

Michael Bittner Ästhetischer Staat oder politische Kunst?







Oskar-Walzel-Schriften

Für das Oskar-Walzel-Preis-Komitee Herausgegeben von Walter Schmitz

Band 2







Michael Bittner

Ästhetischer Staat oder politische Kunst?

Die Poetik Georg Büchners am Ende der Kunstperiode







Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

ISBN 978-3-939888-85-7

© 2010 w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel Eckhard Richter & Co. OHG
Bergstr. 70 | D-01069 Dresden
Tel.: 0351/4 72 14 63 | Fax: 0351/4 72 14 65
http://www.web-univerlag.de
Thelem ist ein Imprint von w.e.b.
Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved.
Gesamtherstellung: w.e.b.
Satz und Layout: w.e.b., Michael Bittner
Druck und Bindung: xPrint s.r.o. Příbram
Made in EU.







INHALT

EINLEITUNG	7
FORSCHUNGSBERICHT: DER STREIT UM GEORG BÜCHNER	ΙΙ
BÜCHNER UND DIE ÄSTHETIK DER »KUNSTPERIODE«	23
1 Autonomieästhetik	23
2 Büchner und die Autonomieästhetik	48
2.1 Verteidigung der Autonomie	49
2.2 Kritik der Idealkunst	64
BÜCHNER UND DIE LITERARISCHE OPPOSITION NACH 1830	79
1 »Ende der Kunstperiode«: Börne, Heine, Gutzkow	82
2 Büchners Kritik des Jungen Deutschland	99
ZUR INTERPRETATION VON <i>DANTON'S TOD</i>	107
1 Revolution und Autonomie	108
2 Das Drama der Revolution	127
ZUR INTERPRETATION VON <i>LEONCE UND LENA</i>	139
1 Der Streit um Leonce und Lena	139
2 Kritik der Komödie	148
SCHLUSS	171
Literaturverzeichnis	172













Die verschiedenen Generationen junger Intellektueller und Autoren der Jahrhundertwende, des Expressionismus, der engagierten Literatur der Weimarer Republik, des Exils und der Studentenbewegung der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die Georg Büchner und sein schmales und fragmentarisches Werk im Lauf der Geschichte für sich entdeckten, hatten zumindest eines gemeinsam: das Gefühl einer Entfremdung zwischen Literatur und gesellschaftlicher Realität und den Wunsch, diesen Widerspruch zwischen »Geist« und »Tat« durch eine Politisierung der Kunst aufzuheben. 1 Die Rede vom »unpolitischen« Charakter der Kunst aber ist – als Affirmation wie als Vorwurf – eine Besonderheit der deutschen Geistesgeschichte seit der Institutionalisierung der klassisch-romantischen Autonomieästhetik. Das Programm der Goethezeit, nach dem die Kunst ihre bildende Wirkung nur mittelbar, nicht aber im direkten gesellschaftlichen Engagement erzielen soll, wurde immer wieder gerade in Zeiten politischer Krise zum Ziel von Kritik. Georg Büchner wurde so mit wachsendem Erfolg von den Avantgarden der verschiedenen Epochen als Gegenklassiker in Stellung gebracht, um dem etablierten Kanon eine eigene Tradition entgegenzusetzen.

Schon die liberalen und demokratischen Autoren des Vormärz propagierten eine Politisierung der Literatur, wie sie Heinrich Mann später in seinem bekannten Essay *Geist und Tat* (1910) mit Blick auf Frankreich forderte: Während die Franzosen seit 1789 immer wieder die Ideale ihrer großen Denker und Dichter »von Rousseau bis Zola«² in aufopferndem Kampf zu verwirklichen versucht hätten, seien bei den Deutschen die rückständigen Verhältnisse unberührt von einem Denken geblieben, das sich selbstgenügsam von der Realität abgesondert

- Vgl. allgemein zur Rezeptionsgeschichte Georg Büchners: Dietmar Goltschnigg (Hg.): Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar. Bd. 1: 1875–1945. Bd. 2: 1945–1980. Bd. 3: 1980–2002. Berlin: Erich Schmidt 2001/2002/2004; Burghard Dedner (Hg.): Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Büchner vom Nachmärz bis zur Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Athenäum 1990 (Büchner-Studien; 5); Dietmar Goltschnigg: Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Taunus: Skriptor 1975 (Monographien Literaturwissenschaft; 22); Dietmar Goltschnigg (Hg.): Materialen zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974 (Skripten Literaturwissenschaft; 12). Zur Zitierweise: Werke der Forschungsliteratur und Primärliteratur (außer Texten Büchners) werden in den Fußnoten zuerst vollständig, danach mit Hilfe von Kurztiteln nachgewiesen. Alle Hervorhebungen in den Zitaten stehen, soweit nicht anders angegeben, im Original. Hinzufügungen in eckigen Klammern stammen von mir.
- 2 Heinrich Mann: Essays. Erster Band. Berlin: Aufbau 1954 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin von Prof. Dr. Alfred Kantorowicz. Band XI), S. 9.





