiten lassen. Fiktion und Realität überlagern sich stetig, es kommt unweigerlich zu einer Spannung zwischen dem fiktiven

ment ist zeremonieller Tradition verhaftet und Bestandteil der „kritische[n] Potenz der Dramaturgie Büchners“. Ebd. Zu Etikette und Zeremoniell als versinnbildlichten Machtstrukturen vgl. auch Elias 1983, S. 120-177, zum „Lever“ Ludwigs XIV. als Urbild des absolutistischen Zeremoniells insbesondere S. 126-132.

⁷⁴⁵ Siehe Kap. 4.2.

⁷⁴⁶ MBA 6, S. 109.

⁷⁴⁷ Ebd.

⁷⁴⁸ Zum Arkadien-Modell Büchners vgl. umfassend Voss 1987, S. 275-436. Den Charakter des Modells fasst Voss (S. 381) folgendermaßen: „Jedes ‚Arkadien‘ weist zurück auf eine Wirklichkeit, deren versteinerte Verhältnisse die ‚Hohlform‘ für auführerische Fiktionen abgeben. Intendiert ist die Wahrnehmung der eigenen Verhältnisse im Bild der Ferne, das uns nicht bestätigt und stillsetzt in der notwendigen Hinnahme des Vorgefundenen, sondern aufsässig macht im Erlebnis des Mißverhältnisses zwischen dem großen Möglichen und dem eng Gegebenen.“

⁷⁴⁹ Dedner 1987, S. 167. Dort auch Hinweise zu direkten Quellen (Brentano, Shakespeare) und daraus entlehnten Motiven für diese Szene (S. 166-168). Ergänzend zum Shakespeare-Bezug vgl. Voss 1987, S. 372-382, der insbesondere mit dem Auftritt verbundene Zeitqualitäten behandelt.

Schauplatz und dem konkreten Charakter des Bühnenraumes, was mehr und mehr dessen Demontage bedeutet.

Freies Feld. Ein Wirtshaus im Hintergrund.

Leonce und Valerio, der einen Pack trägt, treten auf.

Valerio. (Keuchend.) Auf Ehre, Prinz, die Welt ist doch ein ungeheuer weitläufiges Gebäude.

Leonce. Nicht doch! Nicht doch! Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen, nackten Wand stünde.⁷⁵⁰

Die theatrale Illusion wird als ein in seiner Wirkung enttäuschender Effekt vorgeführt, der die Figuren selbst tangiert. Hervorstechend ist die „diskrepante Raumerfahrung“⁷⁵¹, die durch die scheinbare Opposition der vorgestellten Raumeindrücke der beiden Figuren plastisch verdeutlicht wird. Der Wahrnehmung unendlicher Weite der (dargestellten) Welt von Seiten Valerios steht die Wahrnehmung Leonce' von klaustrophobischer Enge gegenüber – so stellt es sich zumindest auf den ersten Blick dar. Der Nebentext markiert den (Theater-)Raum, in dem sich beide bewegen, als dekorativ gestalteten: die Kulisse gibt ein „freies Feld“ als gegenständlicher Staffage neben schauspielerischer, „ein Wirtshaus im Hintergrund“ markiert den perspektivischen Abschluss des Theaterbildes. Mitten drin in diesem Raumbild bewegen sich die beiden Körper, Spielfiguren „in einem engen Spiegelzimmer“, wie Leonce den Charakter des Raumes auslegt.

Auf den zweiten Blick zeigt sich, dass Leonce' Widerspruch zu Valerio („Nicht doch! Nicht doch!“) kein solcher ist. Beide rekurren auf dieselbe Motivik eines durch Wände (widerspiegelnde Flächen) eingefassten Raumes voller Illusionen, der auf den Raum des Theaters selbst verweist – und mit diesem sogar unmittelbar gleichgesetzt werden kann.⁷⁵² Den verschiedenen Aussagen liegt das paradoxe Bild einer ihre Grenzen und Begrenzung negierenden räumlichen Einheit zugrunde. Die Aussage Valerios eröffnet den Blick auf die dem Dialog eingelegte komische Spannung zwischen einem gleichermaßen begrenzten wie unbegrenztem Raum, die zugleich eine Spannung zwischen dem gegenständlichen Bühnenraum des Theaters und dem Raum eines künstlerischen wie künstlich bedeuteten Spiels darstellt.

Valerio begreift die (Spiel-)Welt vordergründig in einer auf Unabgeschlossenheit angelegten Struktur, sie scheint nicht überschaubar, über alle Maßen ausgedehnt. Zugleich wird

⁷⁵⁰ MBA 6, S. 111.

⁷⁵¹ Knapp 2000, S. 168.

⁷⁵² Vgl. Dannenberg 1994, S. 64.

diese Welt jedoch als ein in seinen Dimensionen beschränkter Komplex vorgestellt, d.h. sie wird artifiziell überschaubar und erfassbar ausgedeutet. Trotzdem ihm die Welt weitläufig erscheint, setzt er sie in ihrer vermeintlichen Unübersichtlichkeit paradoxerweise mit einem Gebäude gleich. So wird das Theater selbst als markierter Raum in seinem unbegrenzten Potential an Darstellungs- bzw. Bedeutungsmöglichkeiten thematisiert.

Die Welt vorgestellt als unendlich ausgedehntes Gebäude, in dem man sich verliert und keinen Überblick mehr bewahren kann, impliziert eine Grenzauflösung und -verwischung. Einem Innen steht kein Außen mehr gegenüber,⁷⁵³ Endlichkeit und Unendlichkeit fallen in eins. Valerios Raumwahrnehmung tilgt einen wie auch immer gearteten Außenraum, denn einem unendlich erfahrenen (Innen-)Raum kann nichts gegenübergestellt werden. ‚Welt‘ insgesamt erscheint Valerio als eine geschlossene, in sich fixierte Einheit, dem kein anderer Raum mehr gegenüberstehen kann, der Fluchtmöglichkeiten böte.

Leonce nimmt das Bild Valerios quasi unter umgekehrten Vorzeichen auf, die Konsequenzen und Implikationen für die räumliche Wahrnehmung sind jedoch einander angeglichen. Statt von Weitläufigkeit auszugehen, sieht er die Sache vom entgegengesetzten Standpunkt her und geht von räumlicher Enge aus, die sich visuell-virtuell ausdehnt. Die Spiegelungen in dem von ihm vorgestellten Zimmer verweisen einerseits auf eine labyrinthische, unendliche Weite des Raumes und eine spiegelbildliche Doppelung / Vervielfältigung der Figuren in demselben. Andererseits ist sich Leonce der damit verbundenen prekären (Spiel-)Situation bewusst: buchstäblich trägt der Schein. Die ihn umgebende Welt ist lediglich ein Illusionsraum, in den er und Valerio hineingestellt sind.

Einerseits ergötzt Leonce sich an dieser inszenierten Situation, andererseits erkennt er die damit verbundenen Gefahren. Die (fiktive) Welt ist zerbrechlich und mit ihr die in sie gestellten Existenzen. Jederzeit kann der die Figuren umgebende Spiegel-Raum durch eine unvorsichtige Bewegung zerstört werden, womit auch eine Selbstzerstörung verbunden wäre. Leonce und Valerio als Spiegel- und damit zugleich Spielfiguren würden zerbrechen, wären ‚nackte‘ Existenzen, verwiesen auf eine hinter zerborstenen Spiegeln sich zeigende desillusionierende Welt. Die nackte, kahle Wand präsentiert sich als brutale Bedrohung. Valerio nimmt die von ihm selbst heraufbeschworene und von Leonce noch gesteigerte Gefahr der Verlorenheit und des Existenzverlustes anscheinend ernst: „Ich bin verlo-

⁷⁵³ Vgl. ebd., S. 63.

ren.⁷⁵⁴ Leonce dagegen wiegelt ab: „Da wird Niemand einen Verlust haben als wer dich findet.“⁷⁵⁵ In diesem Schluss des Prinzen liegt eine feinsinnige Ironie innerhalb der Mauern des Theaters begründet: wer – als Zuschauer – Valerio wahrnimmt, verliert den Zugang zur Realität wie zugleich der Verlust der Illusion als Realitätsgewinn zelebriert scheint für denjenigen, der sich bewusst vom Geschehen abwendet und buchstäblich davon absieht.

Valerio nimmt das vom Prinzen eingebrachte Bild unendlicher, spiegelbildlicher Progression auf und treibt das Nachahmungsgebot des Theaters bis zu seiner totalen Deformation: „Ich werde mich wenigstens in den Schatten meines Schattens stellen“,⁷⁵⁶ propagiert er. Leonce antwortet darauf in direktem Bezug auf Kulissenelemente der Bühne: „Du verflüchtigst dich ganz an der Sonne. Siehst du die schöne Wolke da oben? Sie ist wenigstens ein Viertel von Dir. Sie sieht ganz wohlbehaglich auf deine gröbere matrielle Stoffe herab.“⁷⁵⁷ Hervorspringend an dieser Replik ist das thematisierte Missverhältnis der Größenrelation von Wolke und Figur, denn diese erscheint viermal größer als jene. Merkmale gemalter Dekoration (Sonne, Wolken) dringen in die Sprache und das Spiel der Figuren ein. Zuletzt erscheinen die Darsteller in ihrer anschaulich gegebenen Körperlichkeit „größere materielle Stoffe“ zu (re-)präsentieren, als die sie umgebende dekorative Umgebung. Die Pointe wohnt der Diskrepanz zwischen Schauspieler-Körper und Fläche der Bühne inne.

Die Prozessualität theatraler Darstellung wie der Charakter des Raumes – im engeren das Verhältnis von Theaterraum, Bühnendekoration, Figur und Zuschauer – stehen im Vordergrund des Geschehens.

Büchners Angaben über die szenische Ausstattung der Bühne betonen das Dekorative und Kulissenhafte. Weder die Räume noch die Figuren erhalten eine Begründung ihrer Existenz, somit gibt es auch keine Charaktere. Die Bühnenwelt erhebt [...] keinen direkten Anspruch, das Abbild einer realen Welt zu sein. Die Koordinaten von Handlung, Raum und Zeit, entfallen weitgehend, gerade dadurch aber betont die Bühnenwelt ihren artifiziellen Charakter als Spielwelt. Alles bleibt gestellt und flächig.⁷⁵⁸

Mit der Gestelltheit und Flächigkeit der Bühne, ihren zweidimensionalen Charakteristika im dreidimensionalen Bühnenraum, treiben die Figuren ein eigenes, doppelbödiges Spiel, indem sie die Bühnendekoration buchstäblich auffassen und die Kulissenhaftigkeit der dargestellten Welt unterstreichen. Immer wieder ist am Lustspieltext nachzuvollziehen,

⁷⁵⁴ MBA 6, S. 111.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Wohlfahrt 1988, S. 111f.

dass „Momente der Verräumlichung mit der Zerstörung der Räume“ zusammenfallen.⁷⁵⁹ Die Wahrnehmung des Bühnenraumes als solcher wird unter stetigem Rekurs auf die Unzulänglichkeiten desselben im Hinblick auf die Schaffung einer ästhetischen Illusion thematisiert.

Das zwiespältige Raumerleben der Figuren und die für den Zuschauer sich darstellende Situation verdichten sich noch mit dem weiteren Verlauf der Szene. Die Protagonisten sind bereits „durch ein Dutzend Fürstenthümer, durch ein halbes Dutzend Großherzogthümer und durch ein Paar Königreiche gelaufen und das in der größten Uebereilung in einem halben Tage“.⁷⁶⁰ Der Wahrnehmungseindruck Valerios von der Weitläufigkeit der Welt scheint sich hier bestätigend zu verstärken, doch kurz darauf kippt das Bild: „Teufel, da sind wir schon wieder auf der Gränze; das ist ein Land wie eine Zwiebel, nichts als Schaaalen, oder wie ineinandergesteckte Schachteln, in der größten sind nichts als Schachteln und in der kleinsten ist gar nichts.“⁷⁶¹

Raumvorstellungen werden fast ausschließlich über sprachliche Äußerungen der Figuren erzeugt und erweisen sich in ihrer Gegensätzlichkeit als subjektive Widerspiegelungen eines unfaßbaren, auch kaum interessierenden Objektiven. [...] Welt und Natur werden von den Figuren nicht erfahren, sondern dienen als Projektionsflächen für das subjektive Befinden, wobei die unterschiedlichen Sichtweisen und Bewertungen Resultat der konkreten Situationen der Figuren sind.⁷⁶²

Klarer wird dieser Zusammenhang noch, wenn man sich den direkt auf den Auftritt Leonce' und Valerios folgenden, mit diesem in Kontrast stehenden Auftritt Prinzessin Lenas und ihrer Gouvernante vergegenwärtigt:

G o u v e r n a n t e . Es muß ein bezauberter Tag seyn, die Sonne geht nicht unter, und es ist so unendlich lang seit unsrer Flucht.

L e n a . Nicht doch, meine Liebe, die Blumen sind ja kaum welk, die ich zum Abschied brach, als wir aus dem Garten gingen.

[...]

G o u v e r n a n t e . O die Welt ist abscheulich! An einen irrenden Königssohn ist gar nicht zu denken.

L e n a . O sie ist schön und so weit, so unendlich weit.⁷⁶³

Primär ist zwischen beiden Szenen die Parallelität der Wahrnehmungsdiskrepanz auffallend. Bei Leonce und Valerio einerseits das divergierende Raummoment, das schließlich in einem zeitlichen Stillstand kulminiert, bei Lena und der Gouvernante andererseits die zeit-

⁷⁵⁹ Ebd., S. 113.

⁷⁶⁰ MBA 6, S. 111.

⁷⁶¹ Ebd., S. 112.

⁷⁶² Wohlfahrt 1988, S. 110.

⁷⁶³ MBA 6, S. 112.

liche Diskrepanz in der Wahrnehmung beider Figuren und anschließend die räumliche Ausbreitung der (unendlichen) Welt. Ebenso wie die beiden männlichen Protagonisten sind die weiblichen in einen gewissermaßen ortlosen Raum hineingestellt, in ein theatrales Nirgendwo. Es gestaltet sich ein „Aus-der Zeit-Sein“.⁷⁶⁴ Die „diskrepante Raumerfahrung“ findet sich besonders im 2. Akt von *Leonce und Lena*, in dem „in rascher Folge die topische Geschehnisfolge romantischer Komödien zusammengedrängt“ wird und „die Dimensionen von Raum und Zeit fast vollkommen außer Kraft gesetzt“ werden: „Die Handlung entwickelt sich nicht linear, sondern sprunghaft surreal.“⁷⁶⁵

Wolfgang Hildesheimer veranlasst das Phänomen der Zeit- und Raumlosigkeit zu der Aussage, dass *Leonce und Lena* „als *dramatisches Gebilde* kein Vorbild hat, es ist in Struktur und Diktion einzigartig. Es gibt, meines Wissens, kein anderes Stück, dessen Handlung vom Dialog so wenig vorwärtsgetrieben wird wie dieses, in dem jeder gesprochene Satz ein retardierendes Moment ist.“⁷⁶⁶ Außerdem weist er in seiner Bühnerpreisrede (1966) auf die „Tatsache [hin], daß das Reich Popo, in der satirischen Absicht des Stückes, nicht viel größer ist als der Bühnenraum“.⁷⁶⁷ Valerios Zählen der Überschreitungen der Grenzen verschiedener Herzogtümer und Königreiche weist besonders darauf hin. Die zurückgelegten Entfernungen innerhalb verschiedener Reiche sind keine, sie sind nur vorgetäuscht. Sie beschreiben ausschließlich die Ausmaße des Theaters.

Innerhalb der von Leonce und Valerio durchlaufenen Welt zeigt sich Stillstand in der Bewegung, eine Bewegung auf Grenzen bzw. einer Grenze. Neues entpuppt sich immer wieder als Altes, bereits Bekanntes. Statt von einem zum nächsten Ort voranzukommen, scheinen sie stets am selben zu verbleiben, eine Schachtel nach der anderen öffnend und sich am Ende im Nichts, im freien Feld, oder eben im Theater verlierend: das Theater als enges Spiegelzimmer, als eine Schachtel. Am Ende bleibt der Verweis auf ein anonymes Nichts, ein in seiner Leere selbst präsentierter Raum, der lediglich als mit leeren Bedeutungen ausgestatteter Raum gezeigt wird. Oder anders: Die Bühne ist final ein um ihre illusionsbildenden Elemente entkleideter, nackter Raum.

Der sprichwörtliche Einbezug bühnendekorativer Elemente und Kennzeichen in die Spielwelt ist immer wieder Thema der Figurenaktionen, so auch die Bildung und

⁷⁶⁴ Wohlfahrt 1988, S. 111f.

⁷⁶⁵ Knapp 2000, S. 168.

⁷⁶⁶ Hildesheimer 1966, S. 173.

⁷⁶⁷ Ebd., S. 172.

Umwendung theatraler Zeichen in ihrem Bedeutungscharakter, wenn Valerio „seinen Pack zu Boden“ schmeißt:

Valerio. Ich weiß nicht, was Ihr wollt, mir ist ganz behaglich zu Muth. Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshausschild und die feurigen Wolken darüber, wie die Aufschrift: Wirtshaus zur goldnen Sonne. Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch auf dem Wein verschüttet ist und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Teufel aus Langeweile eine Parthie machen [...]⁷⁶⁸

Ein lächerlich-bloßstellendes Spiel mit der theatralen Dekoration wie dem höfischen Figurenarsenal wird auch in der Bauernszene III,2 betrieben, die durch ihre „Schauarchitektur“⁷⁶⁹ besticht. Vor einem „freie[n] Platz vor dem Schlosse des Königs Peter“ stehen „Bauern im Sonntagsputz, Tannenzweige haltend“:

Schulmeister. [...] Courage, Ihr Leute! Streckt Eure Tannenzweige grad vor Euch hin, daß man meint Ihr wärt ein Tannenwald und Eure Nasen die Erdbeeren und Eure Dreimaster die Hörner vom Wildpret und Eure hirschledernen Hosen der Mondschein darin, und merkt's Euch, der Hinterste läuft immer wieder vor den Vordersten, daß es aussieht als wärt Ihr ins Quadrat erhoben.⁷⁷⁰

Unverkennbar wird auf die Theatersituation rekurriert, auf die Gewinnung und Aufrechterhaltung eines schönen Scheins. Gebührieliches Verhalten und dessen szenische Einübung stehen auf dem Programm, die Vorführung von Rührung. Büchners Dramaturgie wendet die höfischen Inszenierungsformen komödiantisch um:

Landrath. Gebt Acht, Leute, im Programm steht: sämtliche Unterthanen werden von freien Stücken reinlich gekleidet, wohlgenährt, und mit zufriedenen Gesichtern sich längs der Landstraße aufstellen. Macht uns keine Schande.

Schulmeister. Seyd standhaft! Krazt Euch nicht hinter den Ohren und schneuzt Euch nicht die Nasen mit den Fingern, so lange das hohe Paar vorbeifährt und zeigt die gehörige Rührung, oder es werden rührende Mittel gebraucht werden. Erkennt was man für Euch thut, man hat Euch grade so aufgestellt, daß der Wind von der Küche her über Euch geht und Ihr auch einmal in Eurem Leben Braten riecht. Kennt ihr noch Eure Lection? He! Vi!

Bauern. Vi!

Schulmeister. Vat!

Bauern. Vat!

Schulmeister. Vivat!

Bauern. Vivat!⁷⁷¹

Den Hauptschlüssel für die These der Gleichsetzung der Spielwelt mit einem realinszenierten Bühnenraum liefert die letzte Szene des Stücks, wenn die Hofgesellschaft das Auftauchen des zu verheiratenden Prinzen und seiner Braut erwartet:

⁷⁶⁸ MBA 6, S. 114.

⁷⁶⁹ Berns 1987, S. 231f.

⁷⁷⁰ MBA 6, S. 118.

⁷⁷¹ Ebd.

Peter. [...] Sind meine Befehle befolgt? Werden die Gränzen beobachtet?
 Ceremonienmeister. Ja, Majestät. Die Aussicht von diesem Saal gestattet uns die strengste Aufsicht. (zu dem ersten Bedienten.) Was hast Du gesehen?
 Erster Bediente. Ein Hund, der seinen Herrn sucht, ist durch das Reich gelaufen.
 Ceremonienmeister. (Zu einem andern.) Und Du?
 Zweiter Bediente. Es geht jemand auf der Nordgränze spazieren, aber es ist nicht der Prinz, ich könnte ihn erkennen.
 Ceremonienmeister. Und Du?
 Dritter Diener. Sie verzeihen, Nichts.
 Ceremonienmeister. Das ist sehr wenig. Und Du?
 Viertes Bediente. Auch Nichts.
 Ceremonienmeister. Das ist noch weniger.⁷⁷²

Die Ankunft des Prinzen und seines Gefolges wird daraufhin in einer kurzen Mauerschau dargestellt, die nochmals die Begrenztheit bzw. Ausschnitthaftigkeit des Geschehens auf der Theaterbühne betont:

Erster Bediente. Halt! Ich sehe was! Es ist etwas wie ein Vorsprung, wie eine Nase, das Übrige ist noch nicht über der Gränze; und dann seh' ich noch einen Mann und dann noch zwei Personen entgegengesetzten Geschlechts.
 Ceremonienmeister. In welcher Richtung?
 Erster Bediente. Sie kommen näher. Sie gehen auf das Schloß zu. Da sind sie.⁷⁷³

Was mit diesen beiden Szenenausschnitten dargestellt und schließlich verhandelt wird, ist die Frage der theatralen Optik bzw. des theatralen Raums. Haupt- und Nebentext von *Leonce und Lena* suchen „einen räumlich-optischen Eindruck zu vermitteln [...], der sowohl für den Leser als auch für den Bühneninterpreten gilt“. Sie „konstituieren jenen geometrischen Raum, der das Aktionsfeld der dramatischen Figuren darstellt“.⁷⁷⁴ Entscheidend in der oben zitierten Szene ist, dass der Blick auf bzw. über die Grenze nicht nur mittels Mauerschau seine Darstellung findet, sondern dieser Blick eines Ausschauhaltenden (eines Zuschauers) gerade auf bzw. über die Grenze hinweg auch über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Figuren entscheidet. Es ist die Grenze selbst, welche über Erscheinen und Nichterscheinen entscheidet.

Die Grundkoordinaten für das Geschehen in der Hofszene sind, wie die Bühnenanweisung am Beginn der letzten Szene des Stücks mitteilt, ein „großer Saal. Geputzte Herren und Damen sorgfältig gruppiert. Der Ceremonienmeister mit einigen Bedienten auf dem Vordergrund.“⁷⁷⁵ Diese Anweisung unterstreicht bereits „das Gestellte, auf optische Wir-

⁷⁷² Ebd., S. 119f.

⁷⁷³ Ebd., S. 121.

⁷⁷⁴ Hintze 1969, S. 3.

⁷⁷⁵ MBA, S. 119.

kung hin Inszenierte des Bildes“.⁷⁷⁶ Es geschieht nichts weiter als eine Vorführung des Sehens selbst, eine Auslotung von verschiedenen Sichtweisen, von Blickfeldern und -richtungen. Gerade der Auftritt Leonce' mit seinem Gefolge ist weniger ein Handlungsge-
schehen als ein bloßer Auftritt.

Immer wieder durchbricht Büchner die feste Ordnung des höfischen Theaters, indem er dessen Illusionsraum vor den Augen des Zuschauers in sich zusammenfallen lässt, wenn die Aktionen der Figuren mit den (Dekorations-)Bildern der Bühne zusammenstoßen.⁷⁷⁷ Vielleicht tut sich am Ende ein schwarzer, farbloser Raum auf.

⁷⁷⁶ Wohlfahrt 1988, S. 119.

⁷⁷⁷ Dies bildet auf der Guckkastenbühne einen absoluten Normverstoß. Vgl. Kreimeier, S. 82f.

5 Felder, Fenster und Schaubude in *Woyzeck*

Freies Feld. Die Stadt in der Ferne.
Woyzeck und Andres schneiden Stöcke im Gebüsch.

Woyzeck. Ja Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, es hob ihn einmal einer auf, er meint es wär' ein Igel. Drei Tag und drei Nächte und er lag auf den Hobelspänen (leise) Andres, das waren die Freimaurer, ich hab's, die Freimaurer, still!
Andres (singt) Saßen dort zwei Hasen
Fraßen ab das grüne, grüne Gras
Woyzeck. Still! Es geht was!
Andres Fraßen ab das grüne, grüne Gras
Bis auf den Rasen⁷⁷⁸

Das freie Feld ist im Drama ein symbolisch offener, unbestimmter Raum, der zunächst mit keinerlei Qualität besetzt erscheint außer seiner Vagheit. Im bürgerlichen Illusionstheater ist der Ort – als Natur – allgemein der Stadt oder im engeren geschlossenen Räumen entgegengesetzt, er ist Gegen- oder Reflexionsort sozialer und kultureller Determination: ein unkultivierter, anarchischer Raum.⁷⁷⁹ Er signalisiert Weite, Überschaubarkeit und Stille.⁷⁸⁰ Dadurch werden Wahrnehmung und Kommunikation von überflüssigem Beiwerk freigehalten, sie zeigen sich im freien Feld, als Ort der Ruhe, ungetrübt. Gewissermaßen markiert diese Raumkonfiguration den leeren Spiel-Raum des Theaters, der erst nach seiner Besiedelung durch die Figuren (die Schauspieler) von Bedeutungen durchdrungen wird.

Auf eine solche „Bedeutungslandschaft“⁷⁸¹ rekurriert Büchner in seinen Dramen mehrfach: komisch verzerrt in *Leonce und Lena* (II,1),⁷⁸² klassisch in *Danton's Tod* (II,4), wo die Hauptfigur im freien Feld das Für und Wider ihrer Handlungsoptionen abwägt (Reflexionsmonolog),⁷⁸³ und zuletzt besonders prononciert in *Woyzeck*. Dort wird in H1,6 / H1,12 / H2,1 / H4,1 und H4,12 explizit von der Szenenangabe Gebrauch gemacht. Ohne nähere Kennzeichnung, aber aus dem Zusammenhang zu erschließen und szenisch im frei-

⁷⁷⁸ MBA 7.2, S. 22 (H4,1). Wieder aufgenommene Zitate werden im Folgenden nicht nochmals markiert.

⁷⁷⁹ Unkultiviert im Sinne von „vorkulturell“ bzw. „natürlich“, d.h. ein vor jeglicher Bezeichnungstätigkeit existierender Ort.

⁷⁸⁰ Ein bezeichnendes Beispiel für die Persiflage der diesen Raum besetzenden Charakteristika von Weite, Unberührtheit, Ruhe, Natur liefert Tiecks *Der gestiefelte Kater* (II,2; III,2). Vgl. Tieck 2001, S. 29 und 47. Tiecks Szenen dürften vor allem eine Inspirationsquelle für die Szene „Freies Feld. Ein Wirtshaus im Hintergrund“ (II,1) in *Leonce und Lena* gewesen sein.

⁷⁸¹ Nach Klotz 1960, S. 131, nimmt „die unbeschnittene Natur die Stelle der Bedeutungslandschaft“ im offenen Drama ein. In diesem Kontext identifiziert er als „die äußersten Pole“ von dessen Raumordnung das enge Zimmer und die weite Natur. Ebd., S. 129.

⁷⁸² Siehe dazu Kap. 4.3.

⁷⁸³ Vgl. MBA 3.2, S. 39.

en Feld anzusiedeln, sind zudem die Entwürfe H1,15 (Mordszene), H1,16 (Zeugen laufen herbei), H1,19 (Suche nach dem zurückgelassenen Messer) und H1,21 (Auffindung der Leiche Maries).⁷⁸⁴ Im Gegensatz zu *Danton's Tod* ist das freie Feld in *Woyzeck* kein Ort der (vermeintlichen) Freiheit, an dem Handeln strukturiert reflektiert wird,⁷⁸⁵ sondern Raum psychisch-existentieller Verstörung und unheimlicher Visionen.

Die Szenenanlage, wie sie Büchner in H4,1 zur Eröffnung des Dramas denkt, ist zeitgenössisch „ein beliebtes Arrangement“ und Bühnenbildnerisch meist derart umgesetzt, dass der vordere Teil der Bühne die freie Landschaft darstellt und auf einem Prospekt dahinter der gewünschte Stadthintergrund aufgetragen wird.⁷⁸⁶ So ist mit der freien Gegend eine besondere Aufteilung des Theater-Raumes verbunden, die Bühne wird in zwei Bereiche geteilt und die Figuren in den Vordergrund gestellt.⁷⁸⁷ Wie ich im Folgenden erläutern möchte, ist das freie Feld nicht als flächenperspektivisch strukturierter Raum zu fassen, etwa als Kinoleinwand *avant la lettre*, wie das aufgrund der hier getroffenen Aussagen (Bühnenaufteilung, Perspektivhintergrund, Flächigkeit der Szenerie) angenommen werden könnte, sondern eher als gegen-perspektivischer Raum, der perspektivisch organisierten Räumen gegenübersteht und mit ihnen kontrastiert. Er folgt einem Prinzip der Anti-Geometrie, das dem der Geometrie gegenübersteht. Das freie Feld bedeutet im Gesamtkontext des Dramas stets Desorientierung der Sprache, des Körpers und der Wahrnehmung. Der Wahnsinn *Woyzecks* ist eng mit dem Szenenarrangement verknüpft.

Die ersten drei Szenen des Stückes (in der letzten Entwurfsstufe H4) markieren eine den Blick des Zuschauers kanalisierende Bewegung, seine Perspektive unterliegt einer bildräumlichen Verengung. Die Offenheit und Weite des freien Feldes verengt sich auf die

⁷⁸⁴ In einer Lese- / Bühnenfassung ohne Szenendopplungen sind dies insgesamt sechs von 25 Auftritten. Vgl. Dedner 1999, S. 9-40. Henri Poschmann bietet in seiner kombinierten Werkfassung dagegen insgesamt 31 Szenen. Vgl. FA I, S. 145-173.

⁷⁸⁵ Danton ist in eine Leere hineingestellt, in der er in seinen Entscheidungen (zum einzigen Mal im Drama) unabhängig und unbeeinflusst erscheint. Anstatt allerdings die Flucht zu ergreifen, stellt er sich den Ereignissen im Vertrauen darauf, nicht angegriffen zu werden: „Das ist leerer Lärm, man will mich schrecken, sie werden's nicht wagen.“ MBA 3.2, S. 39.

⁷⁸⁶ MBA 7.2, S. 489 [Kommentar]. Dort werden auch Büchner inspirierende Beispiele der Verwendung des Szenenbildes „Freies Feld“, „offenes Feld“ oder auch „freier Platz“ genannt (Shakespeare, Goethe, Tieck u.a.). Die „freie Gegend“ ist seit dem 18. Jahrhundert eine geläufige Dekoration, „weitgehende Ähnlichkeit dieses Bilds an den verschiedenen Theatern“ Deutschlands kann angenommen werden; das Szenenbild gehört traditionell zum festen Bestand von Typendekorationen. Mehlin 1969, S. 53. Gerade seine Konventionalität im Aufbau lässt das Bildarrangement bedeutungsneutral erscheinen.

⁷⁸⁷ Die abwechselnde Nutzung einer Mittel- und Hinterbühne bzw. einer kurzen und langen Bühne ist um 1800 üblich. Ein bekanntes Beispiel für den Gebrauch dieser technischen Bühnenaufteilung sind Inszenierungen von Dramen Schillers am Weimarer Theater; die räumliche Staffelung ermöglichte vor allem schnelle Szenenwechsel. Vgl. Knudsen 1970, S. 222f.

Stadt / Straße und schließlich auf das bedrückend enge Zimmer Maries. So mündet H4,1 in eine das Blickfeld des Rezipienten rahmende Fensterszene (H4,2),⁷⁸⁸ bei der Sehen und Gesehenwerden eine zentrale Rolle spielen. Abschließend führt Büchner den Blick des Betrachters vor und in die Theaterbude, mit der nochmals eine räumliche Verdichtung wie auch eine damit einhergehende Verengung und Verdoppelung des Blicks – der Betrachtung von Betrachtern und Betrachteten – geleistet wird.

Dass das freie Feld den mit Bedeutungen zu besetzenden Raum der Bühne selbst symbolisiert, der nach und nach gefüllt wird, ist im Weiteren die leitende Lektürehypothese meiner dramaturgischen Deutung des Beginns der Büchnerschen Tragödie. Die Betrachtung und Kontextualisierung der Szene mit den ihr unmittelbar folgenden Auftritten stelle ich zudem unter die Idee eines atmosphärischen Spürens von Anwesenheit:

Das grundlegende Wahrnehmungsereignis ist das *Spüren von Anwesenheit*. Dieses Spüren von Anwesenheit ist zugleich und ungeschieden das Spüren von mir als Wahrnehmungssubjekt wie auch das Spüren der Anwesenheit von etwas. [...] Der erste Gegenstand der Wahrnehmung ist Atmosphäre oder das Atmosphärische.⁷⁸⁹

Der Gedanke lässt sich unmittelbar auf die Rezeption szenischer Ereignisse übertragen, insofern der Charakter einer Atmosphäre „in affektiver Betroffenheit“ erfahren wird.⁷⁹⁰ Nicht nur die visuelle Perzeption spielt dabei eine hervorgehobene Rolle, sondern gerade auch die Sprache in ihrer konkreten Lautlichkeit (Stimme), wie allgemein Geräusche und Klänge die Hervorbringung bzw. Belebung des theatralen Raumes als eines atmosphärischen und performativen garantieren.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Vgl. MBA 7.2, S. 22f. Das Fenster-Motiv ist bereits wesentlicher Bestandteil des Vorentwurfs: siehe MBA 7.2, S. 12-14 (H2,2).

⁷⁸⁹ Böhme 2001, S. 45.

⁷⁹⁰ Zum Konzept der Atmosphäre vgl. im Einzelnen Böhme 1995, S. 21-48, sowie Böhme 2001, S. 45-58, Zitat S. 52. Der Verfasser selbst erachtet das Theater als einen für die Ästhetik paradigmatischen Ort, „als phänomenale Wirklichkeit“, die der Realität gegenüberstellt sei: „Auf dem Theater wird gespielt, das Theater isoliert institutionell die Wirklichkeit von der Realität.“ Ebd., S. 118. „Auf dem Theater müssen die Gefühle, die im gewöhnlichen Leben ein Mensch *in* sich hat, äußerlich wahrnehmbar, d.h. atmosphärisch spürbar werden.“ Ebd., S. 120. Von aufführungsanalytischer Seite her sind Böhmes Überlegungen von Sabine Schouten und Benjamin Wihstutz aufgearbeitet worden. Ihre Arbeiten berühren vielfach auch dramaturgische Fragestellungen bzw. inszenatorische Entscheidungen. Vgl. Schouten 2007; Wihstutz 2007.

⁷⁹¹ Das Theater gestaltet sich als Erfahrungs- und Erlebnisraum des Subjekts – als erlebter Raum. Vgl. dazu Bollnow 2000 [1963], S. 17f. Ströker 1977, S. 17-22, konzeptualisiert den an die Leiblichkeit des Subjekts gebundenen Raum als gestimmten, woran sich auch Gernot Böhme mit seinen Überlegungen orientiert. Vgl. Böhme 2001, S. 47. Subjekt, Raum und Wahrnehmung stehen immer schon in einem besonderen Verhältnis zueinander, und das Theater liefert hierfür besondere Optionen der Gestaltung und Veranschaulichung. Böhmes ästhetisches Konzept der Atmosphären findet sich übernommen und weiterentwickelt von Fischer-Lichte 2004a, S. 200-209. Die Autorin bindet es in ihre „Ästhetik des Performativen“ ein.

Das Geschehen setzt – typisch für die Drameneingänge Büchners – unvermittelt ein, insofern es „frei von der Funktion der Handlungsexposition“⁷⁹² ist. Woyzeck und Andres ergreifen von der Bühne Raum, ohne dass das Gezeigte näher erläutert wird. Sie „schneiden Stöcke im Gebüsch“ und bewegen sich in einem bedeutungsoffenen, natürlichen Raum, wobei „die Stadt in der Ferne“ eine bis auf weiteres unbestimmte Drohkulisse darstellt. Die Beschäftigung der beiden verweist – ebenso wie ihr bloßer militärischer Status: „unterst Stuf von menschliche Geschlecht“⁷⁹³ – auf die existentielle und zugleich soziale Thematik von Armut, Repression und Dissoziation.⁷⁹⁴ Zwischen den Figuren entwickelt sich kein stringenter Dialog: „Der Dialog, Lebensnerv der hohen Tragödie von Sophokles bis Schiller, ist im *Woyzeck* an einer unteren Grenze angelangt. Auch die Dialoge der Unterdrückten untereinander haben eher den Charakter einer Induktion (im physikalischen Sinn) als den eines Austausches.“⁷⁹⁵

Von Beginn an präsentiert sich Woyzeck als Getriebener – gezeichnet und verfolgt. Im Verlauf der Szene geht es vor allem um die Schilderung und Deutung unheimlicher, besorgniserregender Zeichen, die Woyzeck um sich selbst herum zu erkennen glaubt.⁷⁹⁶ Seine einleitenden Worte („Ja Andres“) erscheinen doppeldeutig. Dem ersten Anschein nach markieren das „Ja“ und die damit verbundene namentliche Ansprache eine Antwort auf eine eventuelle Frage des Gegenübers. Der wahre Charakter als bloße Interjektion wird auf den zweiten Blick deutlich. Woyzecks Worte sind rein subjektiv in die Situation hineinführend und gehen mit einer expressiv-phatischen Funktion einher. „Ja“ ist Selbstversicherung und -bestätigung der Figur sowie Appell: Vergewisserung der Kommunikation gegenüber Andres und dem Zuschauer.

Die diskontinuierliche Sprache signalisiert ein geheimnisvolles Unbehagen,⁷⁹⁷ nur scheinbar stellt sich darüber ein Kontakt zu Andres her: „den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, es hob ihn einmal einer auf, er meint es wär ein Igel.“ Die einzelnen deiktischen Partikel („Ja [...] da [...] hin [...] da“) richten den Blick auf die vor-

⁷⁹² Oesterle 1983, S. 191. Wie schon zu Beginn von *Danton's Tod* und *Leonce und Lena* geht es auch in *Woyzeck* publikumsstrategisch um die Schaffung von Bewusstsein. Vgl. Poschmann 1988, S. 197f.; vgl. Glück 1990, S. 212.

⁷⁹³ MBA 7.2, S. 14 (H2,3).

⁷⁹⁴ Vgl. Glück 1984a, S. 167-226, und Glück 1984b, S. 227-247. Glück 1990, S. 177-218, führt die Quintessenz beider Arbeiten konzis zusammen.

⁷⁹⁵ Glück 1990, S. 208.

⁷⁹⁶ Vgl. Poschmann 1988, S. 195.

⁷⁹⁷ Mit den problematischen Wahrnehmungen Woyzecks innerhalb des Stückes steht insgesamt „die Verlässlichkeit der sinnlichen Erfahrung und des vernünftigen Urteilens und damit die Realität der Ereignisse selbst in Frage“. Müller-Sievers 2003, S. 137.

gängige Situation, die gestische Sprache markiert den vorführenden und reflexiven Charakter des Stücks im Ganzen.⁷⁹⁸

Körpersprache und -inszenierung sind zentrale Bestandteile der Ästhetik des Textes. Eng damit verbunden ist der Aspekt der Autopsie, „der visuellen Perzeption seelischer Befindlichkeit oder, umgekehrt, der Projektion gewisser Bedürfnisse oder Abwehrmechanismen in das Gesehene“.⁷⁹⁹ Autopsie als Verfahren wird in den Dienst theatraler Vergegenwärtigung gestellt: als Analyse und Begutachtung der Körperlichkeit des Subjekts und seines Bezugs zur Umwelt. So überwiegt in *Woyzeck* ein diagnostischer Blick: „Die Darstellung dessen, wie die Personen der Umgebung psychische Störungen deuten [...] ist in Büchners Drama allgegenwärtig.“⁸⁰⁰ Der diagnostische Blick entfaltet sich von der ersten Szene an und ist zugleich ein voyeuristischer. Diagnose der Befindlichkeit Woyzecks wie das Thema des (männlichen) Voyeurismus im Drama sind vorherrschende Tendenzen. Beides ist durch Perspektivdopplungen an den Zuschauer gebunden.⁸⁰¹

Die Struktur des Anfangs weist unübersehbare Parallelen zum Beginn von *Danton's Tod* auf. Augenfällig ist ein kontrapunktisches Prinzip, mit dem die dramatischen Stimmen und Situationen nebeneinander her geführt werden. Woyzeck und Andres stehen mit ihrem Spiel ebenso für sich wie Danton mit Julie und Héroult mit der Dame. Hier wie dort werden Repliken zugleich unabhängig voneinander und sich doch gegenseitig kommentierend parallel geführt. So scheint jede der beiden Figuren in *Woyzeck* anfänglich in sich selbst verstrickt, ihre Aussagen gehen aneinander vorbei. So fordert Woyzeck vehement Stille ein, Andres dagegen singt. Die Äußerungen haben monologischen Charakter.⁸⁰² Statt eines Gesprächs miteinander ergibt sich eine gegenseitige Überlagerung, Durchkreuzung oder Unterbrechung der einzelnen Sätze und Worte, je nach dramaturgisch-schauspielerischer Akzentuierung. Weitere Parallelen zum Revolutionsdrama sind, dass Woyzeck wie Danton in der Rolle eines (selbstdiagnostizierenden) Beobachters erscheint, aber nicht mehr wie dieser eine einigermaßen sinnvoll konturierte Erklärung von Eindrücken und Zeichen abgibt. Woyzecks Sprache steht ganz im Zeichen einer im Drama immer wiederkehrenden

⁷⁹⁸ Vgl. Krapp 1958, S. 93-96. Deixis als dramaturgische Funktion ist für alle drei Dramen Büchners höchst charakteristisch.