8 EINLEITUNG

und die Konsequenzen seiner praktischen Anwendung gefürchtet habe. Die Schuld daran trügen die deutschen Literaten, die sich dem Volk entfremdet und der Macht unterworfen hätten:

Sie haben das Leben des Volkes nur als Symbol genommen für die eigenen hohen Erlebnisse. Sie haben der Welt eine Statistenrolle zugeteilt, ihre schöne Leidenschaft nie in die Kämpfe dort unten eingemischt, haben die Demokratie nicht gekannt und haben sie verachtet. Sie verachten das parlamentarische Regime, bevor es erreicht ist, die öffentliche Meinung, bevor sie anerkannt ist. Sie tun, als hätten sie hinter sich, wofür nur die anderen geblutet haben, und maßen sich die Miene der Übersättigung an, obwohl sie niemals weder kämpften noch genossen. Sie sollten herrschen, der Geist sollte herrschen, dadurch, daß das Volk herrscht.³

Die expressionistische Generation, die Heinrich Manns Forderungen während des Ersten Weltkrieges und der Novemberrevolution begeistert aufnahm, war auch jene, die Georg Büchners Werk – nun auch unterstützt durch Theater, Film und Oper – endgültig zum literarischen Durchbruch verhalf. Dieser »Revolutionär vom reinsten Wasser«⁴ (Alfred Döblin) schien als »singuläre Erscheinung eines deutschen Künstlerpolitikers«5 (Otto Flake) die Einheit von Dichtung und Politik wie kein anderer deutscher Schriftsteller zu verkörpern. Ernst Toller, Münchner Revolutionär von 1918/19 und vielleicht der einzige Autor, der mit Büchner in dieser Doppelrolle zu vergleichen ist, knüpfte auch in seinen Dramen unverkennbar an das Vorbild an.⁶ Doch bezeichnenderweise war es gerade die Haltung der Skepsis angesichts einer gescheiterten Revolution und der Zersplitterung der oppositionellen Kräfte, die den Autor der Weimarer Republik am Dichter des Vormärz faszinierte.⁷ Was nicht nur die späteren Schriftsteller, sondern – wie im ersten Kapitel dieser Arbeit gezeigt werden soll – auch die Literaturwissenschaftler immer wieder an Georg Büchner irritierte, war gerade die Tatsache, dass die literarischen Texte des Revolutionärs sich nicht auf den einfachen Nenner politischer Agitation oder didaktischer Tendenz bringen lassen. Es ist kein Zufall, dass Bertolt Brecht meinte, Danton's Tod müsse erst bearbeitet werden, um eine politisch gewünschte Wirkung zu erzielen. 8 Dagegen haben sich selbst ausgespro-





³ Ebenda, S. 13.

⁴ Alfred Döblin: Deutsches und Jüdisches Theater [Auszug]. In: Goltschnigg (Hg.): Materialen, S. 241.

⁵ Otto Flake: Mehr Büchner. In: Goltschnigg (Hg.): Materialien, S. 203.

⁶ Sein Heimkehrer-Drama Hinkemann (1924) ist beispielsweise in Stil und Szenenführung unverkennbar von Büchners Woyzeck geprägt.

⁷ Dies zeigt sich schon in seinem im Gefängnis entstandenen und von Enttäuschung und Zweifeln zeugenden Revolutionsdrama Die Maschinenstürmer (1922).

⁸ Vgl. Goltschnigg (Hg.): Büchner und die Moderne, Bd. 2, S. 190.

EINLEITUNG 9

chen konservative Autoren nach der Lektüre des Dramas in ihrer Ablehnung der Revolution bestätigt gefühlt.⁹

Die Rezeptions- und Forschungsgeschichte zeigt, dass es offenbar möglich war, die ästhetische und philosophische Modernität Büchners anzuerkennen, ohne deshalb auch die politische Modernität des frühen Sozialisten teilen oder auch nur in Betracht ziehen zu müssen. So setzte sich die gespaltene Wirkungsgeschichte Büchners aus der Zeit der Weimarer Republik auch nach dem Krieg fort: Während Heinrich Böll 1967 in seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises betonte, Büchners ästhetische Gegenwärtigkeit sei von seiner politischen nicht zu trennen, war sich Golo Mann ein Jahr später an derselben Stelle sicher, aus der Lektüre von *Danton's Tod* entnehmen zu können, dass ein solch desillusionierter Autor für das politische Handeln verloren gewesen sei. ¹⁰ Und obgleich nach dem Ende des Kalten Krieges auch die politischen Richtungskämpfe um die Rezeption des Autors an Schärfe verloren haben, ist doch die Frage nach dem Verhältnis zwischen Politik und Dichtung im Leben Georg Büchners alles andere als geklärt.