⁷⁹⁹ Knapp 2000, S. 196.

⁸⁰⁰ Dedner 2002, S. 41.

⁸⁰¹ Vgl. dazu insgesamt Schafer 1993, S. 55-64.

⁸⁰² Vgl. Baumann 1976, S. 156. Das bedeutet aber szenisch kein „beziehungsloses, inselhaftes Nebeneinander“, wie Baumann konstatiert.

Desorientierung,⁸⁰³ die besonders mit dem Raum des freien Feldes verbunden ist. Des Weiteren wird anfangs eine intim-persönliche Begebenheit und Situation ins Rampenlicht gestellt, nicht die politisch-öffentliche Thematik. Liebe, Körper und Tod stehen im Zentrum des Geschehens.⁸⁰⁴

Der Protagonist gibt rätselhafte Betrachtungen von sich, die auf den / seinen Tod gerichtet sind;⁸⁰⁵ unmittelbar wird dieser benannt und ein fatales Geschehen, ein Ort des Unglücks heraufbeschworen und mit den geheimnisumwitterten Freimaurern in Zusammenhang gebracht. „Drei Tag und drei Nächte und er lag auf den Hobelspänen (leise) Andres, das waren die Freimaurer, ich hab’s, die Freimaurer, still!“ Auf den Tod spielen vorrangig „Streif“, Gras, Kopf sowie Igel an. Letzterer erweist sich als Symbol fatalen Irrtums („er meint es wär“) und Zeichen des Unglücks, wenn man eine Verbindung zwischen spitzen Stacheln und (Messer-)Stechen zieht. Schließlich kehrt das Motiv des Stechens sprachrhythmisch wieder in H4,12 und H4,13, es ist ein Element metaphorischer Verklammerung, das direkt mit dem späteren Mordgeschehen verbunden ist.⁸⁰⁶

Bereits Ingrid Oesterle hat das freie Feld als „Stimmungsraum von Angst und Ahnungen“ identifiziert und die motivischen, strukturellen und ästhetischen Referenzen des *Woyzeck* zur Schauerliteratur herausgestellt. Die szenische Wendung dieser Referenzen wird bei Oesterle zwar angedeutet, nicht aber ausführlicher erläutert: „Dem Zuschauer wird eine unbetroffene Beobachterrolle unmöglich. [...] Die Einbildungskraft dominiert über die Vernunft und ihre Erklärungsmöglichkeiten.“⁸⁰⁷

⁸⁰³ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 140.

⁸⁰⁴ Das soll keineswegs heißen, dass eine politische Aussage des Stückes in ihrer Kraft und Wirkung zu vernachlässigen ist. Vielmehr liegt in Büchners Dramen stets eine Durchdringung unterschiedlicher Diskurse (Politik, Wissenschaft, Kunst, Subjektivität) vor. Bezeichnend ist jedoch, wie Büchner die Akzente verteilt. Der Fokus auf dem Privaten zeigt ja gerade eklatant dessen Vernichtung durch politische und materiell-existentielle Determinationen. Büchner geht das System und seinen tödlichen Zusammenhang radikal von der Betroffenheit des Subjekts her an. Siehe Anm. 794; vgl. ferner Knapp 2000, S. 197-209.

⁸⁰⁵ Glück 1990, S. 210, identifiziert „das Schafott im Hintergrund als de[n] Fluchtpunkt aller Perspektiven“. Fest steht aber lediglich, „daß ein durch dramaturgische Techniken erkennbares ‚Ende‘ nicht von Büchner gestaltet wurde“. Lambrechts 1972, S. 124. Als sicher darf neben einer Anspielung auf Woyzecks eigenes (mögliches) Schicksal die Anspielung auf Maries Tod gelten.

⁸⁰⁶ Schon Volker Klotz hat auf die Rolle der Bildketten hingewiesen, die auf die Ermordungsszene weisen und unter einem bestimmten Blickwinkel „fast alle das Woyzeckdrama noch einmal im Kleinen“ ergeben: „roth“, „Blut“, „Mond“, „heiß“ und „kalt“; schließlich „immer zu!“ und „stich [...] todt“ als taktgebende Wortmotive. Vgl. Klotz 1960, S. 107. Diese Bildlichkeit wird in ihren Ausprägungen detailliert von Dannenberg 1994, S. 292-312, beschrieben.

Der „Streif“ weist explizit auf die Fatalität des Ortes hin. Vgl. MBA 7.2, S. 490 [Kommentar]. „Kopf“ und „Hobelspäne“ beschließen die letzte Entwurfsstufe des *Woyzeck*: das Motiv der Totenbettung kehrt in H4,17 (Testamentsszene zwischen Woyzeck und Andres) wieder. Auf weitere Parallelen der vorliegenden Szene zu anderen komme ich im Folgenden zu sprechen.

⁸⁰⁷ Vgl. Oesterle 1983, S. 168-200, Zitate S. 187 und 192. Vgl. auch MBA 7.2, S. 490-493 [Kommentar].

Die atmosphärische Dimension im Kontext einer Bühnenrealisierung lässt sich vorwiegend mit dem Wechselspiel der prinzipiellen Polarität von Stille und Stimme herausstellen. Für den ersten Pol steht primär Woyzeck, der immer wieder auf die Stille zu sprechen kommt und diese einklagt, um Zeichen hören zu können und sie zu deuten: „Still! Es geht was!“ Dann auch in unmittelbarer körperlicher Betroffenheit: „S’ist so kurios still. Man möchte den Athem halten. Andres!“ Am Ende der Szene heißt es fatalistisch zugespitzt: „Still, Alles still, als wär die Welt todt.“⁸⁰⁸ Auf die Stille kommt Woyzeck im Drama immer wieder zu sprechen, ohne jedoch wirklich zur Ruhe zu kommen. Stille ist nicht gegeben, sie wird immer wieder gebrochen durch reale und darüber hinaus imaginierte Stimmen, die über die Figur hereinbrechen.⁸⁰⁹ Ruhe ist Woyzeck nur im Tod gewiss, da seine Mordtat noch das Gefühl der Unruhe verstärkt.⁸¹⁰

Zu den Unheil heraufbeschwörenden Verlautbarungen Woyzecks bildet Andres eine Gegenstimme: „Saßen dort zwei Hasen / Fraßen ab das grüne, grüne Gras [...] Fraßen ab das grüne, grüne Gras / Bis auf den Rasen.“ Das Lied ist einerseits Kontrast zu den prophetischen Impressionen seines Partners, andererseits ist es bildhafter Kommentar des Bühnengeschehens als solches: ein Metatext der szenischen Vergegenwärtigung. Der Gesang bebildert das Geschehen aufschlussreich im Sinn der Spiegelung, wie sie sich auch im Kontext des Budengeschehens vollzieht: Tiermetaphorik wird direkt auf den Menschen übertragen, die zwei Gras fressenden Hasen entsprechen den beiden Figuren auf der Bühne. Der Mensch erscheint als Tier wie Tiere als Menschen erscheinen.⁸¹¹ Eine Idylle des Glücklich-vor-sich-hin-Lebens und Sich-satt-Fressens wird besungen und kontrastiert mit der konkreten Situation, in der nur zwei „arme Leut“⁸¹² zu sehen sind, die sich wie zwei Hasen als gejagt und verfolgt erweisen werden.⁸¹³

⁸⁰⁸ MBA 7.2, S. 22 (H4,1).

⁸⁰⁹ In H4,10 heißt es ausdrücklich: „Andres, ich hab keine Ruh.“ Ebd., S. 29. Von Stimmen überwältigt wird Woyzeck dann besonders in H4,12 und H4,13. Vgl. Ebd., S. 30 (siehe daneben auch schon H1,6 und H1,13, Ebd., S. 5 und 8).

⁸¹⁰ Vgl. Ebd., S. 11 (H1,19).

⁸¹¹ „Das ist Viehsionomik. [...] Ein Mensch, ein thierischer Mensch und doch ein Vieh.“ Ebd., S. 3 (H1,2).

⁸¹² So Woyzeck gegenüber Marie und dem Hauptmann. Ebd., S. 24f. (H4,4 und 4,5).

⁸¹³ Das von Andres gesungene Volkslied hat den Titel „Welterfahrung“ und handelt von entzweiter Liebe bzw. spielt auf Promiskuität an. Vgl. ebd., S. 491f. Implizit wird so auf die Eifersuchtsthematik und den Treuebruch verwiesen. Aus den Strophen 6 und 7, die der Freund Woyzecks zitiert, hat sich das lustige Hasenlied entwickelt. Dessen Hintergrund bildet eine zusätzliche Ebene des Kontrastes (die zwei Hasen werden darin von einem Jäger niedergeschossen, stellen sich aber nur tot und laufen schließlich unbeschadet von dannen – davon kann in *Woyzeck* keine Rede sein).

Mit der Inszenierung des Gegeneinanders von Stille und Stimme gelingt eine atmosphärische Verdichtung. Stille kommt im Theater einerseits durch ihre sprachliche Thematisierung zur Geltung, ist andererseits aber gerade dadurch mitteilbar, dass sie als solche inszeniert werden kann: durch akzentuierende Sprachpausen und rein körperlich suggestive Spannung und Anspannung der Schauspieler. Mit seiner Struktur des Wechselspiels von Frage und Antwort, seinem interjektiven und imperativen Charakter sowie der expliziten Markierung von Pausen und der Betonung von Stillstand gibt der Text dahingehend den Rhythmus vor:

Woyzeck. S'ist so kurios still. Man möchte den Athem halten. Andres!

Andres. Was?

Woyzeck. Red was! (starrt in die Gegend.) Andres! Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich (reißt ihn in's Gebüsch)

Andres (nach einer Pause). Woyzeck! hörst du's noch?

Woyzeck. Still, Alles still, als wär' die Welt todt.

Andres. Hörst du? Sie trommeln drin. Wir müssen fort.⁸¹⁴

Es zeigt sich angestregtes Abwarten. Die Oppositionen von Schweigen und Reden, Stille und Getöse, Dunkelheit und Helligkeit, Stillstand und Bewegung der Körper, Hinsehen und Wegsehen – und damit verbunden und auf der Bühne wesentlich bedeutsam: Gesehen und Nicht-Gesehenwerden („Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich (reißt ihn in's Gebüsch)“ – spielen eine hervorgehobene Rolle.

Im Verlauf der Szene findet ein Wechsel zwischen den gegensätzlichen Befindlichkeiten der beiden Figuren statt. Die Empfindungen und Wahrnehmungen Woyzecks und Andres' oszillieren, bis sie am Ende vertauscht erscheinen.⁸¹⁵ Zu Beginn dominiert Woyzeck die Situation mit seinen (be-)ängstigenden Ahnungen. Sein Freund wird, wobei mit seinem Gesang zunächst offen bleibt, ob er sich fürchtet oder nicht, im Verlauf der Szene von dessen Angst angesteckt: „Ich fürcht mich.“⁸¹⁶ Woyzeck wiederum erscheint konfus, seine Aussagen bleiben uneindeutig. Erst fordert er Andres zum Schweigen auf: „Still!“ Dann verlangt er ein ablenkendes Gespräch („Red was!“). Das Wechselspiel von Stille, Stimme und Gegenstimme ist Dreh- und Angelpunkt der theatralen Organisation: „Die Bereiche des Unfaßlichen und des Wahrnehmbaren sind übereinandergeblendet, keiner vermag je-

⁸¹⁴ MBA 7.2, S. 22 (H4,1). Dannenberg 1994, S. 280-284, stellt im unmittelbaren Vergleich zu Büchners vorhergehendem Szenenentwurf H2,1 zurecht eine Reduktion und damit einhergehende Zuspitzung der Sprache fest. Weniger visuelle als auditive Aspekte treten in den Vordergrund.

⁸¹⁵ Gerhart Baumann sieht den Auftritt „aus divergierenden Stimmführungen und Sichtweisen“ zusammengesetzt. Baumann 1976, S. 155.

⁸¹⁶ MBA 7.2, S. 22 (H4,1).

doch beide zu durchdringen; das Zaudern, Fragen, die aufkommende Angst und plötzliche Stille bezeichnen die Stellen, wo sich die Ränder berühren.“⁸¹⁷

Die Aktionen der beiden Figuren kennzeichnen einen körperbetonten und atmosphärisch dichten Zusammenhang. Woyzeck hält den Atem an, starrt in die Gegend, reißt seinen Partner mit sich fort. Nicht nur sprachlich-klangliche, sondern auch kinetisch-gestische Signale werden ausgegeben und empfangen. Am Ende erfolgt die unerwartete „Wendung, daß Andres ein Signal aufnimmt, es korrekt identifiziert und sachgerecht deutet“.⁸¹⁸ Woyzeck dagegen mag eine sinnvolle Einordnung seiner Erscheinungen und Wahrnehmungen nicht gelingen: „Was sich [bei ihm] als Begründung ausgibt, erhöht nur den Charakter des Ungewissen und Uneinsichtigen.“⁸¹⁹ Wenn Woyzeck der Stille lauscht, scheint diese und die mit ihr verbundene Realität am Ende der Szene nur eingebildet. Der Trommelwirbel arbeitet seinem Eindruck entgegen. Der Ruf zum Appell präsentiert sich als Signal, das die Protagonisten wie ein heraufziehender katastrophaler Sturm mit sich fortzureißen scheint. Die phantasierte Angst Woyzecks wird in eine mögliche reale Gefahr überführt, die Andres benennt: die drohende Bestrafung bei Ungehorsamkeit („Wir müssen fort.“).

Im Stück Büchners konturiert sich zu Anfang „ein Szenenraum als Ort des Offenen und des Möglichen“. Der szenische Raum konkurriert dramaturgisch mit einem mentalen und umgekehrt, indem der mentale Gedankenraum Woyzecks szenisch eröffnet wird und der szenische Raum mental (durch die Figur) strukturiert erscheint. Der szenische Raum wird ferner immer schon mental (imaginativ) durch den Zuschauer verarbeitet und geformt. Das freie Feld präsentiert sich somit als Bedeutungslandschaft des Innenlebens der Hauptfigur, sowohl innerer Schauplatz Woyzecks als auch des Zuschauers. Dieser Schauplatz gibt zugleich den performativen Raum des Theaters ab, das sich derart selbst „als Ort der Beziehung zwischen dem Zuschauer und dem Gesehenen in Szene“ setzt, womit (bedingt) auch Charakteristika eines Umfelds von Welt (d.h. eines im Damentext niedergelegten Raums) getilgt werden.⁸²⁰

⁸¹⁷ Baumann 1976, S. 156.

⁸¹⁸ Poschmann 1988, S. 195.

⁸¹⁹ Baumann 1976, S. 155.

⁸²⁰ Der Theaterraum wird direkt als Ereignisraum etabliert. Der im vorliegenden Absatz vorgetragene Gedanke ist angeregt durch Valentini 1992, S. 136-150, direkte Zitate S. 138. Die Autorin beschreibt in ihrem Aufsatz eine Entwicklung des modernen Theaters, in dem der szenische Raum die Bühne sei (das meint kein durch dramatische Texte fixierter, bedeutungstragender Raum, sondern Bindung eines Subjekts an potentiell unendlich viele Umfelder – ein Gedankenraum, vor allem als Bruch mit dem perspektivischen / geometrischen Raum). Ein Bezug zu Büchner ist bei ihr nicht gegeben.

Die Möglichkeit einer solchen Tilgung im Zeichen des zielbewussten Verweises auf die Bühne *allein* – als radikale Problematisierung des Subjekts und seiner Körperlichkeit (der Leibhaftigkeit des Schauspielers im Bühnenraum), seiner theatral reflektierten Rolle und seiner Wahrnehmungsleistungen – deutet der Text unmittelbar an. Die Bühne präsentiert sich als Ort von „Ausdrucksunmittelbarkeit“,⁸²¹ wie anfangs dieses Kapitels angezeigt markiert das freie Feld einen offenen Bedeutungsraum.

Sichtbar wird das einmal an Woyzecks Gebaren, wenn er sich von Erscheinungen umzingelt sieht: „Es geht hinter mir, unter mir (stampft auf den Boden) hohl, hörst du? Alles hohl da unten, die Freimaurer!“⁸²² Darüber hinaus konkretisiert sich eine Überblendung von szenischem und mentalem Raum im Kontext der mit H4,1 in ihrer Grundanlage besonders korrespondierenden Szene H4,12:

F r e i e s F e l d .
W o y z e c k .

Immer zu! immer zu! Still Musik. – (reckt sich gegen den Boden) He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin todt? stich, stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da noch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich todt, todt.⁸²³

Ausdrucksunmittelbarkeit geht freilich von der Figur und dem Sprachmaterial aus, das der Text zur Verfügung stellt. Auf dem Theater schließlich ist sie an die Körperlichkeit des Schauspielers gebunden und wird von ihm hervorgebracht. Buchstäblich klopft Woyzeck in beiden Szenen den Bühnenraum ab, lotet ihn als Seh-, Klang- und Bedeutungsraum aus, indem er sich unmittelbar dem Bühnenboden zuwendet und diesem konkrete Zeichen abzulauschen trachtet. Speziell über das Hören, die Vernehmbarkeit von Stimmen, Lauten, Klängen und Geräuschen, wird die Wahrnehmung der Figuren wie auch der Zuschauer an visuelle Grenzen herangeführt und psychologische Aspekte eines gestimmten Raumes treten in den Vordergrund: das Theater zeigt sich als atmosphärisches Ereignis, bedeutungsweisender Ort des Un-Möglichen.

Keines der Dramen Büchners ist derart durchdrungen von der Präsentation theatraler Wahrnehmungsstrategien wie *Woyzeck*, immer wieder inszeniert das Drama eklatant Sehen und Hören und betreibt eine synästhetische Ansprache beider Sinne. Die Szenen H4,1-3

⁸²¹ Baumann 1976, S. 157.

⁸²² MBA 7.2, S. 22 (H4,1).

⁸²³ Ebd., S. 30 (H4,12).

bilden dafür ein dramaturgisches Grundmuster heraus, dessen Variation den Verlauf des Stückes bestimmt.

Marie (mit ihrem Kind am Fenster) *Margreth*
Der Zapfenstreich geht vorbey,
der *Tambourmajor* voran.

Marie (das Kind wippend auf dem Arm.) He Bub! Sa ra ra ra! Hörst? Da kommen sie
Margreth. Was ein Mann, wie ein Baum.

Marie, Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw.
(*Tambourmajor* grüßt.)⁸²⁴

Die Szenen H4,1 und H4,2 stehen von ihrer Raumkonfiguration her gesehen in extremer Entgegensetzung und beschreiben der Bühne wesenseigene Polaritäten: dort das offene, freie Feld als Bedeutungslandschaft, hier ein enges, begrenztes Zimmer und daraus resultierende Perspektivenbeschränkung. Der zuvor tendenziell mental bzw. performativ strukturierte Raum verengt sich zum visuell-geometrischen.⁸²⁵ Inhaltlich und thematisch sind die Auftritte eng miteinander verbunden. Der zum Aufbruch mahnende und das Geschehen abschließende Trommelwirbel dort kehrt hier wieder bzw. dauert an und bildet den Auftakt der Bühnenaktion („Hörst? Da kommen sie“). Die Szenen sind durch „genaue Hin- und Herverweise“⁸²⁶ und „den Charakter des Gleichzeitigen“⁸²⁷ gekennzeichnet, sie gehen direkt ineinander über.

Dem Fensterblick Maries wie damit verbundenen Raumdispositionen kommt eine entscheidende Funktion zu, was die multiperspektivische Vernetzung einzelner Szenen betrifft:

The window is a key device in the creation of multiple perspective in Büchner's works, offering a variety of different visions, both inwards and outwards.

The simultaneous representation of various fields of vision offered by the extended dimensions of the window is characteristic of the general tendency in Büchner's writing not to present a single system of belief or point of view but to reflect a range of perspectives.⁸²⁸

Marie ist zum einen in den Rahmen des Fensters gestellt. Von dieser Position aus ist sie erblickendes Subjekt, gleichzeitig aber auch Objekt eines Blickes, letzteres gar in zweifa-

⁸²⁴ Ebd., S. 22 (H4,2).

⁸²⁵ Raum im Theater ist stets transitorisch, wird (überwiegend) visuell und auditiv evoziert und gestaltet. So sind hier keine absoluten Grade bezeichnet (solche sind auch gar nicht markierbar), sondern Stufen einer Skala von Raumdispositionen. So ist ein geometrischer Raum immer schon ein performativer. Die Geschichte des Theaters wird allerdings vielfach im geometrisch-perspektivischen Paradigma geschrieben, was sich meine Arbeit zunutze macht. So ist es meine Absicht, die Brüche und Diskontinuitäten des geometrischen (Theater-)Raumes dramaturgisch fruchtbar zu machen.

⁸²⁶ Dedner 1988/89 [1991], S. 150.

⁸²⁷ Baumann 1976, S. 158.

⁸²⁸ Dannenberg 1994, S. 91.

cher Hinsicht: erstens als Blickpunkt der am Fenster vorbeiziehenden Militärparade mit dem voranschreitenden Tambourmajor, zweitens vor allem auch als Blickempfängerin der Zuschauer im Theater.⁸²⁹ Ferner ist der Tambourmajor ähnlich wie Marie in eine Rahmenperspektive gerückt, er gibt ein Bild von einem Mann innerhalb des Fensterausschnittes ab.

Der Akzent des Auftritts liegt an seinem Beginn auf der Inszenierung und Wahrnehmung von Körperlichkeit, die vom militärischen Zeremoniell her ausstrahlt. Die Parade ist ein auf Machtdemonstration und Männlichkeit ausgerichtetes theatrales Ereignis. Im Dialog der beiden Frauen kommt diese Komponente klar zum Ausdruck. Der Tambourmajor ist „ein Mann, wie ein Baum“ und „steht auf seinen Füßen wie ein Löw“.⁸³⁰ Hierüber kündigt sich erneut (wie schon sehr versteckt in Andres' Lied zuvor) das Eifersuchtsdrama an, ohne dass für den Betrachter vordergründig klar wäre, was genau folgen wird. Die Grundlagen für den Liebesbetrug werden jedoch gelegt, wenn die Attraktivität des Tambourmajors auf Marie (und umgekehrt) explizit Thema des Geschehens wird – Gegenstand der non-verbalen und verbalen Aktionen der Figuren.⁸³¹

So ist der über eine Szenenanweisung akzentuierte Gruß- und Blickwechsel zwischen Marie und dem Tambourmajor Ausgangspunkt des anschließenden Disputs der beiden Nachbarinnen. Auffallend ist, dass die Betonung der stattlichen Erscheinung des Soldaten zunächst nicht von Marie, sondern von Margreth als Zuschauerfigur ausgeht, die eine heftige Reaktion ihrer Nachbarin provoziert und deren Verhalten für den Zuschauer entdeckt: „Ey, was freundliche Auge, Frau Nachbarin, so was is man an ihr nit gewöhnt.“⁸³² Marie versetzt der Soldatenzug und der an sie gerichtete Gruß in Verzückung: „Soldaten, das sind schöne Bursch“.⁸³³ Die Missgunst der Nachbarin lässt Maries Freude und die Ablenkung von ihrem ärmlichen Dasein nur kurz währen. Im Streit äußert sich nicht nur das Ertappen Maries beim Schöne-Augen-Machen, sondern auch der Neid der verschmähten und beim Tambourmajor keinerlei Aufmerksamkeit erweckenden Weiblichkeit Margreths.⁸³⁴

⁸²⁹ Vgl. auch Schafer 1993, S. 58. Die Autorin weist ebenso wie Dannenberg 1994, S. 77-85, auf die umfassende Bedeutung des Fenster-Motivs im *Woyzeck* hin, mit dem unterschiedliche Räume und Perspektiven dargestellt und voneinander abgegrenzt werden. Elementar ist die Opposition von Innen und Außen und die Funktion der Spiegelung / Doppelung unterschiedlicher Zuschauersituationen.

⁸³⁰ MBA 7.2, S. 22 (H4,2).

⁸³¹ Die Thematisierung Maries als „Weibsbild“ wird immer wieder betrieben. Daneben steht allerdings auch die eines ‚echten Mannsbilds‘, so wenn Marie den Tambourmajor für sich persönlich paradiere lässt: „Geh' einmal vor dich hin. – Ueber die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw.. So ist keiner .. Ich bin stolz vor allen Weibern.“ Ebd., S. 26 (H4,6).

⁸³² MBA 7.2, S. 22 (H4,2).

⁸³³ Ebd.

⁸³⁴ Oder der Tambourmajor grüßt eben beide, und Margreth erweist sich tatsächlich als die Tugendhafte, die sie zu

Elizabeth Schafer hat auf die vielfältigen Konstellationen des Blicks als Instrument patriarchalischer Macht, Aggression und Unterwerfung in *Woyzeck* hingewiesen. Dabei stehen die Re-Präsentation von Marie und der Wahnsinnsdiskurs im Vordergrund. Marie ist nicht allein Leidtragende des männlichen Blicks, sondern setzt umgekehrt ihren (weiblichen) Blick für ihre individuellen Bedürfnisse ein, was nichtsdestotrotz in eine männliche Ordnung eingebettet ist.⁸³⁵ In der Szene geht es um Sehen und Gesehenwerden (beim Sehen!), Entdeckung und Verstellung, Präsentation von Weiblichkeit, Männlichkeit und schließlich auch degenerierter Männlichkeit. So ist Woyzeck in Anbetracht seiner Armut dazu verdammt, letztere zu verkörpern. Er besitzt weder schmückende Statussymbole noch Macht. Beides wird besonders herausgestellt. So im Kontext des Jahrmarktsgeschehens, wenn der Tambourmajor „großartig und gemessen“ seine Uhr aus der Tasche holt,⁸³⁶ dann auch über die Szene H4,6 (Marie und der Tambourmajor) mit Verweis auf „den großen Federbusch [...] und die weißen Handschuh“.⁸³⁷ Dass Marie am Ende Opfer Woyzecks wird, ist nicht nur seiner Eifersucht geschuldet, sondern der patriarchalischen Ordnung insgesamt in ihrer Aggression gegenüber Frauen.

Die Strategie der Aufmerksamkeitserweckung und Anleitung zur Zeichendeutung, die der Szene im freien Feld abzulesen ist, wird mit dem Geschehen in Maries Kammer fortgeführt. Wenn Marie ihr Kind zum Hören animiert, bleibt zunächst offen, ob nicht Woyzeck und Andres Teilnehmer der Parade sind – die unmittelbare und über das Signal zum Appell erkennbare Verbindung der Szene mit der vorhergehenden lässt dies ja erwarten, außerdem auch Maries Ankündigung „da kommen sie“. Dass Woyzeck und Andres schließlich nicht erscheinen, zeigt ihre krasse Außenseiterposition auf.

Diese Außenseiterrolle verdeutlicht nicht zuletzt der Gesamtaufbau der Szene, der sich dreiteilig gestaltet. Der erste Teil ist von der Erscheinung Maries am Fenster bestimmt, wie sie den vorbeiziehenden Soldaten zusieht und schließlich mit Margreth streitet. Anschließend ist Marie allein mit ihrem Kind zu sehen, ihre prekäre Lebenssituation problematisie-

sein vorgibt. Der Text ist in diesen Richtungen offen, eher aber halte ich die Rivalität für intendiert, was sich an dem leidenschaftlich streitsüchtigen Wortwechsel der beiden Frauen offenbart. Marie beschimpft Margreth als „Luder“, Margreth Marie dagegen abwertend als „Jungfer“ – angesichts des Kindes ganz offensichtlich ein Affront. Vgl. ebd.

⁸³⁵ Vgl. Schafer 1993, S. 61f. Es bleibt zweideutig, wie Maries Aufbegehren und Widerstand auf der einen Seite und ihre Situation der Unterdrückung auf der anderen zu gewichten sind.

⁸³⁶ MBA 7.2, S. 3 (H1,2).

⁸³⁷ Ebd., S. 26 (H4,6). Der Federbusch ist phallisch konnotiert, die Handschuhe zeugen vom gesellschaftlichen Rang. Vgl. zum Machtkomplex auch ebd., S. 4 (H1,3).

rend. Den Schluss bestimmt ein eilig geführtes Gespräch Maries mit Woyzeck, der sie zuletzt konsterniert zurücklässt.

Der erste Abschnitt ist durchgängig von einer Metaphorik des Blickes wie auch des Auges bestimmt, die sich rund um das Fenster zuträgt und über dessen Symbolik konkretisiert. Marie verguckt sich mit ihren „freundliche[n] Auge[n]“⁸³⁸ in den Tambourmajor. Eine weitere Beobachterfigur ist Margreth, deren Gespräch mit Marie sich durch das Fenster hindurch abspielt. Die Augenmetaphorik stellt der Text als Bestandteil des Streitgesprächs zwischen Marie und Margreth demonstrativ heraus:

Margreth. Ihre Auge glänze ja noch.

Marie. Und wenn! Trage sie ihr Auge zum Jud und laß sie putze, vielleicht glänze sie noch, daß man sie für zwei Knöpf verkaufe könnt.

Margreth. Was Sie? Sie? Frau Jungfer, ich bin eine honette Pers<o>n, aber sie, sie guckt 7 Paar lederne Hosen durch.⁸³⁹

Maries Augen erscheinen als Kapital, als Schmuck, den es zur Schau zu tragen und zu Zwecken (auch) materiellen Gewinns einzusetzen gilt, wie aus dem Vorwurf gegenüber Margreth geschlossen werden kann.⁸⁴⁰ Der geschlechtsfixierte, triebgesteuerte Blick Maries auf den Tambourmajor wird betont und auf ihre soziale Situation bezogen. Dies erfolgt über das Fenster, an dem sich die Handlung ereignet und das den Fokelpunkt des Geschehens im ersten Teil der Szene markiert, bis Marie es zuschlägt:

Marie. Luder! (schlägt das Fenster <zu>.) Komm mein Bub, Was die Leut wollen. Bist doch nur ein arm Hurenkind und machst deiner Mutter Freud mit dein unehrliche Gesicht. Sa! Sa! (singt.)

Mädel, was fangst du jetzt an
Hast ein klein Kind und kein Mann [...] ⁸⁴¹

Für den Zuschauer spielt sich das Geschehen in Form einer Rahmenschau ab. Das Fenster figuriert „as a medium to introduce and underline the key essentials of the initial situation in *Woyzeck*“.⁸⁴² Nachdem Woyzeck (und Andres) in H4,1 in die Handlung eingeführt worden sind, stellt H4,2 Marie und den Tambourmajor vor, ferner führt die Szene Marie und Woyzeck – ihre Trennung durch das Fenster anzeigend – ‚zusammen‘. Marie wird in ihrer kärglichen häuslichen Umgebung gezeigt, Woyzeck dagegen bleibt von dieser In-

⁸³⁸ Ebd., S. 22.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Daneben zeigt sich im Verlauf des weiteren Geschehens der Nutzen des Blickes; er zahlt sich buchstäblich aus, denn Marie erhält vom Tambourmajor zwei Ohrringe geschenkt. Vgl. ebd., S. 24 (H4,4).

⁸⁴¹ Ebd., S. 22f.

⁸⁴² Dannenberg 1994, S. 78.

nenwelt ausgeschlossen, er dringt aufgrund der ihm auferlegten Zwänge nicht zu Marie durch.⁸⁴³

(es klopft am Fenster)

Marie, Wer da? Bist du's Franz? Komm herein!

Woyzeck, Kann nit. Muß zum Verles.

Marie, Was hast du Franz?

Woyzeck, (geheimnißvoll) *Marie*, es war wieder was, viel, steht nicht geschrieben, und sieh da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen?

Marie, Mann!

Woyzeck, Es ist hinter mir gegangen bis vor die Stadt. Was soll das werden?

Marie, Franz!

Woyzeck, Ich muß fort (er geht.)

Marie, Der Mann! So vergeistert. Er hat sein Kind nicht angesehen. Er schnappt noch über mit den Gedanken. Was bist so still, Bub? Furchst' Dich? Es wird dunkel, man meint, man wär blind. Sonst scheint d<och> als die Latern herein. (geht ab) ich halt's nicht aus. Es schauert mich.⁸⁴⁴

Offen bleibt (im Text), ob Woyzeck auf der Bühne – durch das Fenster hindurch, an das er klopft – zu sehen ist, oder ob die Figur *off stage* agiert und lediglich zu hören ist. Das Fenster wäre in diesem Fall eine Art Leerstelle für den Zuschauer, in die er hinein- bzw. durch die er hindurchblickte und am Ende nichts sähe, sondern nur das Klopfen und die Stimme Woyzecks wahrnehme. Denkbar ist dagegen aber mehr noch, dass Woyzeck von einer dem Zuschauer entgegengesetzten Perspektive durch das Fenster hindurch in den Bühnen- / Theaterraum hineinschaut und den Betrachter direkt mit der Außenseiterrolle der Figur konfrontiert. Allgemein kennzeichnend für die Szene ist das Moment der Entfremdung Maries und Woyzecks, was über das Fenster-Symbol angezeigt wird. Daneben wird das Thema der niederen gesellschaftlichen Stellung und der damit verbundenen materiell prekären Situation der beiden Figuren sichtbar, worauf Maries Lied zuvor deutlich anspielt.

Seine militärischen Pflichten und sein verwirrter Gemütszustand zwingen Woyzeck in die Rolle des Vorbeiziehenden und Bindungslosen, der sich nicht um seine Familie kümmern kann. Die mit der ersten Szene vorgestellte unruhige Atmosphäre wirkt nach, die geheimnisvollen und unbestimmten Wahrnehmungseindrücke Woyzecks, sein Verfolgungswahn wie die Frage der Zeichendeutung bleiben aktuell. In Maries Schlussäußerung konkurriert die geistige Verwirrtheit Woyzecks mit Maries konkretem Blick auf das Kind,

⁸⁴³ Im Rahmen der Dreieckskonstellation Marie–Tambourmajor–Woyzeck ist er der Hintergangene und Ausgeschlossene. Vgl. ebd., S. 79.

⁸⁴⁴ MBA 7.2, S. 23 (H4,2).

das er nicht einmal angesehen hat – oder hat ansehen können? Woyzeck jedenfalls „schnappt noch über mit den Gedanken“.⁸⁴⁵

Szenische und mentale Raumeindrücke, die sich über eine Bühnendarstellung vermitteln lassen, zeigen sich miteinander enggeführt und weniger als absolute Polaritäten, sondern als sich wechselseitig ergänzende Strukturmomente. Von den vagen Empfindungen Woyzecks lässt sich Marie anstecken und führt so die Eröffnungsszene des Dramas, die in den zweiten Auftritt hinein verlängert erscheint, erst zu ihrem wahren Ende. Auffallend ist die Parallelität der Sinneseindrücke der beiden Zentralfiguren: das Gefühl bedrängender Enge, die Stille in Form der Ruhe auf dem Feld und in Form kindlichen Schweigens und schließlich die Dunkelheit als Zeichen existentieller Bedrohung, daneben Blindheit gepaart mit Hoffnungslosigkeit. Der atmosphärische Schauer greift auf Marie über: „ich halt’s nicht aus. Es schauert mich.“⁸⁴⁶

Das darauf folgende Jahrmarktsgeschehen rundet die basale Entwicklung essentieller Motive und Themen des Dramas ab und bildet ein Kondensat der in H4,1 und H4,2 aufgezeigten Spiel-, Blick- und Raumkonstellationen. Die Grundcharakteristik dieses Sinnzentrums innerhalb des *Woyzeck* habe ich bereits aufgezeigt. Mit ihm werden insbesondere metatheatrale Aspekte konkretisiert, wie sie durch das freie Feld in H4,1 und die Fenster-Szene in H4,2 angedeutet werden. Betont wird die spezifische Kommunikationssituation des Dramas, die Aufteilung in zwei voneinander zu unterscheidende Kommunikationssysteme. Die drei Szenen charakterisiert ein episierender Gestus, der sich nicht in einer offenen Durchbrechung des innerdramatischen Kommunikationssystems artikuliert (etwa indem die Figuren aus ihren Rollen träten), sondern sich implizit einstellt über ihre enge szenische Verknüpfung. Die Auftritte bilden einen „geschlossenen szenischen und zeitlichen Komplex“,⁸⁴⁷ mit dem Bildeindrücke generiert und variiert werden.

Die Bude betreibt eine symbolische und zugleich – aufgrund der ihr inhärenten Raumdispositionen – perspektivische Verlagerung des Geschehens nach innen, sie entfaltet eine mikroskopische Perspektivwirkung. Der Jahrmarktskomplex verdichtet die in den zwei Szenen zuvor angestoßenen Momente der Offenlegung diverser Subjekt-Objekt-Verhältnisse, die sich über die Thematisierung einzelner Blickkonstellationen ausbilden, indem der Zuschauer diverse Direktiven der Beobachtung erhält. Büchner betreibt ein viel-

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ Dedner 1988/89 [1991], S. 150.

schichtiges Spiel mit der visuellen Organisation der Bühne, der Anordnung von Körpern im Szenenraum: das szenische Geschehen unterliegt einem verdoppelnden Blick.

Ein wichtiger Aspekt ist das Symbol des Fensters, das in H4,2 zum Einsatz kommt und in H4,3 schließlich als integraler Bestandteil der Theater-Bude zu denken ist. Das Fenster rahmt das Geschehen und bedeutet eine mediale Schnittstelle, mit und vor der sich die Figuren inszenieren (können); sie werden vor bzw. mit dem Fenster szenisch eingestaltet. So erscheint das Fenster als Projektionsfläche für den Zuschauer. Die Fensterfläche steht sinnbildlich für die radikale Gegenüberstellung von Schauspieler und Zuschauer, sie akzentuiert die Ausschnitthaftigkeit des Theaters und erscheint in der symbolischen Funktion einer in das szenisch-fiktionale Geschehen eingestalteten vierten Wand: ein Guckkasten im Guckkasten.

Mit Freddie Rokem kann die im *Woyzeck* in den ersten drei Szenen aufscheinende dramaturgische Technik der multiperspektivischen Darstellung des Geschehens – die bisher aufgezeigte und an filmische Verfahren erinnernde abwechselnde Fokussierung auf unterschiedliche szenische (Figuren-)Konstellationen – als „empowerment of the spectator“ bezeichnet werden.⁸⁴⁸ Rokem selbst hat mit diesem Begriff weniger den dramatischen Text und seine implizite Dramaturgie im Visier, sondern zielt mehr auf die Aktivierung eines kritischen Zuschauerbewusstseins ab, das im Rahmen der Kommunikationssituation konkreter Aufführungen (*performances*) und deren spezifischer Möglichkeiten metatheatraler Reflexion generiert werden kann. Seine These ist im engeren, dass der Theaterzuschauer in der Funktion einer theatralen Zeugenschaft stehe;⁸⁴⁹ er identifiziere sich mit einer aus produktionsdramaturgischen Gründen auf der Bühne positionierten fiktionalen Zuschauerfigur und (ver)folge deren Perspektive:

A witness on the stage [...] is part of the fictional world of the performance and the witness serves as a mirror image, a kind of filter or lens, or focalizer for the real spectators watching the performance. I wish to draw attention to the fact that the activity of the spectators watching a performance is frequently doubled on the stage, within the performance itself, creating a fictional / theatrical mirror-situation of watching and viewing for the spectators in the auditorium. Someone on the stage is watching what the other characters are doing while the spectators in turn are looking at this event as well as following how the witness or witnesses on the

⁸⁴⁸ Vgl. Rokem 2002, S. 167-183.