Die vorliegende Arbeit möchte die Frage beantworten, ob und inwiefern Georg Büchner als »politischer Dichter« zu verstehen ist. Sie analysiert hierzu seine poetische Theorie und Praxis im literarischen und historischen Kontext seiner Zeit. Eine knappe Auswahl der wichtigsten Arbeiten der Büchner-Forschung wird im ersten Kapitel systematisch und kritisch nach ihrer Antwort auf die Grundfrage meiner Studie hin untersucht. Das zweite Kapitel versucht danach, Büchners Verhältnis zur klassisch-romantischen Autonomieästhetik zu bestimmen. Besonders Friedrich Schiller dient Büchner bekanntlich als Gegenbild in einer Selbstbestimmung durch polemische Abgrenzung. Im Anschluss daran versucht das dritte Kapitel, Büchners Stellung innerhalb jener Literaturbewegung der dreißiger Jahre zu bestimmen, die im Anschluss an Ludwig Börne und Heinrich Heine gegen die Lebensfremdheit und Wirkungslosigkeit der »Kunstperiode« opponierte und eine dezidiert politische Literatur forderte. In beiden Kapiteln geht es dabei weniger um philologische Einflussforschung als um die vergleichende Einordnung Büchners in die ästhetische Tradition und den zeitgenössischen poetologischen Diskurs. Während in diesen Teilen besonders auf

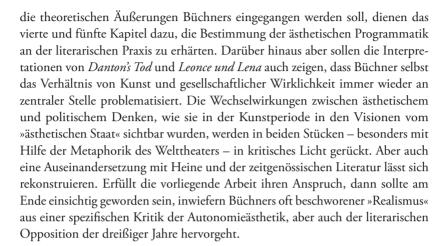




⁹ So interpretierte zum Beispiel der katholische Schriftsteller Martin Mosebach in seiner Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Jahr 2007 das Revolutionsdrama als vorweggenommene Kritik des politischen Totalitarismus im 20. Jahrhundert. Vgl. Martin Mosebach: Ultima ratio regis. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Mit der Laudatio von Navid Kermani. München: Hanser 2007 (Edition Akzente). Für Mosebach ist Büchner politisch ein entschiedener »Früh-Kommunist« (S. 20), der aber auch Trost im »Nihilismus« (S. 23) gefunden habe. In seinem literarischen Werk gestatte er sich Zweifel, die er im politischen Kampf nicht zugelassen habe. Es fragt sich, ob Mosebach die eigene widersprüchliche Deutung nicht als Persönlichkeitsspaltung auf seinen Gegenstand projiziert. Mosebachs Quellen werden im Forschungsbericht des ersten Kapitels ersichtlich werden.

¹⁰ Vgl. die beiden Reden in Goltschnigg (Hg.): Büchner und die Moderne, Bd. 2, S. 375–379 und S. 379–386.

IO EINLEITUNG









FORSCHUNGSBERICHT: DER STREIT UM GEORG BÜCHNER

Das problematische Verhältnis von Kunst und Politik, mithin die Frage nach »Einheit« oder »Widerspruch« von Leben und Werk Georg Büchners, steht nicht nur im Zentrum der vorliegenden Arbeit, sondern spielt auch – neben den Diskussionen um den weltanschaulichen und politischen Standort des Autors – eine zentrale Rolle im Streit der Literaturwissenschaft um Georg Büchner. 11 Die Interpretationen der literarischen Werke Georg Büchners lassen sich grob in zwei Gruppen ordnen: Die erste Richtung soll im Folgenden als »existenzielle« bzw. »philosophische«, die zweite als »politische« bezeichnet werden. 12 Vertreten die Interpreten der ersten Richtung die Ansicht, die literarischen Werke seien unabhängig von oder sogar im Gegensatz zu Büchners politischem Engagement entstanden, so bestehen die Anhänger der zweiten Richtung auf der Einheit von Leben und Werk und versuchen auf dieser Grundlage, auch die literarischen Texte als Ausdruck von Büchners revolutionärer Tätigkeit zu interpretieren. 13

Weder in seiner politischen noch in seiner literarischen Bedeutung war Georg Büchner im Laufe des 19. Jahrhunderts jemals ganz vergessen worden. Neben seinen prominenten Geschwistern bewahrten Freunde aus der demokratischen Bewegung wie Wilhelm Schulz sein politisches, literarische Weggefährten wie