⁸⁴⁹ Untersuchungsgegenstand ist „the notion of ‘witnessing’ as a device used in performances, through which the spectator is ‘invited’ to view the particular performance“. Ebd., S. 167. Das Konzept solcher ‚Bezeugung‘ untersucht der Verfasser in Bezug auf drei szenische Umsetzungen des Stückes: der Verfilmung durch Werner Herzog aus dem Jahr 1979 – bei der die Kamera selbst ‚Zeuge‘ der Handlung sei (vgl. ebd., S. 173) – und Inszenierungen des bulgarischen Regisseurs Dimiter Gottscheff (in Düsseldorf 1993) sowie der Israelin Rina Yerushalmi (in Tel Aviv 1991).

stage are reacting. The spectators are thus not only watching a certain event on the stage; they are also looking at someone on the stage witnessing this event.⁸⁵⁰

Auffällig ist die optische Metaphorik, auf die Rokem zurückgreift, um die Kommunikationssituation der von ihm untersuchten Aufführungen näher einzufangen: „mirror image“, „filter“, „lens“, „focalizer“. Dabei benennt er leitende Stichworte zur Charakterisierung der im Text angelegten Dramaturgie Büchners. Spiegelbild, Filter, Linse und der Aspekt der Fokussierung bzw. Fokalisierung sind zentrale Parameter der Büchnerschen Theaterästhetik und einer damit verbundenen Geometrie. Das Gegeneinanderschneiden unterschiedlicher Figurenperspektiven ist ein tragendes dramaturgisches Element von Text und Inszenierung. Dazu gehören auch durch dingliche Arrangements evozierte Filter- und Kontrasteffekte.

„Empowerment of the spectator“ ist nicht allein auf wechselnde Figurenperspektiven und fiktionalen Zuschauerfiguren beschränkt, sondern bezieht symbolische Verweisungen mit ein: Spiegel und Fenster sind dabei herausstechende Aspekte. Die Linse oder der Filter, von der / dem Rokem spricht, ist Büchners Dramen als konstitutives dramaturgisches Prinzip eingelegt. Wenngleich Rokem sich in seinen Betrachtungen ausschließlich mit ausgewählten (modernen) Aufführungen auseinandersetzt, können seine Ausführungen, wie er selbst zugesteht, dezidiert auf den dramatischen Text zurückgewendet werden.⁸⁵¹

So erweist sich Rokems oben zitierte Analyse schließlich als präzise Beschreibung der szenischen Konfigurationen in H4,2 und H4,3, obwohl er diese Szenen gar nicht näher behandelt. Mit diesen von mir besprochenen Auftritten bekommt der Zuschauer Beobachterfiguren angeboten, über die und mit denen er seinen Blick auf eine um die Bühne selbst erweiterte Szene richtet: eine Szene auf der Bühne, die wiederum die Bühne für eine weitere Szene darstellt. Dabei ist das Guckkastenfenster des Theaters die Linse, durch die der Zuschauer blickt.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 168. [Hervorhebungen von mir; D.R.]

⁸⁵¹ „Different constellations of watching, viewing, eavesdropping or witnessing do however not only exist on the stage during the performance itself, but have frequently been inscribed in the dramatic text itself as well.“ Ebd. Fragen von Text- und Aufführungsdramaturgie durchdringen sich unvermeidlich. Der Argumentation des Verfassers ist dies dezidiert abzulesen, beispielsweise wenn die Rolle des Spiegels in der Herzogschen Adaption der Rasierszene von Rokem näher in Augenschein genommen wird. Hier handelt es sich um ein Requisit, das in der Szene nicht ausdrücklich vom Text verlangt wird, allerdings in anderen Zusammenhängen im Drama bedeutungsvoll in den Blick gerückt wird (so betrachtet sich Marie in H4,4 mit angelegten Ohringen im Spiegel; vgl. ebd., S. 173-176). Weiterhin ist das im Film angespielte Motiv des Fensters von Büchner nicht unmittelbar für die Rasierszene vorgesehen, aber anderweitig elementar im Stück verankert. In beiden Fällen sind innerhalb der von Rokem betrachteten Inszenierungen dramaturgische Entscheidungen getroffen worden, die sich – wenn schon nicht direkt so doch mittelbar – aus dem Text herauskristallisieren.

Das Schlussfazit des israelischen Theaterwissenschaftlers wirft ein Schlaglicht auf den mit einer szenischen Realisation einhergehenden Gestus dramatischer Kommunikation. Dieser ist bereits in dem konsequent auf das Theater hin gelesenen Text Büchners angelegt.

Regardless of what specific mode for witnessing a specific performance employs, it serves as a hermeneutic key through which communication between the performance and the audience is established. The on-stage witness empowers the spectators not only to see, but also to interpret what they are seeing. [...]

Witnessing is a mediation of a certain event through which the theatrical medium is enhanced, emphasizing and drawing attention to its theatricality.⁸⁵²

⁸⁵² Ebd., S. 183.

6 Dramaturgie als *Anti-Geometrie*

„Büchners ästhetisches Prinzip“ ist es, „historische Vorgänge und existentielle Erfahrungen in theatralen Formen darzustellen“, das Theater fungiert als „ästhetisches Transformationsmittel“.⁸⁵³ Die Literarizität seiner Texte erscheint immer schon transzendent: sie sind dramaturgisches Spielmaterial, um individuelle und politisch-gesellschaftliche Abgründe zu offenbaren. Die Drameneinsätze von *Danton's Tod*, *Leonce und Lena* sowie *Woyzeck* geben dem Rezipienten wichtige Hinweise zur Erschließung der in den Stücken zum Tragen kommenden, „gegenüber historisch voraufgehenden Programmen veränderten Dramaturgie bei Büchner“ an die Hand, „in der weniger die Stringenz des Handlungsablaufs als vielmehr der dramatische Assoziationsraum mit seinen oft latenten Alternativen wesentlich ist“.⁸⁵⁴ Die Anfangsszenen sind Vor-Spiele ihnen nachgeordneter Theaterspiele. Sie geben jeweils einen Rahmen vor, durch den die Ausrichtung des Spiels auf den Zuschauer hin offensiv betrieben und einsehbar gemacht wird.

Die Einstellung des Publikums gegenüber dem Spiel, im Sinne einer durch einen hinweisenden Gestus bewirkten Ausrichtung und Einnahme des Zuschauers, die weder im Begriff der Illusion noch in dem eines epischen Theaters (insbesondere im Sinne Brechts) vollständig aufgeht, nimmt bei Büchner eine fundamentale Stellung ein und weist voraus in die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Theo Buck hat angeführt, dass „Büchners ästhetisches Programm [...] direkt dem Werkzusammenhang einverleibt“ und diesem ferner der Rezipient integriert sei.⁸⁵⁵ Das gilt nicht weniger für die Dramaturgie des Autors. Dass seine Texte wesentlich mehr als „poetische Demonstrationen“⁸⁵⁶ darstellen, nämlich vor allem theatrale, haben die Szenenanalysen gezeigt.

Zahlreiche symbolische und szenische Elemente in den Texten sorgen für ein Mal mehr oder weniger latentes Spiel mit der Konfiguration von Körper und Bild-Raum. Die vierte Wand als mediale Grenze rückt in die Wahrnehmung des Zuschauers ein, die klassische Theateroptik wird unterminiert und in eine moderne Dioptrik der Bühne überführt. Der Autor gestaltet in seinen Texten immer wieder Szenenbilder, die Beobachtungsverhältnisse darstellen und organisieren, eine zusätzliche Grenze installieren und ihre potentielle, ima-

⁸⁵³ Braun 2002, S. 59.

⁸⁵⁴ Rohmer 2000a, S. 16.

⁸⁵⁵ Buck 1981, S. 18 und 22.

⁸⁵⁶ Ebd., S. 24.

ginäre Überschreitung fordern und fördern: „Das Publikum wird zum Objekt dramaturgischer Maßnahmen – mit dem Zweck, es als dramaturgisches Subjekt zu beteiligen.“⁸⁵⁷

Alle drei Dramen reflektieren dezidiert Gestaltungsmodalitäten der theatralen Grenze der vierten Wand, mit ihr verbundene Darstellungs- und Rezeptionskonventionen sind den Schauspielen eingeschrieben. Der ihnen inhärente Charakter der Vorführung tritt unterschiedlich akzentuiert auf: *Danton's Tod* reflektiert die Französische Revolution im Modus einer Öffnung zum Adressaten hin. Mit seiner ‚romantischen‘ Komödie *Leonce und Lena* parodiert Büchner höfische und theatralische Inszenierungspraktiken. Dies erfolgt ebenfalls mittels der expliziten Ansprache des Rezipienten sowie der Akzentuierung der „Situation des Spielens [...] als ein Spielen des Spiels, als ein Darstellen im Darstellen“,⁸⁵⁸ wie es für Komödien allgemein charakteristisch ist. Im *Woyzeck* bilden die Jahrmarkts- bzw. Budenszenen ein Sinnzentrum innerhalb des Stücks. Diesem „Volkelement“, worunter neben der Jahrmarktsbude auch Volkslied, Märchen, Bibel und Kinderreime zu zählen sind, kommt „strukturbildende Funktion“⁸⁵⁹ zu. Die Schaubude steht schließlich in Kontrast mit den im freien Feld spielenden Szenen.

Mit der auf die Bühne gestellten Jahrmarktsbude wie auch über die Konstellation von Fenster-Szenen im Bühnenfenster artikulieren sich verschiedene visuelle Strukturen und Muster, die in *Danton's Tod* und *Woyzeck* einen theatralen Doppelungseffekt hervorrufen und die Bühne in ihren Eigenschaften als optisches Feld und Stimmungsraum – Oberfläche und Tiefe der Bühne – akzentuieren. Der Fokus im Kontext des Revolutionsdramas liegt auf starren Fenster-Bildern im Bühnenausschnitt. Büchner arbeitet hier mit einem Tableaueffekt: Fenster und Guillotine generieren eine Geometrie der Wahrnehmung, mit ihnen werden die dramatischen Figuren portraitiert und ihr Subjektstatus ins Licht gerückt. Der Zuschauer situiert sich im Rahmen dieser Geometrie mit seinen Wahrnehmungs- und Imaginationsleistungen vor wie ‚in‘ der Bühne. Mit beiden Requisiten werden verschiedene visuelle und dialogische Dispositionen vorgenommen, durch die sich identifikatorische oder distanzierende Effekte gegenüber dem Bühnengeschehen einstellen. Die Fenstersze-

⁸⁵⁷ Klotz 1998 [1976], S. 17. Der Begriff des ‚dramaturgischen Subjekts‘ ist griffig, wenn auch insofern verkürzend und etwas irreführend, als Zuschauer letztlich immer nur rezeptiv interpretierend tätig sind. Sie betreiben streng genommen keine Dramaturgie, ihre Aufgabe ist aber, eine solche in ihrer Struktur zu dechiffrieren und theatrale Zeichen zu deuten. Klotz betont ausdrücklich, dass das Publikum nicht etwa die Aufgaben von Autor, Dramaturg oder Regisseur übernehme, jedoch greife es deren Aktivitäten auf: „Es wirkt mit an der öffentlichen Aktualisierung des dramatisch-szenischen Ereignistexts.“ Zur theoretischen Begründung einer Dramaturgie des Zuschauers (als zwingend zu fassendem doppeltem Genitiv) vgl. auch De Marinis 1987, S. 100-114.

⁸⁵⁸ Martini 1974, S. 21.

⁸⁵⁹ FA I, S. 729 [Kommentar].

nen in Büchners Text sind Elemente einer dramaturgischen Mikrostruktur: kleine Schauspiele im Schauspiel, die den Vorführungscharakter der ersten Szene des Dramas stationsweise fortschreiben. Das Fenster ist im weiteren Verlauf Schnittstelle und Grenzmarkierung, mit ihm werden Körper theatral in Szene gesetzt und das Bewusstsein des Rezipienten dafür besonders geschärft. Der Schluss von *Danton's Tod* zeigt als letztes Fenster die Guillotine, die schließlich den „Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper“ symbolisiert.⁸⁶⁰ *Woyzeck* dagegen installiert das Requisit des Fensters mehr als optisches Linsensystem denn als Bild. Die Tragödie intendiert eine räumliche Verschachtelung wie totale optisch-atmosphärische Durchdringung der Bühne. Tableaueffekt, atmosphärische Bilder und räumliche Sequenzierung treten hier in vielfachem Wechsel auf.

Leonce und Lena hebt sich insofern von den beiden andere Dramen ab, als das Lustspiel nicht eine Dramaturgie des szenischen Raums als Fläche (Tableau) oder nach Art einer optische Reihenanordnung verfolgt, sondern die Bühne als stimmungsvollen Tiefenraum behandelt, der schließlich seiner Kulissen entledigt wird und am Ende als leerer Kubus erscheint: als Hohlkörper duodezabsolutistischer Herrschaft. Das Stück tendiert qua Gattung immer schon zu Selbstreflexivität und Fiktionsdurchbrechungen. In der Komödie kommt es zu einer Potenzierung des Spiels als solchen. Damit verbunden erfolgt weniger der Rekurs auf eine dem Theater inhärente, innerhalb des Mediums zu gestaltende Bildwelt, sondern Thema ist gerade deren De-Montage. Die Theaterästhetik Büchners arbeitet mit dem Modell des Guckkastens gegen selbiges und findet dafür verschiedene Wege und Ausdrucksmöglichkeiten, ist *Dramaturgie als Geometrie und Anti-Geometrie* zugleich.

Das Spiel der Figuren im Lustspiel verweist in seiner deiktischen Struktur auf den Bühnenraum an sich, hebt Theater in seinem Spielcharakter hervor und bedeutet weniger eine direkte Handlung innerhalb auf der Bühne konkretisierter fiktiver Schauplätze. Eher handelt es sich um ortsunabhängige Funktionsräume, in denen szenisches Spiel als solches zur Schau kommt.⁸⁶¹ Dabei zielt Büchners Impuls auf eine theatrale Illusion als (satirischer) Realisation des Theaters in seiner Ignoranz gegenüber der Wirklichkeit. Diese Bewegung der Irrealisierung des fiktionalen Spiels erfolgt über die Installation einer paradoxen Struktur der Spielbewegung selbst: als Spiel für Reales zu stehen (Nachahmung von Wirklichkeit) und zugleich als Spiel Realität im Theater zu sein. So betreibt Büchner mit seiner

⁸⁶⁰ Vgl. Schneider 2006, S. 127-156.

⁸⁶¹ Spiel ist nicht Aspekt des Dargestellten, sondern bildet primär die Substanz der Komödie. Vgl. Pikulik 1982, S. 13-18.

Komödie die Aushöhlung und Entleerung der Bühne von einem übertriebenen, dekorativen Beiwerk und der Idee ‚platter‘ Illusionierung. Die Dramaturgie des Textes führt zur Implosion der Einbildungskraft, und genau darin liegt der dem Stück inhärente ästhetische Affront begründet. Die Ästhetik des Nationaltheatergedankens wie die der Hoftheater hat auf die komplette Illusionierung des Zuschauers gezielt, welche Büchner eher als elaborierte Verschleierungstechnik von Realitäten angesehen haben dürfte denn als erstrebenswertes ästhetisches Ziel. Das markiert den Realismus Büchners.

Woyzeck ist in seiner Gesamtkonstruktion vielleicht am konsequentesten auf körperlich-sinnliche Vorführung, die Präsentation von Körpern auf der Bühne (besonders desjenigen Woyzecks) ausgerichtet und entwickelt den Theaterraum verstärkt als atmosphärischen Ort im Kontext der Präsenz des Schauspielers unter den Augen und Ohren des Zuschauers. Raum und Sprache (Bild und Dialog) sind in eine unaufhörliche Spannung gestellt, die die Stimmungsbilder innerhalb des Stückes prägt. Atmosphäre und Perspektive sind aber keine sich gegenseitig verdrängenden Konzepte bildräumlicher Darstellung und Relationierung, sondern sich wechselseitig ergänzende. Die mediale Grenze der Bühne, die vierte Wand, wird in *Woyzeck* durch ihre szenische Eingestaltung in das Bühnengeschehen gespiegelt und re-inszeniert. Vielfach zeigt sich eine Szene in der Szene – als Fensterausschnitt im Bühnenfenster. Flankiert wird das Ganze durch eine atmosphärische Aufladung des szenischen Geschehens.

Die resümierende Reihung der unterschiedlichen Akzentuierungen des Umgangs mit der Guckkastenbühne und dem Konzept der vierten Wand bedeutet in letzter Konsequenz nicht, dass *Danton's Tod* und *Leonce und Lena* frei von atmosphärischen Stimmungen wären, wie umgekehrt *Woyzeck* nicht außerhalb einer geometrischen Lesart steht und stets auch auf dramaturgische Konventionen der Perspektivbühne recurriert.⁸⁶² Deziert betont werden kann hier der Gedanke der perspektivischen – und illusorischen – Szene, die sich in das Sehfeld einträgt – besonders im Kontext ästhetischer Zurichtung von Welt im Theater des Guckkastens.⁸⁶³ Aber auch auf einer modernen, offenen Bühne ist die Szene immer schon ein dramaturgisch strukturierter, ästhetischer Schau-Platz.⁸⁶⁴

⁸⁶² Auch das Geschehen in *Woyzeck* unterliegt vielfach ja einer doppelten, geometrischen Rahmung: Das Fenster auf der Bühne gibt dem Blick der Figuren wie dem des Zuschauers eine Richtung vor, weist ihm ein begrenztes Blickfeld zu. Wie in *Danton's Tod* sind die Charaktere (Woyzeck, Marie, der Tambourmajor, der Professor) Rahmenfiguren, die einer Perspektivverdopplung unterliegen.

⁸⁶³ Diskursintegrierende Effekte von Büchners Autopsie wurden bereits im Kontext von Kap 2.1 angesprochen. „Zur gesellschaftliche[n] Funktionalität bildnerischer Tätigkeit“ bzw. zum produktiv-künstlerischen Sehen vgl.

Die Aspekte von Kommunikation und Wahrnehmung in den Theaterstücken sind von vornherein durch das Modell der Guckkastenbühne strukturiert und geprägt. Sie re-visualisieren es. Im Theater Büchners sind „Körper und Raum verstärkt als Differenzeffekte eines medialen Gesamtgefüges“ zu sehen, d.h. „im Schnittpunkt zwischen der inneren (dramatischen) und der äußeren (theatralischen bzw. lebensweltlichen) Kommunikationssituation der Theateraufführung“ zu situieren.⁸⁶⁵

Der geometrische Abbildungsdiskurs (Barthes) impliziert die Gegenüberstellung zweier Schachteln:

Bühne und Zuschauerraum sind wie zwei Schachteln gegenübergesetzt, an deren Schnittstelle ein Rahmen die Grenze markiert, der gleichwohl ausschnitthaft Einblick gewährt. Die Fixierung des Zuschauers gegenüber der Bühne schafft die Voraussetzung zur Anwendung des Verfahrens der Perspektive, womit der Blick durch das Fenster zum Ideal der Wahrnehmung im Theater wird und Spielarten des Illusionismus' [sic!] im Theater möglich werden.⁸⁶⁶

Der Zuschauer wird mit verschiedenen Perspektiven, d.h. Ebenen der Kommunikation (dramatisch, theatral, lebensweltlich) konfrontiert und zu Selektionen wie Kombinationen dieser veranlasst: „Der Zusammenhang der verschiedenen Ebenen kommunikativer Vermittlung läßt sich [...] beschreiben im Sinne einer dynamischen Interaktion verschiedener Perspektiven, wobei der Zuschauer das Subjekt all dieser Perspektiven bildet.“⁸⁶⁷ Die konsequente Publikumsansprache ist in Büchners Schauspielen Programm.

Der Konzeptualisierung des Theaterraumes als eines geometrischen muss seine atmosphärische Aufladung beigelegt werden, gerade dann, wenn die Performativität des Bühnengeschehens in den Blick rückt. Diese Aspekte sind nicht unabhängig voneinander zu betrachten, sondern sie ergänzen sich wechselseitig, wie neuere theaterwissenschaftliche Ansätze hervorheben.⁸⁶⁸ So kann die „Performativität von Wahrnehmungsvorgängen mit dem Begriff der Atmosphäre beschrieben werden“,⁸⁶⁹ der „eine emotionale Gestimmtheit im Raum des Theaters als körperliches Phänomen beschreibt“.⁸⁷⁰ Gernot Böhme formuliert

Holzcamp 1978, S. 21-25; auch Konersmann 1997, S. 37f. Mit Niklas Luhmann lässt sich festhalten, dass Kunst – und insbesondere das Theater – „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmungen, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen“ vermag. Luhmann 1997, S. 227.

⁸⁶⁴ Vgl. Böhme 2001, S. 119.

⁸⁶⁵ Lüdeke 2006, S. 454. Vgl. auch Roselt 2005, S. 266f.; Roselt 2004, S. 67f.

⁸⁶⁶ Roselt 2008, S. 74.

⁸⁶⁷ Matzat 1982, S. 18.

⁸⁶⁸ Zur Konzeptualisierung von Theaterräumen als einerseits geometrische und andererseits performative Räume vgl. Roselt 2004, S. 66-76; Roselt 2008, S. 65-91, sowie Fischer-Lichte 2004a, S. 187-200.

⁸⁶⁹ Roselt 2008, S. 107.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 109. Der Begriff der Atmosphäre, den Gernot Böhme in die Ästhetik-Diskussion eingeführt hat, hat sich in der Theaterwissenschaft mehr und mehr etabliert. Vgl. Schouten 2004; Schouten 2007; Wihstutz 2007.

dies wie folgt: „Szenen erzeugen Stimmungen. [...] Die Betrachtung der Praxis des Bühnenbildes führt darauf, dass es möglich ist, durch bestimmte dingliche Arrangements Atmosphären zu erzeugen. Szenen können wir als solche dinglichen Arrangements definieren.“⁸⁷¹

Sabine Schouten hat zum Begriff der Atmosphäre als theaterästhetischer Analysekategorie festgehalten, dass „sich atmosphärische Wahrnehmung aus einem Wechselverhältnis von affektiver Erspürung und reflexiver Ausdeutung konstituiert“.⁸⁷² Dabei sind Atmosphären im Theater einerseits der körperlichen Empfindung des Subjekts geschuldet, andererseits ist es immer „auch der bedeutende Raum, der mit seinem spezifischen Sinngehalt auf unsere körperliche Ergriffenheit einwirkt und umgekehrt“.⁸⁷³

Das atmosphärische einer Szene wird auch im Guckkastentheater nicht nur in seinem ‚Als-ob‘ gelesen, sondern immer zugleich in seiner präsenten Anmutung erspürt. Als Phänomene des Performativen machen die sich räumlich ausbreitenden Atmosphären also auch im Literaturtheater nicht vor der Rampe halt –, ebenso wenig wie sich ihre Inszenierung auf den Raum des Theaters beschränkt. Auch dort, wo Atmosphären illusionären Zwecken dienen oder wo wir uns außerhalb des Theaters ihrer inszenatorischen Lenkung nicht gewahr werden sollen, beeinflussen sie das eigene Gespür.⁸⁷⁴

Theater ist Zeichenzusammenhang und performatives Ereignis gleichermaßen. Momente der dramaturgischen und inszenatorischen Reflexion (Semiotizität) gehen einher mit der Affektation des Zuschauers (Atmosphäre). Da Atmosphären an die Performativität von Theaterräumen gebunden sind, so sind Guckkastenbühne und Raumbühne als Versinnbildlichungen von Geometrie und Anti-Geometrie in der Moderne nicht unvereinbar einander gegenüberzustellen. Sie beinhalten jedoch unterschiedliche Prämissen von Wahrnehmung und Imagination, mit ihnen gehen verschiedene dramaturgische Konzepte und Inszenierungsoptionen einher, wie Atmosphären dramaturgisch und inszenatorisch geschaffen werden können. Das Theater entsteht in der Aufrichtung einer Grenze und ihrer Überschreitung.

Die Bühne ist ein Ort des Dazwischen: zwischen Illusion, Konstruktion und dem realen Menschen, dem Schauspieler, der nicht nur als Darsteller, sondern auch als wirkliche Person auftritt. Realität und Illusion bilden die Gegensätze, die auf der Bühne nicht nur Gegensätze sind: Eine Bewegung des Armes kann als Gestus etwas bedeuten, einen Ausdruck haben, zugleich aber ist sie real und geschieht in der Zeit, Dasselbe gilt für die Materialität des Bühnenbildes.

⁸⁷¹ Böhme 2001, S. 125.

⁸⁷² Vgl. Schouten 2004, S. 56-65, hier S. 58.

⁸⁷³ Ebd., S. 62.

⁸⁷⁴ Ebd., S. 19.

Zwischen Illusion und Realität bewegen sich die Ausdrucksformen des Theaters. Theater trägt so traditionell in besonderer Weise dazu bei, jeweils das Verhältnis zwischen der Welt und fiktiven Welten zu bestimmen, zwischen Sein und Schein.⁸⁷⁵

Die implizite Dramaturgie des Autors, deren Elemente „sowohl in Strategien, Bedingungen und Praktiken des theatralen Produktions- und Rezeptionsprozesses *als auch* im Werk selbst erschlossen, in ihrem *Zusammenspiel* und noch dazu im *Wechselverhältnis* mit allgemeinen kulturellen Rahmenbedingungen“⁸⁷⁶ begriffen worden sind, lässt sich vor dem Hintergrund der Theatersituation des Vormärz⁸⁷⁷ als dezidierter Gegenentwurf lesen, der sich thematisch, ästhetisch sowie szenisch vor dem Hintergrund zeitgenössischer Theaterverhältnisse abhebt.⁸⁷⁸ Das Organisationsprinzip der Bühne als Guckkasten – das Theorem der vierten Wand sowie die durch sie prädisponierte Form der Wahrnehmung als Konfrontation von Schauspielern und Zuschauern –, nimmt im dramaturgischen Kontext der Stücke Büchners eine zentrale, konstitutive Rolle ein, was die Setzung und Zersetzung der theatralen Illusion betrifft.

Dabei ist allen drei Dramen Büchners gemeinsam, daß sie mit der Artikulation der theatralen Fiktion zugleich einen Fiktionsbruch lancieren, der in engem Bezug zum jeweiligen Sujet steht. Die Problematik von Wahrheit / Realität und Illusion wird in *Danton's Tod* politisch thematisiert, in *Leonce und Lena* romantisch und in *Woyzeck* pathologisch. Die Ästhetik des Nationaltheatergedankens wie die der Hoftheater hat auf die komplette Illusionierung des Zuschauers gezielt, welche Büchner eher als elaborierte Verschleierungstechnik von Realitäten angesehen haben dürfte denn als erstrebenswertes ästhetisches Ziel. Darin liegt sein Verständnis von Realismus in der Kunst begründet.

⁸⁷⁵ Ruckhäberle 1998, S. 13.

⁸⁷⁶ Rohmer 2000b, S. 315f.

⁸⁷⁷ Vgl. Porrmann / Vaßen 2002, S. 13-24; Zielske 2002, S. 43-69.

⁸⁷⁸ Vgl. Schmidt 2000-04, S. 52.

7 Bibliographie

7.1 Quellen

Werke Büchners

- MBA Georg Büchner. Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quel-
lendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Aka-
demie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hg. v. Burghard Dedner.
Mitbegründet von Thomas Michael Mayer.
- Bd. 3.2: *Danton's Tod*. Text, Editionsbericht. Bearb. v. Burghard Dedner und Tho-
mas Michael Mayer. Darmstadt 2000.
 - Bd. 3.4: *Danton's Tod*. Erläuterungen. Bearb. v. Burghard Dedner unter Mitarbeit
von Eva-Maria Vering und Werner Weiland. Darmstadt 2000.
 - Bd. 5: *Lenz*. Hg. v. Burghard Dedner und Hubert Gersch unter Mitarbeit v. Eva-
Maria Vering und Werner Weiland. Darmstadt 2001.
 - Bd. 6: *Leonce und Lena*. Hg. v. Burghard Dedner unter Mitarbeit v. Arnd Beise u.
Eva-Maria Vering. Text bearb. v. Burghard Dedner u. Thomas Michael Mayer.
Darmstadt 2003.
 - Bd. 7.2: *Woyzeck*. Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile. Hg. v. Burghard
Dedner unter Mitarbeit v. Arnd Beise, Ingrid Rehme, Eva-Maria Vering und Manf-
red Wenzel. Darmstadt 2005.
- Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente. 2 Bde. Hg v. Henri
Poschmann.
- Bd. 1: Dichtungen. Frankfurt am Main 1992.
 - Bd. 2: Schriften, Briefe, Dokumente. Frankfurt am Main 1999.
- Dedner 1999 Georg Büchner: *Woyzeck*. Studienausgabe. Nach der Edition von Thomas Michael
Mayer hg. v. Burghard Dedner. Stuttgart 1999.

Werke anderer Autoren

- Breton 1986 Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus 1924. In: Ders.: Die Manifeste des
[1924] Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1986. S. 9-43.
- Diderot 1986 Diderot, Denis und Gotthold Ephraim Lessing: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem
Französischen übers. v. Gotthold Ephraim Lessing. Anmerkungen und Nachwort
v. Klaus-Detlef Müller. Stuttgart 1986.
- Goethe FA 18 Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40
Bde. Hg. v. Friedmar Apel u.a. I. Abt., Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771-1805.
Hg. v. Friedmar Apel. Frankfurt am Main 1998.
- Rilke KA 5 Rilke, Rainer Maria: Les Fenêtres. In: Ders.: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier
Bänden und einem Supplementband. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn,
Horst Nalewski und August Stahl. Supplementband [Bd. 5]: Gedichte in französi-
scher Sprache. Mit deutschen Prosafassungen. Hg. v. Manfred Engel und Doro-
thea Lauterbach. Übertragungen von Rätus Luck. Frankfurt am Main und Leipzig
2003. S. 59-79.

- Schlemmer 1926 Schlemmer, Oskar: Tänzerische Mathematik, Mensch und Kunstfigur, Bühne und Bauhaus [Drei Aufsätze]. In: *Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschland*. 5 (1926). H. 8 / 9 [Sonderheft Bauhaus]. S. 279-281; 282-292; 292f.
- Schlemmer 1928 Schlemmer, Oskar: die bauhausbühne. In: *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe* 15 (1928). H. 1. S. 8-13.
- Schlemmer 1965 [1925] Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Schlemmer, Oskar / Moholy-Nagy, Laszlo / Molnar, Farkas: *Die Bühne im Bauhaus*. Nachwort von Walter Gropius. Hg. v. Hans M. Wingler. Mainz und Berlin 1965 (Neue Bauhausbücher). S. 7-20. [Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1925; Bauhausbücher; Bd. 4]

Weitere Quellen

- Blum / Herloßsohn / Marggraff 1846 Artikel „Decoration“. In: *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde unter Mitwirkung der fachkundigen Schriftsteller Deutschlands* hg.v. R[obert] Blum, K[arl] Herloßsohn, H[ermann] Marggraff. Neue Ausgabe. 7 Bde. Altenburg und Leipzig 1846.
- DWB Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig 1854-1960. Bd. 5. Sp. 3814-3825.
- Klingemann / Beuther 1823 Klingemann und Beuther über die Dekorationskunst. [Aus: Klingemann, August: *Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuch*. Neue Auflage. Erster Band. Braunschweig 1823 bei G. C. E. Meyer.] Zit. nach Jung, Otto: *Der Theatermaler Friedrich Christian Beuther (1777-1856) und seine Welt*. Emsdetten 1963. S. 155-163.

7.2 Forschungsliteratur

- Abels 1981 Abels, Joscijka Gabriele: *Die Erkenntnis der Bilder. Die perspektivische Darstellungsmethode in der bildenden Kunst der frühen Neuzeit*. Berlin 1981.
- Adler 1981 Adler, Hans: Georg Büchner: *Dantons Tod* In: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Hg. v. Harro Müller-Michaels. Bd. 1. Königstein/Ts. 1981. S. 146-170.
- Alewyn 1960 Alewyn, Richard: Ein Wort über Eichendorff. In: *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Hg. v. Paul Stöcklein. München 1960. S. 7-18.
- Alpers 1998 Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Mit einem Vorwort v. Wolfgang Kemp. 2., durchges. Aufl. Köln 1998.
- Anton 1968 Anton, Herbert: Die „mimische Manier“ in Büchners *Leonce und Lena*. In: *Das deutsche Lustspiel*. 1. Teil. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen 1968 (Kleine Vandenhoeck Reihe; Bd. 271). S. 225-242.
- Arasse 1988 Arasse, Daniel: *Die Guillotine. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit*. Reinbek bei Hamburg 1988 (rowohlts enzyklopädie; Bd. 496).
- Asmuth 1997 Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 5., akt. Aufl. Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler; Bd. 188).
- Bachelard 1960 Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München 1960.

- Balme 1999 Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin 1999.
- Balme 2003 Balme, Christopher: Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater. In: Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte und Stephan Grätzel. Tübingen und Basel 2003. S. 49-68.
- Barthes 1984 Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main 1984.
- Barthes 1990 Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990. S. 94-102.
- Bateson 1981 Bateson, Gregory: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt am Main 1981. S. 241-261.
- Baumann 1976 Baumann, Gerhart: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. 2., durchges. und erg. Aufl. Göttingen 1976. [EA 1961]
- Baxandall 1962 Baxandall, Lee: *Danton's Death*. In: The Tulane Drama Review 6 (1962). S. 136-149.
- Bayerdörfer 1987 Bayerdörfer, Hans-Peter: Regie und Interpretation *oder* Bühne und Drama.. Fußnoten zu einem unerschöpflichen Thema. In: Literatur, Theater, Museum. Acta Ising 1986. Hg. v. Helmut Kreuzer und Dieter Zerlin. München 1987. S. 118-143.
- Becker / Gerhard / Link 1997 Becker, Franz, Ute Gerhard und Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskusstheoretisch orientierter Forschungsbericht mit Auswahlbibliographie (Teil II). In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22 (1997). 1. Heft. S. 70-154.
- Becker 1980 Becker, Peter von: Die Trauerarbeit im Schönen. *Dantons Tod* – Notizen zu einem neu gelesenen Stück. In: Georg Büchner: *Dantons Tod*. Die Trauerarbeit im Schönen. Ein Theaterlesebuch. Hg. v. Peter von Becker. Frankfurt 1980. S. 75-90.
- Bell 1972 Bell, Gerda E.: Windows. A Study of a Symbol in Georg Büchner's Work. In: GR 46 (1972). S. 95-108.
- Bentley 1964 Bentley, Eric: The Life of Drama. New York 1964.
- Berns 1987 Berns, Jörg Jochen: Zeremoniellkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns u.a. Hg. v. Burghard Dedner. Frankfurt am Main 1987 (Büchner Studien; Bd. 3). S. 219-274.
- Bieber 1961 Bieber, Margarete: The History of the Greek and Roman Theater. Princeton, New Jersey 1961.
- Boehm 1997 Boehm, Gottfried: Sehen. Hermeneutische Reflexionen. In: Kritik des Sehens. Hg. v. Ralf Konersmann. Stuttgart 1997. S. 272-298.
- Boehm 2007 Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin 2007.
- Böhme 1995 Böhme, Gernot: Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. In: Atmosphäre. Essays einer neuen Ästhetik. Frankfurt am Main 1995.
- Böhme 2001 Böhme, Gernot: Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München 2001.
- Bollnow 2000 Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart, Berlin und Köln ⁹2000. [EA: 1963]
- Bornkessel 1970 Bornkessel, Axel: Georg Büchners *Leonce und Lena* auf der deutschsprachigen Bühne. Studien zur Rezeption des Lustspiels durch das Theater. Köln 1970.

- Braun / Gugerli 1993 Braun, Rudolf und David Gugerli: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München 1993.
- Braun 2002 Braun, Michael: „Hörreste, Sehreste“. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan. Köln, Weimar und Wien 2002.
- Brauneck 1993 Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart und Weimar 1993.
- Brauneck 2001 Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. 9., akt. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2001.
- Broch 1987 Broch, Ilona: Die Julia und die Ophelia der Revolution. Zu zwei Frauenfiguren in *Dantons Tod*. In: Georg Büchner 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August – 27. September 1987. Basel, Frankfurt am Main 1987. S. 241-246.
- Brook 1968 Brook, Peter: The Empty Space. New York 1968.
- Brook 1994 Brook, Peter: Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater. Frankfurt am Main 1994.
- Brüggemann 1989 Brüggemann, Heinz: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt am Main 1989.
- Buck 1981 Buck, Theo: „Man muß die Menschheit lieben“. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners. In: Georg Büchner III. Text + Kritik Sonderband. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1981. S. 15-34.
- Buck 1986 Buck, Theo: Grammatik einer neuen Liebe. Anmerkungen zu Georg Büchners Marion-Figur. Aachen 1986.
- Buck 1988 Buck, Theo: Liebe, Revolution und Tod. Zur Lucile-Figur in Büchners Drama *Dantons Tod*. In: Eros – Liebe – Leidenschaft. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im SS 1987 hg. v. H. Kaspar Spinner und Frank-Rutger Hausmann. Bonn 1988. S. 132-150.
- Bühler 1978 [1934] Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1978 [1934].
- Burckhardt 1994 Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt am Main und New York 1994.
- Bürger 1996 Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erw. Ausg. Frankfurt am Main 1996.
- Bürger 2001 Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts / Bürger, Christa: Das Denken des Lebens. Fragmente einer Geschichte der Subjektivität. Frankfurt am Main 2001.
- Cardullo 1992 Cardullo, Bert: The Ending of *Leonce and Lena*. In: Cardullo, Bert: Theatrical Reflections. Notes on the Form and Practice of Drama. New York u.a. 1992. S. 179-184.
- Celan 1960 Celan, Paul: [Rede zum Büchner-Preis 1960, Meridian-Rede]. In: Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Mit einem Vorwort von Ernst Johann. Bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart 1981 [¹1972]. S. 88-102.
- Chapeaurouge 1984 Chapeaurouge, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt 1984.
- Crary 1996 Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden und Basel 1996.
- Cruciani 1992 Cruciani, Fabrizio: Lo spazio del teatro. Rom und Bari 1992.