- 11 Dass im Rahmen dieser Arbeit keine vollständige Forschungs- oder gar Wirkungsgeschichte gegeben werden kann, liegt auf der Hand. Der Forschungsbericht beschränkt sich auf eine Diskussion von Autoren, deren Beiträge für die wissenschaftliche Interpretation Büchners hinsichtlich des Problems der politischen Ästhetik Bedeutung erlangt haben, sei es, weil sie wesentlich neue Erkenntnisse beisteuerten oder weil sie als exemplarisch für eine bestimmte Richtung der Forschung gelten können.
- 12 Die Begriffe »existenziell« und »politisch« erscheinen trotz ihrer unumgänglichen Vereinfachung immer noch besser als tendenziöse Bezeichnungen wie »konservativ« und »modern« bzw. »idealistisch« und »materialistisch«, die – je nach Standpunkt – eine Perspektive von vornherein abwerten. Eine verhängnisvolle Rolle spielen dabei besonders auch die wechselseitig zu Invektiven degenerierten Worte »metaphysisch« und »ideologisch«.
- 13 Vgl. allgemein zur Forschungsgeschichte: Gerhard P. Knapp: Georg Büchner. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1975 (Fischer Athenäum Taschenbücher: Literaturwissenschaft; 2069); Gerhard P. Knapp: Kommentierte Bibliographie zu Georg Büchner. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 426–460 [zuerst 1979]; Thomas Michael Mayer: Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil I). In: Arnold (Hg.): Text+Kritik I/II, S. 327–356; Thomas Michael Mayer: Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil II: Editionen). In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981, S. 265-311.







Karl Gutzkow sein künstlerisches Andenken. In den Literaturgeschichten der Zeit spielte der Autor von Danton's Tod die Rolle einer respektablen Fußnote, bis die erste – verfälschende, aber einigermaßen umfassende – Werkausgabe von Karl Emil Franzos (1879) jene erste Renaissance des Autors einleitete, die sich im Klima der Weltanschauungskrise der Jahrhundertwende nicht zufällig vor allem auf den philosophischen Gehalt von Büchners Werken konzentrierte. Nach dem Ersten Weltkrieg und der Novemberrevolution setzte eine – jetzt auch durch das Theater unterstützte – Breitenwirkung auch der politischen Aspekte im Werk Büchners ein, dessen wissenschaftliche Erschließung nun durch die erste einigermaßen zuverlässige Werkausgabe von Fritz Bergemann (1922) ebenfalls ermöglicht wurde. Doch von Anfang an stand der Begeisterung für das außerordentliche Talent Büchners eine gewisse Ratlosigkeit bei der Interpretation gegenüber. So behalf sich beispielsweise Friedrich Gundolf, der Büchner in einem Essay unter die »Romantiker« einreihte¹⁴, damit, die »Ausdrucks*kraft*« des Autors gegen den »Ausdrucks*gehalt*«¹⁵ auszuspielen und seine Stücke als »Stimmungsdramatik«¹⁶ zu etikettieren. Für Gundolf war Büchner kein politischer Dichter, sondern vor allem » Genie, [...] im prägnanten Sinn des lateinischen Wortes: Träger von geheimnisvollen Mächten über- und unterpersönlicher Herkunft«¹⁷. Es ist offensichtlich, dass Gundolf in seiner mystifizierenden Beschwörung hinter Büchners eigene kritische Dekonstruktion des Genie-Begriffs zurückfiel.¹⁸

Das Revolutionsdrama *Danton's Tod* spielte die Schlüsselrolle für alle folgenden Deutungen Büchners. In den Worten des Titelhelden fand man teilweise jene Worte wieder, mit denen Büchner in seinem berühmten Brief aus dem Frühjahr 1834 nach dem Studium der Französischen Revolution über den »gräßlichen Fatalismus der Geschichte« (II, 377)¹⁹ klagte. Einig waren sich alle Interpreten lediglich darin, dass Büchner in diesem »Fatalismus-Brief« wie im Drama das

- 14 Vgl. Friedrich Gundolf: Georg Büchner. In: ders.: Romantiker. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller 1930, S. 375–395 [zuerst Zeitschrift für Deutschkunde 43 (1929)].
- 15 Ebenda, S. 378.
- 16 Ebenda, S. 386.
- 17 Ebenda, S. 395.
- 18 Trotzdem folgte Gundolf noch Gerhart Baumann: Georg Büchner. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht ²1976 [zuerst 1961] und meinte, die »unpersönlichen Übermächte[]« (S. 82), die in Büchners Werken die Individuen entmächtigten, könne man nicht beim Namen nennen.
- 19 Werke und Briefe Büchners werden in der vorliegenden Arbeit durchgehend nach folgender Ausgabe zitiert: Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Herausgegeben von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Band 1: Dichtungen. Band 2: Schriften Briefe Dokumente. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992/1999. Die Nachweise erfolgen unter Angabe von Band- und Seitenzahl im laufenden Text. Dem kompetenten und ausgewogenen Kommentar von Henri Poschmann verdankt die Arbeit zahlreiche Anregungen. Auch hier stehen alle Hervorhebungen, soweit nicht anders angegeben, im Original. Alle Hervorhebungen in eckigen Klammern stammen von mir. Soweit bereits erschienen, habe ich auch die Kommentare der neuen historisch-kritischen Ausgabe hinzugezogen: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie







Handeln des Menschen Mächten unterworfen sieht, die sich seiner Kontrolle entziehen. Ob man hierunter jedoch das Schicksal, Gott, das Unbewusste, die Naturtriebe, ein geschichtliches Gesetz, den Zufall, die Masse des Volkes, die ökonomische Ungleichheit, die politische Unterdrückung oder etwas ganz und gar Geheimnisvolles verstehen sollte, daran entzündete sich eine heftige Debatte, die bis heute nicht gänzlich entschieden ist.

Großen Einfluss auf die geistesgeschichtlich orientierte Büchner-Forschung übte der Germanist Karl Viëtor aus²⁰, der seit den zwanziger Jahren wichtige Beiträge lieferte, deren Summe schließlich 1949 eine Monografie²¹ zog. Der frühe Aufsatz über Die Tragödie des heldischen Pessimismus²² aus dem Jahr 1934 zeugt von dem Bemühen des nationalistischen Germanisten, die Interpretation des Werkes Georg Büchners an das »heldische« Vokabular des zur Herrschaft gelangten Nationalsozialismus anzupassen. Als der Forscher bald darauf ins amerikanische Exil ging, verschwand dieser opportunistische Ton, während die Grundkonzeption einer Trennung von Politik und Literatur erhalten blieb: Obwohl er die politische Tätigkeit Büchners ernst nahm und sogar bewunderte²³, bestand Viëtor doch darauf, dass es sich bei den literarischen Werken ȟberhaupt nicht um Propaganda und nicht um Polemik; sondern eben um Dichtung, um reine Dichtung«24 handele. Danton's Tod wird von Viëtor nicht als politisches, sondern als existenziell-philosophisches Drama interpretiert. Im Zentrum stehe Danton, der mit seiner pessimistischen Weltanschauung und seinem »Nicht-Handeln-Wollen«²⁵ Büchners – im »Fatalismus«-Brief ausgesprochene – eigene Ansicht der »tragische[n] Grundartung des Lebens«²⁶ verkörpere. Dantons Fatalismus, Materialismus und Atheismus seien »Büchners eigener Glaube«²⁷. Unweigerlich erleidet Büchner bei Viëtor so eine Persönlichkeitsspaltung: Während er »als *Dichter* seinen Blick dem Ewigen zugewandt« habe, sei er als Politiker »für die Forderung des Tages eingetreten«²⁸. Zudem lieferte

- der Wissenschaften und der Literatur Mainz hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000 ff.
- 20 Vgl. Carsten Zelle: »Waren die nicht mal in Gießen?« Karl Viëtor über Georg Büchner in den Jahren 1928–1933/34–1949. Mit einem unveröffentlichten Büchner-Vortrag Viëtors von 1928 im Anhang. In: Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08), S. 299–332.
- 21 Vgl. Karl Viëtor: Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft. Bern: Francke 1949.
- 22 Karl Viëtor: Die Tragödie des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama »Dantons Tod«. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 98–137 [zuerst in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12 (1934), S. 173–209].
- 23 Vgl. Karl Viëtor: Georg Büchner als Politiker. Bern: Francke ²1950 [zuerst 1939], S. 121: »Aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß er [= Büchner] der gleiche entschiedene Sozialist und revolutionäre Aktivist geblieben ist bis zum Ende.«
- 24 Viëtor: Tragödie, S. 101.
- 25 Ebenda, S. 102 und 105.
- 26 Ebenda, S. 108.
- 27 Ebenda, S. 131.
- 28 Viëtor: Georg Büchner, S. 286. Thomas Mann hatte unter dem Titel Die Forderung des Tages 1930 eine Sammlung seiner in die politische Diskussion der Weimarer Republik eingreifenden Reden und Aufsätze veröffentlicht. Der Begriff selbst geht auf ein Goethe-Zitat zurück.









Viëtors Bemerkung über Büchners »verzweifelten Nihilismus«²⁹ ein Schlagwort, das anderen Interpreten dazu diente, Büchner zu entpolitisieren und seinen vermeintlichen Pessimismus noch weiter zu radikalisieren.³⁰

Gegen diese »negative« Interpretation entwickelte sich nach dem Krieg im Klima der Adenauerschen Restauration eine eigentümliche, genau entgegengesetzte Tendenz innerhalb der philosophischen Richtung: die christliche Büchner-Deutung. Der Autor identifiziere sich nicht mit dem Fatalismus und Atheismus Dantons oder wolle dessen epikureische Lebensphilosophie verherrlichen, so Wolfgang Martens³¹, vielmehr diene die Figur dazu, die Qual der menschlichen Triebhaftigkeit darzustellen.³² Aber auch Dantons in »messianische[m] Sendungsbewußtsein«33 verblendeten Gegenspielern Robespierre und St. Just stehe Büchner ablehnend gegenüber. Die Position des Autors werde nicht von politischer Ideologie, sondern von christlichem Mitleid bestimmt. 34 Mit ähnlichen Argumenten versuchte später auch Erwin Kobel³⁵, die atheistische Büchner-Deutung zu widerlegen. Büchners Religionskritik richte sich nicht gegen den »Gott der Bibel«, sondern nur gegen den »Gott der Philosophen«³⁶. Nicht der Sozialkritik diene seine Darstellung des Leidens, sondern dazu, die Prüfung des Glaubens durch einen verborgenen und strafenden Gott anschaulich zu machen.³⁷ Da es in Büchners Werk aber an positiven Bezügen auf das Christentum mangelt, musste Kobel den indirekten Weg gehen: In Büchners Ästhetik verweise das Sichtbare »auf ein Jenseits der Sichtbarkeit«, die Worte »auf Ungesagtes und Unsagbares«³⁸. Die Einführung der negativen Theologie in die Literaturwissenschaft hatte freilich die kaum hinnehmbare Konsequenz, dass gerade die Abwesenheit positiver Belege zum Beweis der These von der Religiosität Büchners dienen sollte.