- Daiber 2004 Daiber, Jürgen: Fenster-Metaphorik: Zum historischen Spannungsfeld von Text-Bild-Relationen. In: Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? Hg. v. Walter Erhart. Stuttgart und Weimar 2004. S. 392-409.
- Daniel1995 Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995.
- Dannenberg 1994 Dannenberg, Hilary P.: The Changing Heavens. Major Recurrent Images in the Poetic Writings of Georg Büchner. Rheinbach 1994.
- De Angelis 1988 De Angelis, Enrico: Sui principî costruttivi del teatro di Georg Büchner. In: Annali. Studi tedeschi 31 (1988), H. 1-2, S. 7-59.
- De Marinis 1987 De Marinis, Marco: Dramaturgy of the Spectator. In: The Drama Review 31 (1987). H. 2. S. 100-114.
- Dedner 1987 Dedner, Burghard: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* und *Lenz*. In: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen v. Jörg Jochen Berns u.a. Hg. v. Burghard Dedner. Frankfurt am Main 1987 (Büchner-Studien; Bd. 3). S. 157-218.
- Dedner 1988/89 [1991] Dedner, Burghard: Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – „geschlossene Form“. In: GBJb 7 (1988/89). S. 144-170.
- Dedner 1990 Dedner, Burghard: *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner. *Dantons Tod*, *Lenz*, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*. Interpretationen. Stuttgart 1990. S. 119-176.
- Dedner 2002 Dedner, Burghard: „Wie ein Mensch der stirbt.“ Über Schreib-Lern-Prozesse in Büchners *Woyzeck*. In: Der Deutschunterricht 6 (2002). S. 34-46.
- Deufert 1997 Deufert, Marcus: Lustspiel der verkehrten Welt - Bemerkungen zur Konfiguration von Georg Büchners *Leonce und Lena*. In: Die dramatische Konfiguration. Hg. v. Karl Konrad Polheim. Paderborn u.a. 1997. S. 147-165.
- Dietrich 1965 Dietrich, Margret: Der Mensch und der szenische Raum. In: Maske und Kothurn 11 (1965). S. 193-206.
- Dissel 2005 Dissel, Sabine: Das Prinzip des Gegenentwurfs bei Georg Büchner. Von der Quellenmontage zur poetologischen Reflexion. Bielefeld 2005.
- Dörr 2003 Dörr, Volker C.: „Melancholische Schweinsohren“ und „schändlichste Verwirrung“. Zu Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. In: DVjs 77 (2003). S. 380-406.
- Drach 1909 Drach, Erich: Ludwig Tiecks Bühnenreformen. Berlin 1909.
- Dreßler 1993 Dreßler, Roland: Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand. Berlin 1993.
- Drews / Gerhard / Link 1985 Drews, Axel, Ute Gerhard und Jürgen Link: Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 1. Sonderheft Forschungsreferate (1985). Hg. v. Wolfgang Frühwald, Georg Jäger und Alberto Martino. S. 256-375.
- Eco 1977 Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 1977.
- Eco 1987 Eco, Umberto: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München 1987.
- Edgerton 2002 Edgerton, Samuel Y.: Die Entdeckung der Perspektive. München 2002.
- Eke 2005 Eke, Norbert Otto: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt 2005.
- Elam 2002 Elam, Keir: The Semiotics of Theatre and Drama. 2nd Edition. London, New York 2002. [EA: 1980]

- Elias 1983 Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt am Main 1983.
- Elm 1997 Elm, Theo: Georg Büchner: *Woyzeck*. Zum Erlebnishorizont der Vormärzzeit. In: Dramen des 19. Jahrhunderts. Interpretationen. Stuttgart 1997. S. 141-171.
- Engel / Lauterbach 2004 Engel, Manfred und Dorothea Lauterbach: [Artikel] Französische Gedichte. In: Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel. Unter Mitarbeit v. Dorothea Lauterbach. Stuttgart 2004. S. 434-453.
- Enklaar 2003 Enklaar, Jattie: Fenster und Ferne. Einige Bemerkungen zu Eichendorffs Lyrik. In: Neophilologus 87 (2003). S. 605-615.
- Fink 1965 Fink, Gonthier-Louis: Volkslied und Verseinlage in den Dramen Büchners. In: Georg Büchner. Hg. v. Wolfgang Martens. Darmstadt 1965 (Wege der Forschung LIII). S. 443-487. [Zuerst in: DVjs 35 (1961). S. 558-593.]
- Finter 1994 Finter, Helga: Audiovision: Zur Dioptrik von Text, Bühne und Zuschauer. In Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger und Hans-Thies Lehmann. Tübingen 1994. S. 183-192.
- Fischer-Lichte 1983 Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 3. Bde. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 1983.
- Fischer-Lichte 1993 Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen und Basel 1993.
- Fischer-Lichte 2004a Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte 2004b Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell. In: Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Hg. v. Erika Fischer-Lichte u.a. Tübingen und Basel 2004 (Theatralität; Bd. 6). S. 7-26.
- Foucault 1976 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1976.
- Foucault 1987 Foucault, Michel: Vorrede zur Überschreitung. In: Von der Subversion des Wissens. Hg. u. aus dem Französischen und Italienischen übertr. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main 1987. S. 28-45.
- Freud 1969 Freud, Sigmund: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916-17 [1915-17]). Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933 [1932]). Frankfurt am Main 1969. [10. Vorlesung, Die Symbolik im Traum, S. 159-177]
- Frey 1929 Frey, Dagobert: Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.
- Frey 1946 Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. In: Ders. Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie. Wien 1946. S. 151-223.
- Frühsorge 1983 Frühsorge, Gotthardt: Fenster: Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs. In: Euphorion 77 (1983). S. 346-358.
- Fues 1992 Fues, Wolfram Malte: Die Entdeckung der Langeweile. Georg Büchners Komödie *Leonce und Lena*. In: DVjs 66 (1992). S. 687-696.

- Fülleborn 2001 Rilke, Rainer Maria: Les Roses / Die Rosen. Les Fenêtres / Die Fenster. Zweisprachige Ausgabe. Ins Deutsche übers. von Yvonne Goetzfried. Mit einem Nachwort von Ulrich Fülleborn. Cadolzburg 2001. [Les Fenêtres S. 57-79. Nachwort von Fülleborn S. 80-92.]
- Gallée 1992 Gallée, Heinz Bruno: Vom Raumbild zum Bildraum. Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnenbildgestaltung. Wien, Köln und Weimar 1992.
- Geramb 1930 Germab, V[iktor]: Artikel „Fenster“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächthold-Stäubli unter Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller. Bd. 2: C. M. B. - Frautragen. Berlin und Leipzig 1930. Sp. 1328-1340.
- Glück 1984a Glück, Alfons: Der „ökonomische Tod“: Armut und Arbeit in Georg Büchners *Woyzeck*. In: GBJb 4 (1984). S. 167-226.
- Glück 1984b Glück, Alfons: Militär und Justiz in Georg Büchners *Woyzeck*. In: In: GBJb 4 (1984). S. 227-247.
- Glück 1985a Glück, Alfons: „Herrschende Ideen“: Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners *Woyzeck*. In: GBJb 5 (1985). S. 52-138.
- Glück 1985b Glück, Alfons: Der Menschenversuch: Die Rolle der Wissenschaft in Georg Büchners *Woyzeck*. In: GBJb 5 (1985). S. 139-182.
- Glück 1990 Glück, Alfons: *Woyzeck*. Ein Mensch als Objekt. In: Georg Büchner. *Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck*. Interpretationen. Stuttgart 1990. S. 177-218.
- Goffmann 1977 Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main 1977. [Darin: Kap. 5, Der Theaterahmen, S. 143-175]
- Graff 1996 Graff, Bernd: Grundlagen szenischer Texte. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996. S. 308-322.
- Gray 1988 Gray, Richard T.: The Dialectic of Enlightenment in Büchner's *Woyzeck*. *German Quarterly* 61 (1988). S. 78-96.
- Greiner 2006 Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation. 2., erw. und erg. Aufl. Tübingen 2006.
- Grimm 1979 Grimm, Reinhold: Cœur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner. In: Georg Büchner I/II. Text und Kritik Sonderband. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1979. S. 299-326.
- Große 2002 Große, Wilhelm: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Stuttgart 2002.
- Gunia / Kremer 2001 Gunia, Jürgen und Detlef Kremer: Fenster-Theater. Teichoskopie, Theatralität und Ekphrasis im Drama um 1800 und in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 9 (2001). S. 70-80.
- Guthrie 1984 Guthrie, John: *Lenz and Büchner: Studies in Dramatic Form*. Frankfurt am Main, Bern und New York 1984.
- Haase 1987 Haase, Yorck A.: Theater in Darmstadt zur Zeit Georg Büchners. In: Georg Büchner 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August – 27. September 1987. Hg. v. Susanne Lehmann u.a. Basel, Frankfurt am Main 1987. S. 82-85.
- Halbe 1935 Halbe, Max: Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914. Danzig 1935.
- Hartnoll 1970 Hartnoll, Phyllis: *Das Theater*. Wien, München und Zürich 1970.
- Haß 2005 Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München 2005.

- Heeg 2000 Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main und Basel 2000.
- Heidegger 2001 Heidegger, Martin: Sein und Zeit. 18. Aufl., unveränd. Nachdr. Der 15., an Hand der Gesamtausg. Durchges. Aufl. mit den Randbemerkungen aus dem Handex. des Autors im Anh. Tübingen 2001.
- Helwig 1993 Helwig, Frank G.: „Nichts als Pappendeckel und Uhrfedern“: Das Motiv der menschlichen Automaten in Büchners *Leonce und Lena*. In: Seminar 29 (1993). S. 219-232.
- Hermund 2000 Hermund, Jost: Extremfall Büchner. Versuch einer politischen Verortung. In: Monatshefte 92 (2000). S. 395-411.
- Herrmann 2006 Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus [1931] Philosophie und Kulturwissenschaften. Hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006. S. 501-513.
- Hick 1999 Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. München 1999.
- Hiebel 1990 Hiebel, Hans Helmut: Allusion und Elision in Georg Büchners *Leonce und Lena*. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. v. Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main 1990 (Büchner Studien; Bd. 6). S. 353-378.
- Hildesheimer 1966 Hildesheimer, Wolfgang: [Rede zum Büchner-Preis 1966]. In: Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Mit einem Vorwort von Ernst Johann. Bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart 1981 [1972]. S. 169-182.
- Hinck 1980 Hinck, Walter: Einleitung. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 7-10.
- Hinck 1986 Hinck, Walter: Vom Ärgernis der Klassiker-Inszenierungen. Goethes Bearbeitung von *Romeo und Julia* und Hansgünther Heymes Bearbeitung des *Wallenstein*. In: Verlorene Klassik? Ein Symposium. Hg. V. Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1986. S. 353-377.
- Hinderer 1977 Hinderer, Walter: Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk. München 1977.
- Hintze 1969 Hintze, Joachim: Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg 1969 (Marburger Beiträge zur Germanistik; Bd. 24).
- Höfele 1991 Höfele, Andreas: Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses. In: Forum Modernes Theaters 6 (1991). H. 1. S. 3-23.
- Hoffmann 2003 Hoffmann, Christel: Dramaturgie. In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hg. v. Gerd Koch und Marianne Streisand. Berlin 2003. S. 82-85.
- Hohendahl 1992 Hohendahl, Peter Uwe: Nachromantische Subjektivität: Büchners Dramen. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost). Hg. v. Henri Poschmann. Berlin u.a. 1992. S. 11-26.
- Holstein 2004 Holstein, Judith: Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons. Tübingen 2004.
- Holzcamp 1978 Holzcamp, Klaus: Kunst und Arbeit – Ein Essay zur „therapeutischen“ Funktion künstlerischer Gestaltung (1974). In: Holzcamp, Klaus: Gesellschaftlichkeit des Individuums. Aufsätze 1974-1977. Köln 1978. S. 17-40.
- Horkheimer / Adorno 1988 Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 1988.

- Hörnigk 1988 Hörnigk, Frank: Gewinn an Nähe: *Dantons Tod* auf den DDR-Bühnen der siebziger und achtziger Jahre. Ein Vergleich. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. v. Hans Georg Werner. Berlin und Weimar 1988. S. 277-293, 339f.
- Höyng 2003 Höyng, Peter: Die Sterne, die Zensur und das Vaterland. Geschichte und Theater im späten 18. Jahrhundert. Köln, Weimar und Wien 2003.
- Höyng 2007 Höyng, Peter: Von ironischer Dialektik zu menschenlichem Pathos: Kritische Einwürfe zu Robert Wilsons, Herbert Grönemeyers und Arezu Weitholz' *Leonce und Lena*-Inszenierung am Berliner Ensemble (2003). In: Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. Hg. v. Dieter Sevin. Berlin 2007. S. 285-299.
- Ingarden 1965 Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. 3., durchges. Aufl. 1965.
- Ingenschay 1980 Ingenschay, Dieter: ‚Sekundäre Konstruktionen‘. Überlegungen zum Verhältnis von Drama und Handlungstheorie. In: *Poetica* 12 (1980). S. 443-463.
- Iser 1991 Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1991.
- Issa 1988 Issa, Hoda: Das „Niederländische“ und die „Autopsie“. Die Bedeutung der Vorlage für Georg Büchners Werke. Frankfurt am Main 1988 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Bd. 6).
- Issacharoff 1981 Issacharoff, Michael: Space and Reference in Drama. In : *Poetics Today* 2 (1981). S. 211-224.
- Jakobson 1979 [1960] Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960]. In: *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979. S. 83-121.
- Jaron / Möhrmann / Müller 1986 Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik. Hg. v. Norbert Jaron, Renate Möhrmann und Hedwig Müller. Tübingen 1986.
- Jonas 1997 Jonas, Hans: Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne. In: *Kritik des Sehens*. Hg. v. Ralf Konersmann. Stuttgart 1997. S. 247-272.
- Kafitz 2000 Kafitz, Dieter: Visuelle Komik in Georg Büchners *Leonce und Lena*. In: *Die großen Komödien Europas*. Hg. v. Franz Norbert Mennemeier. Tübingen und Basel 2000.
- Kaiser 1964 Kaiser, Hermann: Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt 1810-1910. Darmstadt 1964.
- Kesting 1972 Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart u.a. ⁵1972.
- Kindermann 1963 Kindermann, Heinz: Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike. Graz, Köln und Wien 1963.
- Klotz 1960 Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960.
- Klotz 1998 [1976] Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. 2., durchges. Aufl. Würzburg 1998.
- Knapp 2000 Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. 3., vollst. überarb. Aufl. Stuttgart 2000 (Sammlung Metzler; Bd. 159).
- Knispel 1910 Knispel, Hermann: Das Grossherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810-1910. Mit einem geschichtlichen Rückblick auf die dramatische Kunst zu Darmstadt von 1567-1810. Zur hundertjahr-Feier des Hoftheaters. Darmstadt [u.a.] 1910.

- Knudsen 1970 Knudsen, Hans: Deutsche Theatergeschichte. 2., neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart 1970.
- Koegler / Günther 1984 Koegler, Horst und Helmut Günther: Reclams Ballettlexikon. Stuttgart 1984.
- Kohl 2007 Kohl, Katrin: Metapher. Stuttgart und Weimar 2007.
- Kolesch 2001 Kolesch, Doris: Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen. In: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Hg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann. Frankfurt am Main 2001. S. 260-275.
- Kolesch 2002 Kolesch, Doris: Robert Wilsons *Dantons Tod*: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte. In: Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven. Hg. v. Jutta Eming, Annette Jael Lehmann und Irmgard Maassen. Freiburg im Breisgau 2002. S. 237-250.
- Kolesch 2006 Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV. Frankfurt am Main und New York 2006.
- Konersmann 1997 Konersmann, Ralf: Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: Kritik des Sehens. Hg. v. Ralf Konersmann. Stuttgart 1997.
- Kotte 2005 Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln, Weimar und Wien 2005.
- Krapp 1958 Krapp, Helmut: Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt 1958.
- Kreimeier 1964 Kreimeier, Klaus: Illusion und Ironie. Gegenkräfte im modernen Bühnenbild. Berlin 1964.
- Kremer 2000 Kremer, Detlef: Fenster. In: Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. Hg. v. Stephan Jaeger und Stefan Willer. Würzburg 2000 (Stiftung für Romantikforschung; Bd. 10). S. 213-228.
- Krieger 1998 Krieger, Gottfried: Dramentheorie und Methoden der Dramenanalyse. In: Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Hg. v. Ansgar Nünning. Unter Mitwirkung v. Sabine Buchholz und Manfred Jahn. 3., verb. und erw. Aufl. Trier 1998. S. 69-92.
- Krumme 1998 Krumme, Peter: Portraits, Still Lives, Landscapes. Die Bild-Räume von Robert Wilson. In: Das Bild der Bühne. Hg. v. Volker Pfüller und Hans-Joachim Ruckhäberle. Berlin 1998.
- Kurz 1997 Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchges. Aufl. Göttingen 1997.
- Kurzenberger 1981 Kurzenberger, Hajo: Komödie als Pathographie einer abgelebten Gesellschaft. Zur gegenwärtigen Beschäftigung mit Leonce und Lena in der Literaturwissenschaft und auf dem Theater. In: Text + Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1981. S. 150-168.
- Kurzenberger 1997 Kurzenberger, Hajo: Die ‚Verkörperung‘ der dramatischen Figur durch den Schauspieler. In: Authentizität als Darstellung. Hg. v. Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim 1997. S. 106-121.
- Lacan 1986 Lacan, Jacques: Die Liebe und der Signifikant. In: Das Seminar Buch XX (1972-1973). Encore. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin 1986. S. 43-55.
- Lacan 1987 Lacan, Jacques: Das Freudsche Unbewußte und das Unsere. In: Ders.: Das Seminar Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. v. Norbert Haas. Weinheim, Berlin³1987. S. 23-34.

- Lacan 1990 Lacan, Jacques: Die schöpferische Funktion des Sprechens. In: Das Seminar Buch I (1953-1954). Freuds technische Schriften. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. v. Werner Hamacher. Weinheim, Berlin²1990. S. 297-308.
- Lakoff/Johnson 2000 Lakoff, George und Mark Johnson: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. 2., korr. Aufl. Heidelberg 2000.
- Lamberechts 1972 Lamberechts, Luc: Zur Struktur von Büchners *Woyzeck*. Mit einer Darstellung des dramaturgischen Verhältnisses Büchner – Brecht. In: Amsterdamer Beiträge 1 (1972). S. 119-148.
- Lang 1993 [1973] Lang, Hermann: Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt am Main²1993. [EA: 1973]
- Langen 1965 [1934] Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Darmstadt 1965. [Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Jena 1934]
- Langer 1996 Langer, Günter: Die Rolle in Gesellschaft und Theater. 2., unveränd. Aufl. Tübingen und Basel 1996.
- Lazarowicz / Balme 2000 Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme: Vorbemerkung. In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. und kommentiert v. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Durchges. und bibliographisch erg. Ausgabe. Stuttgart 2000. S. 15-17.
- Lazarowicz 2000a Lazarowicz, Klaus: Einleitung. In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. und kommentiert v. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Durchges. und bibliographisch erg. Ausgabe. Stuttgart 2000. S. 19-38.
- Lehmann 1971 Lehmann, Werner R.: Repliken. Beiträge zu einem Streitgespräch über den *Woyzeck*. In: Euphorion 65 (1971). S. 58-83.
- Lehmann 2000 Lehmann, Johannes Friedrich: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing. Freiburg im Breisgau 2000.
- Lehmann 2006 Lehmann, Susanne: Georg Büchners Schulzeit. Ausgewählte Schülerschriften und ihre Quellen. Tübingen 2005 (Büchner-Studien; Bd. 10).
- Lenôtre 1996 Lenôtre, Guy: Die Guillotine und die Scharfrichter zur Zeit der französischen Revolution. Berlin 1996.
- Link / Parr 1997 Link, Jürgen und Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse. In: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Hg. v. Klaus-Michael Bogdal. 2., neubearb. Aufl. Opladen 1997. S. 108-133.
- Link 1975 Link, Jürgen: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. München 1975.
- Link 1986 Link, Jürgen: Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Elemente. In: Aufklärung 1 (1986). H. 2. S. 5-23. [Französische Revolution und deutsche Literatur. Hg. v. Karl Eibl. Hamburg 1986.]
- Link 1988 Link, Jürgen: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische Beiträge am Beispiel der späten Lyrik Brechts. München 1975.
- Lippe 1974 Lippe, Rudolf zur: Naturbeherrschung am Menschen. Bd. 2: Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus. Frankfurt am Main 1974.
- Lippe 1982 Lipper, Rudolf zur: Die Geometrisierung des Menschen in der europäischen Neuzeit. Ausstellungskatalog. Oldenburg 1982.

- Lippe 1986 Lippe, Rudolf zur: Hof und Schloß – Bühne des Absolutismus. In: Absolutismus. Hg. v. Ernst Hinrichs. Frankfurt am Main 1986. S. 138-161.
- Lotman 1972 Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1972.
- Lüdeke 2006 Lüdeke, Roger: Einleitung [Teil VI: Ästhetische Räume]. In: Raumtheorie. Grundlagen-texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hg. v. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main 2006. S. 449-469.
- Ludwig 1998 Ludwig, Peter: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft“. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert 1998.
- Luhmann 1982 Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt am Main 1982.
- Luhmann 1997 Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1997.
- Lüsebrink / Reichardt 1990 Lüsebrink, Hans-Jürgen und Rolf Reichardt: Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit. Frankfurt am Main 1990.
- Martin 2007 Martin, Ariane: Georg Büchner. Stuttgart 2007.
- Martini 1974 Martini, Fritz: Lustspiele – und das Lustspiel. Stuttgart 1974.
- Marx 2006 Marx, Peter W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen 2006.
- Matzat 1982 Matzat, Wolfgang: Dramenstruktur und Zuschauerrolle. München 1982.
- Maur 1982 Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Der Maler, der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer. München 1982.
- Mautner 1961 Mautner, Franz H.: Wortgewebe, Sinngefüge und „Idee“ in Büchners *Woyzeck*. In: DVjs 35 (1961). S. 521-557. [erneut in: Georg Büchner. Hg. v. Wolfgang Martens. Darmstadt 1965. S. 507-554.]
- Mayer 1972 Mayer, Hans: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main 1972.
- Mehlin 1969 Mehlin, Urs. H.: Die Fachsprache des Theaters. Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation. Düsseldorf 1969 (Wirkendes Wort; Bd. 7).
- Mehnert 2003 Mehnert, Henning: Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption. Stuttgart 2003.
- Meier 1982 Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik. In: GBJb 2 (1982). S. 196-208.
- Meschke 1929/30 Meschke, [?]: Feige. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Hg. v. Hanns Bächthold-Stäubli unter Mitwirkung v. Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort v. Christoph Daxelmüller. 10 Bde. Berlin 1927-1942. Bd. 2. Berlin, Leipzig 1929/1930. Sp. 1305-1308.
- Meyer 1998 Meyer, Jochen: Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Berlin und Zürich 1998.
- Michelsen 1978 Michelsen, Peter: Die Präsenz des Endes. Georg Büchners Dantons Tod. In: DVjs 52 (1978). S. 476-495.
- Mills 1990 Mills, Ken: Georg Büchner in Practice: Some Problems in Staging his Plays. In: Georg Büchner – Tradition and Innovation. Fourteen Essays. Ed. by Ken Mills and Brian Keith-Smith. Bristol 1990. S. 1-21.
- Morgenroth 1996 Morgenroth, Matthias: Die Liebe als Spiel – die Geliebte als Ding: Anmerkungen zur Liebe in Büchners *Leonce und Lena* und Grabbes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*. In: Grabbe-Jahrbuch 15 (1996). S. 108-129.