- 29 Ebenda, S. 167. Vgl. auch S. 296, wo von »entschiedenste[m] Nihilismus« die Rede ist.
- ygl. Robert Mühlher: Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 252–288 [zuerst in: ders.: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien: Herold 1951, S. 97–145] sowie Benno von Wiese: Georg Büchner. Die Tragödie des Nihilismus. In: ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. München: dtv 1983, S. 513–534 [zuerst Hamburg: Hoffmann&Campe 1948].
- 31 Vgl. Wolfgang Martens: Zum Menschenbild Georg Büchners. »Woyzeck« und die Marionszene in »Dantons Tod«. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 373–385 [zuerst in: Wirkendes Wort 8 (1957/58)] sowie Wolfgang Martens: Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 406–442 [zuerst in: Euphorion 54 (1960)].
- 32 Vgl. Martens: Menschenbild, S. 380.
- 33 Martens: Ideologie und Verzweiflung, S. 419.
- 34 Vgl. Martens: Menschenbild, S. 384 f.
- 35 Vgl. Erwin Kobel: Georg Büchner. Das dichterische Werk. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1974.
- 36 Ebenda, S. 123.
- 37 Ebenda, S. 174f.
- 38 Ebenda, S. 192.





Eine ganz andere Wendung nahm die christliche Büchner-Deutung dann bei Wolfgang Wittkowski³⁹, der kein Buch über, sondern gegen Georg Büchner verfasste. Der »Fatalismus« des Autors war für Wittkowski ein Element im Charakter eines radikalen und fanatisierten Idealisten⁴⁰, der sich – wie sein Held Robespierre – durch »Lust am Vernichten, buchstäblich am Morden«⁴¹ in die Rolle des revolutionären Welterlösers steigere. Vergleichbar mit dieser Interpretation ist vermutlich einzig noch das Büchner-Bild von Werner R. Lehmann, dem Herausgeber der ersten (unvollständig gebliebenen) historisch-kritischen Büchner-Ausgabe, der die Büchner-Preis-Rede Heinrich Bölls zum Anlass nahm, sich von jeder politisch aktualisierenden Büchner-Deutung abzugrenzen. 42 Während der Autor sich beim Hessischen Landboten noch zur »ideologischen Lüge«⁴³ herabgelassen habe, stehe Danton's Tod für die Abkehr Büchners von der Politik und allen revolutionären Umtrieben. Lehmanns unpolitische Büchner-Deutung ist insofern doch politisch, als sie die Wandlung zum Dichter zugleich als Rückzug des Politikers versteht. Bedeutsam bleiben seine Hinweise darauf, dass Danton's Tod auch Passagen enthält, die sich als generelle Kritik revolutionärer Rhetorik und institutionalisierter Gewalt verstehen lassen.

Die Stimmen, die sich gegen die bis in die sechziger Jahre dominante philosophische Büchner-Forschung richteten, stammten zunächst vor allem aus dem Lager der marxistischen Literaturwissenschaft. Schon 1937 protestierte Georg Lukács aus dem Moskauer Exil gegen eine faschistische Verfälschung Georg Büchners, die er auch Karl Viëtor unterstellte. Grundsätzlich verwahrte er sich gegen eine bürgerliche Vereinnahmung des Autors, die die politische Kritik zu metaphysischer Verzweiflung umfälsche. Eine Interpretation, die sich dagegen durch *historische[] Konkretheit« auszeichne, komme unweigerlich zu dem Schluss, dass Büchner in seinem politischen Engagement wie in seiner Dichtung ungebrochen als *plebejisch demokratischer Revolutionär« gewirkt habe. Die Frage, ob Büchner eher mit dem revolutionsmüden Materialisten Danton oder dem konsequenten Tugendrevolutionär Robespierre sympathisiere, konnte aber

- 39 Vgl. Wolfgang Wittkowski: Georg Büchner. Persönlichkeit · Weltbild · Werk. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978 (Reihe Siegen; Bd. 10).
- 40 Vgl. ebenda das Porträt, S. 30-86.
- 41 Ebenda, S. 57.
- 42 Vgl. Werner R. Lehmann: »Geht einmal euren Phrasen nach …« Revolutionsideologie und Ideologiekritik bei Georg Büchner. Darmstadt: Eduard Roether Verlag 1969 (Hessische Beiträge zur deutschen Literatur).
- 43 Ebenda, S. 14.
- 44 Einen Abriss der Geschichte der politischen Interpretationen bietet Jost Hermand: Extremfall Büchner: Versuch einer politischen Verortung. In: Monatshefte 92 (2000) N. 4, S. 395–411.
- 45 Vgl. Georg Lukács: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag am 19. Februar 1937. In: Martens (Hg.): Georg Büchner, S. 197–224 [zuerst in: Das Wort 1937].
- 46 Vgl. ebenda, S. 218-222.
- 47 Ebenda, S. 222.
- 48 Ebenda, S. 218.









auch Lukács nicht befriedigend beantworten: Philosophisch teile er zwar den »epikuräischen Materialismus«⁴⁹ der Dantonisten, in politischer Hinsicht sei hingegen die Position Robespierres »im wesentlichen die Konzeption des Dichters selbst«⁵⁰. Gerade Büchners Ziel einer sozialen Revolution begründe sein Ungenügen an der nur bürgerlichen Revolution und ihren beiden feindlichen Parteien.⁵¹

In seinem vor dem Krieg im Exil entstandenen und unmittelbar danach in der BRD wie der DDR erschienenen Buch Georg Büchner und seine Zeit⁵² versprach der sozialistische Literaturwissenschaftler Hans Mayer hingegen, »zum erstenmal ein Gesamtbild Georg Büchners zu vermitteln, aus der Einheit der Zeitprobleme auch die bisher fast unmöglich scheinende Einheit des Dichters und des Politikers, des Philosophen und des Naturforschers Georg Büchner zu gewinnen.«53 Dass dieses Unternehmen scheiterte, liegt darin begründet, dass auch Mayer – hierin ganz wie Viëtor – Büchners »Fatalismus« als pessimistischen Determinismus deutete. Der Autor vertrete einen »starr deterministischen gesellschaftlichen Materialismus«, der die »bestehende Gesellschaftsstruktur als ein für allemal gegeben und unveränderlich setze[]«54. So muss auch für Mayer *Danton's* Tod zu einer »Tragödie des Determinismus«55 werden, in der Büchner durch seine Identifikationsfigur seinen Zweifel an der »Sinnhaftigkeit und Möglichkeit der Revolution überhaupt«56 ausdrücke. Da also die menschlichen Verhältnisse in den Augen des Autors »rätselhaft festgelegt und unveränderlich«⁵⁷ und »ungerecht, aber dauernd«58 seien, bleibe Büchner nur das Mitleid⁵⁹ als Grundlage seiner



- 50 Ebenda, S. 209.
- 51 Eine ähnliche Sicht vertritt später auch Jan Thorn-Prikker: Revolutionär ohne Revolution. Interpretationen der Werke Georg Büchners. Stuttgart: Klett-Cotta 1978 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft; 33). Büchner treibe die »Enttäuschung über den bürgerlichen Charakter dieser Revolution« (S. 54) zu einer Kritik beider Revolutionsparteien. Er sei damit der erste deutsche Autor, der die Französische Revolution als nicht weit genug gehend kritisiere.
- 52 Vgl. Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1972 (st 58) [zuerst Wiesbaden 1946 und Berlin 1947].
- 53 H. Mayer: Georg Büchner, S. 8.
- 54 Ebenda, S. 101.
- 55 Ebenda, S. 221.
- 56 Ebenda, S. 211.
- 57 Ebenda, S. 300.
- 58 Ebenda, S. 301.
- Vgl. ebenda, besonders S. 301. Die Bedeutung des Mitleids für Büchners Poetik haben auch Hans-Jürgen Schings: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München: Beck 1980, S. 68–84 und Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Band 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Band 2: Formenwelt. Band 3: Die Dichter. Stuttgart: Metzler 1971/1972/1980, Bd. 3, S. 265–331 und S. 1093–1097, hervorgehoben. Vgl. auch Theo Buck: »Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik III, S. 15–34.







Poetik. In seinem späteren Aufsatz *Georg Büchners ästhetische Anschauungen*⁶⁰ hat Mayer, ohne seine deterministische Interpretation zu revidieren, auf dieser Basis Büchners Ästhetik als einen vom Mitleid getragenen humanistischen Realismus bestimmt.⁶¹ Der Wert von Hans Mayers Gesamtdarstellung dürfte auch darin zu sehen sein, dass sie indirekt aufzeigte, dass eine konsequent politische Interpretation nicht mit der traditionellen, deterministischen Deutung von Büchners »Fatalismus« zu vereinbaren ist.⁶²