- Mukařovský 1967 Mukařovský, Jan: Zwei Studien über den Dialog. In: Kapitel aus der Poetik. Frankfurt am Main 1967. S. 108-153.
- Müller 1982 Müller, Wolfgang G.: Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett. In: DVjs 56 (1982). S. 314-333.
- Müller 1994 Müller, Harro: Theater als Geschichte – Geschichte als Theater. Büchners *Danton's Tod*. In: Müller, Harro: Giftpfeile. Zu Theorie und Literatur der Moderne. Bielefeld 1994. S. 169-183.
- Müller Nielaba 2000 Müller Nielaba, Daniel: „Das Auge [...] ruht mit Wohlgefallen auf so schönen Stellen“. Georg Büchners Nerven-Lektüre. In: Weimarer Beiträge 46 (2000). S. 325-345.
- Müller-Sievers 2003 Müller-Sievers, Helmut: Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner. Göttingen 2003.
- Nadeau 1965 Nadeau, Maurice: Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1965.
- Neuhardt 1978 Neuhardt, Günter: Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. N.F. 4 (1978). S. 77-91.
- Nüssel 1967 Nüssel, Heide: Rekonstruktionen der Shakespeare-Bühne auf dem deutschen Theater. Köln 1967.
- Oesterle 1983 Oesterle, Ingrid: Verbale Präsenz und poetische Rücknahme des literarischen Schauers. Nachweise zur ästhetischen Vermitteltheit des Fatalismusproblems in Georg Büchners *Woyzeck*. In: GBJb 3 (1983). S. 168-200.
- Oesterle 1992 Oesterle, Ingrid: „Zuckungen des Lebens“. Zum Antiklassizismus von Georg Büchners Schmerz- Schrei- und Todesästhetik. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost). Hg. v. Henri Poschmann. Berlin u.a. 1992. S. 61-84.
- Pagel 1999 Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. 3., verb. Aufl. Hamburg 1999.
- Panofsky 1992 Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1992. S. 99-167.
- Pavis 1988 Pavis, Patrice: Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen 1988.
- Pavis 1990 Pavis, Patrice: Artikel „Szenographie“. In: Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hg. v. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 2., durchges. Aufl. Reinbek bei Hamburg 1990. S. 831-833.
- Peil 2004 Peil, Dietmar: Artikel „Symbol“. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2004. S. 642.
- Perger 1952 Perger, Arnulf: Grundlagen der Dramaturgie. Graz und Köln 1952.
- Peyrache-Leborgne 2000 Peyrache-Leborgne, Dominique: L'Éros contre la guillotine? Le langage de la sexualité dans *La Mort de Danton*. In: Études Germaniques 55 (2000). S. 719-735.
- Pfister 2001 Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. Erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchges. und erg. Aufl. 1988. München ¹¹2001.
- Pfüller / Ruckhäberle 1998 Pfüller, Volker und Hans-Joachim Ruckhäberle: Vorwort. In: Das Bild der Bühne. Hg. v. Volker Pfüller und Hans-Joachim Ruckhäberle. Berlin 1998. S. 4-5.
- Pfüller 1998 Pfüller, Volker: Bild und Text – eine unglückliche Liebe? In: Das Bild der Bühne. Hg. v. Volker Pfüller und Hans-Joachim Ruckhäberle. Berlin 1998. S. 8-11.

- Pikulik 1982 Greiner, Norbert zus. mit Jörg Hasler, Hajo Kurzenberger, Lothar Pikulik: Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer. 2 Bde. Bd. 1: Handlung. Bd. 2: Figur, Szene, Zuschauer. München 1982. [Bd. 1, Teil A. Handlung, S. 11-175, verfaßt von Pikulik]
- Plard 1965 Plard, Henri: Gedanken zu *Leonce und Lena*. Musset und Büchner. In: Georg Büchner. Hg. v. Wolfgang Martens. Darmstadt 1965 (Wege der Forschung; Bd. 53). S. 289-304. [Erstmals erschienen in Französisch: *Apropos de Leonce und Lena*. Musset et Büchner. In: *Études Germaniques* 9 (1954). S. 26-36.]
- Platz-Waury 1999 Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5., vollst. überarb. und erw. Aufl. Tübingen 1999 (Literaturwissenschaft im Grundstudium; Bd. 2).
- Plessner 1982 Plessner, Helmuth: Zur Anthropologie des Schauspielers. In: Plessner, Helmuth: Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie. Stuttgart 1982. S. 146-163.
- Porrmann / Vaßen 2002 Porrmann, Maria und Florian Vaßen: „Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!“ Theaterverhältnisse im Vormärz. In: Theaterverhältnisse im Vormärz. Hg. v. Maria Porrmann und Florian Vaßen. Bielefeld 2002. S. 13-24.
- Poschmann 1977 Poschmann, Henri: Bürgerliche Freiheitsideologie und soziale Determination. Zur materialistischen Fundierung der Dramaturgie Büchners. In: Streitpunkt Vormärz. Beiträge zur Kritik bürgerlicher und revisionistischer Erbeauffassungen. [Ost-]Berlin 1977. S. 219-244.
- Poschmann 1981 Poschmann, Henri: Büchners *Leonce und Lena*. Komödie des status quo. In: GBJb 1 (1981). S. 112-159.
- Poschmann 1988 Poschmann, Henri: „Wer das lesen könnt“ – Zur Sprache natürlicher Zeichen im „Woyzeck“. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. v. Hans Georg Werner. Berlin, Weimar 1988. S. 193-206, S. 330f.
- Poschmann 1988b Poschmann, Henri: Büchner, ein Klassiker? In: Literarische Klassik. Hg. v. Hans-Joachim Simm. Frankfurt am Main 1988. S. 438-448.
- Poschmann 1997 Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen 1997.
- Pütz 1980 Pütz, Peter: Grundbegriffe der Interpretation von Dramen. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 11-25.
- Raulet 1989 Raulet, Gérard: Der König ist nackt. Identitätskrise, Identitätskritik und Ablehnung der Surrogatidentitäten in Büchners *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*. In: Identitätskrise und Surrogatidentitäten. Zur Wiederkehr einer romantischen Konstellation. Hg. v. Cornelia Klinger und Ruthard Stäblein. Frankfurt am Main, New York und Paris 1989. S. 273-292.
- Rausch 1982 Rausch, Hannelore: Theoria. Von ihrer sakralen zur philosophischen Bedeutung. München 1982.
- Razum 1965 Razum, Hannes: Die räumlichen Wirkungsgesetze der Regie. In: *Maske und Kothurn* 11 (1965). S. 233-244.
- Reichel 2000 Reichel, Peter: Vorbemerkung. In: Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis. Hg. v. Peter Reichel. Tübingen 2000 (Forum Modernes Theater; Bd. 27). S. 7-10.
- Requadt 1974 Requadt, Paul: Zu Büchners Kunstanschauung: Das „Niederländische“ und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo. In: Requadt, Paul: *Bildlichkeit der Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert*. München 1974. S. 106-138, 263-266.

- Rockwell 1985 Rockwell, Elke Haase: Todesthematik und Kontextstruktur in Georg Büchners Drama *Dantons Tod*. In: *Colloquia germanica* 18 (1985). S. 319-331.
- Rohmer 2000a Rohmer, Rolf: ‚Implizite‘ oder ‚versteckte‘ Dramaturgien. Skizzierung eines wandelbaren Phänomens. Hypothesen zu seiner theaterhistorischen Bestimmung. In: *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Hg. v. Peter Reichel. Tübingen 2000 (Forum Modernes Theater; Bd. 27). S. 13-24.
- Rohmer 2000b Rohmer, Rolf: Nachbemerungen. In: *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Hg. v. Peter Reichel. Tübingen 2000 (Forum Modernes Theater; Bd. 27). S. 313-317.
- Rokem 2002 Rokem, Freddie: Witnessing Woyzeck: Theatricality and the Empowerment of the Spectator. In: *SubStance* 31 (2002). H. 2 & 3. S. 167-183.
- Roselt 2004 Roselt, Jens: Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen. In: *Theorie-TheaterPraxis*. Hg. v. Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke. Berlin 2004 (Theater der Zeit, Recherchen; Bd. 17). S. 66-76.
- Roselt 2005 Roselt, Jens: Artikel „Raum“. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005. S. 260-267.
- Roselt 2008 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008.
- Roth 2002 Roth, Udo: Naturwissenschaftliches im literarischen Werk Georg Büchners. In: *Der Deutschunterricht* 54 (2002). H. 6. S. 58-67.
- Ruckhäberle 1998 Ruckhäberle, Hans-Joachim: Das Bühnenbild zwischen den Künsten. In: *Das Bild der Bühne*. Hg. v. Volker Pfüller und Hans-Joachim Ruckhäberle. Berlin 1998. S. 12-18.
- Ruf 2008 Ruf, Oliver: Georg Büchner: Poeta dolens. Zur Modellierung und immanenten Demolierung aufklärerischer ‚Elemente‘ im literarischen Vormärz. In: *Der nahe Spiegel. Vormärz und Aufklärung*. Hg. v. Wolfgang Bunzel, Norbert Otto Eke und Florian Vaßen. Bielefeld 2008. S. 325-345.
- Sammet 1987 Sammet, Gerald: *Sûreté, Célerité, Dignité. Die Guillotine und das Licht*. In: *Georg Büchner 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August - 27. September 1987*. Basel, Frankfurt am Main 1987. S.227-234.
- Schafer 1993 Schafer, Elizabeth: The male gaze in *Woyzeck*: re-presenting Marie and madness. In: *Madness in drama*. Ed. by James Redmond. Cambridge 1993. S. 55-64.
- Schanze 1969 Schanze, Helmut: Büchners Spätrezeption. Zum Problem des ‚modernen‘ Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien*. Hg. v. Helmut Kreuzer in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger. Stuttgart 1969. S. 338-351.
- Schanze 2007 Schanze, Helmut: Anatomisches Theater bei Georg Büchner oder Das Sezierschneidmesser des Dichters. In: *Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption*. Hg. v. Dieter Sevin. Berlin 2007. S. 261-272.
- Schmid 1992 Schmid, Herta: Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen. In: *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Hg. v. Herta Schmid und Jurij Striedter. Tübingen 1992 (Forum modernes Theater; Bd. 8). S. 36-90.

- Schmid 1997 Schmid, Herta: Artikel „Dramaturgie₁“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. v. Klaus Weimar. Bd. 1: A-G. Berlin und New York 1997. S. 399-401.
- Schmidt 1990 Schmidt, Henry J.: Frauen, Tod und Revolution in den Schlußszenen von Büchners *Dantons Tod*. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. v. Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main 1990 (Büchner Studien; Bd. 6). S. 286-305.
- Schmidt 2000-2004 [2005] Schmidt, Tobias: „Aber gehen Sie in's Theater, ich rath' es Ihnen“ – Das Darmstädter Theater zu Georg Büchners Zeit. In: GBJb 10 (2000-04). S. 3-52.
- Schneider 2006 Schneider, Helmut J.: Tragödie und Guillotine. *Dantons Tod*: Büchners Schnitt durch den klassischen Bühnenkörper. In: Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext. Hg. v. Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider. Bielefeld 2006. S. 127-156.
- Schouten 2004 Schouten, Sabine: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse. In: TheorieTheaterPraxis. Hg. v. Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke. Berlin 2004 (Theater der Zeit, Recherchen; Bd. 17). S. 56-65.
- Schouten 2007 Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Berlin 2007 (Theater der Zeit, Recherchen; Bd. 46).
- Schröder 1966 Schröder, Jürgen: Georg Büchners *Leonce und Lena*. Eine verkehrte Komödie. München 1966.
- Schuberth 1955 Schuberth, Ottmar : Das Bühnenbild. Geschichte – Gestalt – Technik. München 1955.
- Schwann 1997 Schwann, Jürgen: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs. Tübingen 1997.
- Schwind 1997 Schwind, Klaus: Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik. In: Weimarer Beiträge 43 (1997). S. 419-443.
- Selge 1987 Selge, Martin: Marseillaise oder Carmagnole? Zwei französische Revolutionslieder in *Dantons Tod*. In: Georg Büchner 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August – 27. September 1987. Hg. v. Susanne Lehmann u.a. Basel, Frankfurt am Main 1987. S. 235-240.
- Sennett 1997 Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt am Main 1997.
- Sevin 2007 Georg Büchner: Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption. Hg. v. Dieter Sevin. Berlin 2007.
- Simmel 2000 Simmel, Georg: Zur Philosophie des Schauspielers. In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. und kommentiert v. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Durchges. und bibliographisch erg. Ausgabe. Stuttgart 2000. S. 244-256.
- Sottong / Müller 1990 Sottong, Hermann J. und Michael Müller: Sprache und Bildlichkeit. Transformation bei der Bühnenrealisation von Damentexten. In: Codewechsel. Texte im Medienvergleich. Hg. v. Ernest W.B. Hess-Lüttich und Roland Posner. Opladen 1990. S. 55-92.
- Steinecke 2003 Steinecke, Peter: Artikel „Bühnenbild“. In: Wörterbuch der Theaterpädagogik. Hg. v. Gerd Koch und Marianne Streisand. Berlin 2003. S. 54f.
- Stiening 2002 Stiening, Gideon: Georg Büchner und die Philosophie. In: Der Deutschunterricht 54 (2002). H. 6. S. 47-57.

- Ströker 1977 Ströker, Elisabeth: Philosophische Untersuchungen zum Raum. 2., verb. Aufl. Frankfurt am Main 1977.
- Strudthoff 1957 Strudthoff, Ingeborg: Die Rezeption Georg Büchners durch das deutschsprachige Theater. [West-] Berlin 1957 (Theater und Drama; Bd. 19).
- Suvin 1987 Suvin, Darko: Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space. In: Poetics Today 2 (1987). S. 311-334.
- Szondi 1965 Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt am Main 1965.
- Ubersfeld 1982 Ubersfeld, Anne: Lire le théâtre. Avec une postface à la 4^e édition. Paris 1982.
- Ueding 1976 Ueding, Cornelia: Denken – Sprechen – Handeln. Aufklärung und Aufklärungskritik im Werk Georg Büchners. Bern und Frankfurt am Main 1976.
- Ueding 1981 Ueding, Cornelia: *Dantons Tod* – Drama der unmenschlichen Geschichte. In: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen. Hg. v. Walter Hinck. Frankfurt 1981. S. 210-226.
- Valentini 1992 Valentini, Valentina: Der mentale Raum. In: Theaterschrift 2. The Written Space. Berlin 1992. S. 136-150.
- Versari 2006 Versari, Margherita: Cornice, ritratto e finestra come motivi poetologici nella narrativa di Theodor Storm. In: Strumenti critici 21 (2006). S. 297-308.
- Viehweg 1964 Viehweg, Wolfram: Georg Büchners *Dantons Tod* auf dem deutschen Theater. München 1964.
- Viehweg 2000-04 [2005] Viehweg, Wolfram: Woyzeck auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des Woyzeck. Begründung, Ergebnisse und Planung. In: GBJb 10 (2000-04) [2005]. S. 241-258.
- Viehweg 2001 Viehweg, Wolfram: Georg Büchners Woyzeck auf dem deutschsprachigen Theater. 1. Teil: 1913-1918. Krefeld 2001. [Selbstverlag]
- Voges 1990 Voges, Michael: *Dantons Tod*. In: Georg Büchner. *Dantons Tod, Lenze, Leonce und Lena, Woyzeck*. Interpretationen. Stuttgart 1990. S. 7-61.
- Völker 1983 Völker, Ludwig: Die Sprache der Melancholie in Büchners *Leonce und Lena*. In: GBJb 3 (1983). S. 118-137.
- Voss 1987 Voss, E. Theodor: Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner. *Leonce und Lena*. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen v. Jörg Jochen Berns u.a. Hg. v. Burghard Dedner. Frankfurt am Main 1987 (Büchner-Studien; Bd. 3). S. 275-431.
- Waganowa [1959] Waganowa, A. J.[Agrippina Jakowlewna]: Die Grundlagen des klassischen Tanzes. Köln [1959].
- Warning 1976 Warning, Rainer: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976. S. 279-333.
- Warning 1996 Warning, Rainer: Komik / Komödie. In: Fischer Lexikon Literatur. Bd. 2. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main 1996. S. 897-936.
- Weiler 2005 Weiler, Christel: Artikel „Dramaturgie“. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar 2005. S. 80-83.
- Wender 1990 Wender, Herbert: Anspielungen auf das zeitgenössische Kunstgeschehen in Danton's Tod. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. v. Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main 1990 (Büchner Studien; Bd. 6). S. 223-244.

- Werling 1989 Werling, Susanne: Handlung im Drama. Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag zur Dramenanalyse. Frankfurt am Main u.a. 1989.
- Wertheimer 2006 Wertheimer, Jürgen: Augenblicke durch Fenster. In: *Etudes germaniques* 61 (2006). S. 401-415.
- Wetzel 1984 Wetzel, Heinz: Das Ruinieren von Systemen in Büchners *Leonce und Lena*. In: *GBJb* 4 (1984). S. 154-166.
- White 1995 White, Kerry R.: An Annotated Dictionary of Technical, Historical, and Stylistic Terms Relating to Theatre and Drama. A Handbook of Dramaturgy. Lewiston, Queenston, Lampeter 1995.
- Wiesing 2002 Wiesing, Lambert: Einleitung. Philosophie der Wahrnehmung. In: *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*. Hg. v. Lambert Wiesing. Frankfurt am Main 2002. S. 9-64.
- Wihstutz 2007 Wihstutz, Benjamin: Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin 2007 (Theater der Zeit, Recherchen; Bd. 43).
- Wild 2003 Wild, Christopher J.: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist. Freiburg im Breisgau 2003 (Reihe *litterae*, Bd. 113).
- Wohlfahrt 1988 Wohlfahrt, Thomas: Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*: Kunstform und Gehalt. In: *Studien zu Georg Büchner*. Hg. v. Hans Georg Werner. Berlin und Weimar 1988. S. 105-146, 306-316.
- Wülfing 1992 Wülfing, Wulf: „Autopsie“. Bemerkungen zum „Selbst-Schauen“ in Texten Georg Büchners. In: *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost)*. Hg. v. Henri Poschmann. Berlin u.a. 1992. S. 45-60.
- Zeller 1974 Zeller, Rosemarie: Das Prinzip der Äquivalenz bei Büchner. Untersuchungen zur Komposition von *Dantons Tod* und *Leonce und Lena*. In: *Sprachkunst* 5 (1974). S. 211-230.
- Zielske 1965 Zielske, Harald: Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert. Untersuchungen zur Raumdarstellung im europäischen Barocktheater. München 1965.
- Zielske 1971 Zielske, Harald: Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin 1971 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte; Bd. 65).
- Zielske 2002 Zielske, Harald: Zwischen monarchischer Idee und Urbanität. Hoftheater und Stadttheater im Vormärz. In: *Theaterverhältnisse im Vormärz*. Hg. v. Maria Porrmann und Florian Vaßen. Bielefeld 2002. S. 43-69.
- Zweig 1925 Zweig, Arnold: Versuch über Büchner. In: *Zweig, Arnold: Lessing, Kleist, Büchner. Drei Versuche*. Berlin 1925. S. 133-195.