In den sechziger und siebziger Jahren sorgte die Neue Linke auch in Westdeutschland für einen Durchbruch der politischen Büchner-Interpretation, die auch das literarische Werk Büchners im sozialgeschichtlichen Kontext verstehen wollte. Gegen die These vom politischen Gesinnungswandel Büchners wandte sich 1975 Gerhard Jancke. 63 Er verwies darauf, dass das Revolutionsdrama schon deswegen nicht als Abkehr von der Politik verstanden werden kann, weil ein Großteil der politischen Tätigkeit Büchners erst während und nach der Niederschrift von Danton's Tod erfolgte. Auch die Briefe der späteren Zeit zeigen sich grundsätzlich politisch ungebrochen, während Büchner Skepsis bezüglich der aktuellen Machbarkeit einer Revolution schon 1833 äußert.⁶⁴ Ergebnis der »Fatalismus«-Krise sei gerade keine pessimistische Resignation gewesen, sondern die Abkehr vom idealistischen Geschichtsbild der Jugendzeit und eine Einsicht in die objektiven geschichtlichen Zwänge, die die politische Betätigung gerade erst ermöglicht habe. 65 Büchner nehme diese Zwänge auf sich – wie im Drama Robespierre, mit dem sich der Autor nicht nur politisch, sondern auch weltanschaulich vollständig identifiziere.66 »Libertinismus und dogmatischer Atheismus« der Dantonisten seien »für Büchner Merkmale der privilegierten Klasse«⁶⁷, mit ihrem »doktrinäre[n] Liberalismus«⁶⁸ verträten sie jene Bourgeoisie, gegen die sich der Hessische Landbote gerichtet habe. Während »Robespierre und das Volk eine Einheit darstellen«⁶⁹, werde der korrupte Danton »letztlich vom Volk verurteilt«70. Janckes Büchner-Deutung angeschlossen hat sich Herbert Wen-

- 60 Vgl. Hans Mayer: Georg Büchners ästhetische Anschauungen. In: ders.: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erw. Ausg.] 1972 (st 58), S. 403–442 [zuerst in: ZfdPh 73 (1954), S. 129–160].
- 61 Vgl. ebenda, S. 429.
- 62 Mayers politische Interpretation fand selbst in der Literaturwissenschaft der DDR lange keine gleichwertigen Nachfolger. Vgl. Otto F. Riewohlt: »... der Größten einer als Politiker und Poet, Dichter und Revolutionär.« Der beiseitegelobte Georg Büchner in der DDR. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text+Kritik III, S. 218–235.
- 63 Vgl. Gerhard Jancke: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Taunus: Athenäum 1975; ³1979 (Athenäum-Taschenbücher; 2146).
- 64 Vgl. ebenda, S. 108 f.
- 65 Vgl. ebenda, S. 125-135.
- 66 Vgl. ebenda, S. 166 ff.
- 67 Ebenda, S. 118.
- 68 Ebenda, S. 193.
- 69 Ebenda, S. 183.
- 70 Ebenda, S. 219.







der⁷¹, der in *Danton's Tod* »die Abrechnung eines radikalen Sozialrevolutionärs mit den bürgerlichen Revolutionsgewinnlern, dargestellt an einem dramatischen Beispiel«⁷², zu sehen meint. Und auch der Büchner-Biograf Jan Christoph Hauschild⁷³, vertritt die Meinung, das Drama solle zeigen, dass »die Liquidierung der Dantonisten zu Recht erfolgte«⁷⁴.

Kritik an dieser jakobinischen⁷⁵ wie auch an der unpolitischen Büchner-Interpretation übte Thomas Michael Mayer, der seit dem Erscheinen eines sehr einflussreichen und fast von ihm allein bestrittenen Sonderheftes der Zeitschrift *Text+Kritik* 1979⁷⁶ zur Schlüsselfigur einer methodischen, institutionellen und personellen »Umpolung« der Büchner-Forschung⁷⁷ wurde.

Büchner [...] war ein libertärer Frühkommunist, ein (sozial) revolutionärer, ein praktischer Demokrat, ein parteilicher Historiker, Poet, Materialist und ein Erotiker, alles mit kräftigen Tendenzen zur ἀναρχία – an-archia nicht im exakt politologischen und marxistischen Verstand, sondern [...] im Sinne der restlosen Freisetzung insbesondere, aber nicht nur von ökonomischer, sozialer und staatlicher Ausbeutung, Unterdrückung und Herrschaft.⁷⁸

- 71 Vgl. Herbert Wender: Der Dichter von *Dantons Tod*. Ein »Vergötterer der Revolution«. In: Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August–27. September 1987. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 218–226; ders.: Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von *Danton's Tod*. Frankfurt am Main: Athenäum 1988 (Büchner-Studien; 4); ders.: »Die sociale Revolution ist noch nicht fertig«. Beurteilungen des Revolutionsverlaufs in *Dantons Tod*. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 117–132.
- 72 Wender: Der Dichter von Dantons Tod, S. 223.
- 73 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarbeitete Ausgabe. Berlin: Ullstein 1997 (Ullstein-Buch; 26505: Propyläen-Taschenbuch) [zuerst Stuttgart 1993]. Vgl. auch die konzentrierte Kurzfassung: Georg Büchner. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Jan-Christoph Hauschild. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992; 42000.
- 74 Hauschild: Georg Büchner, S. 556. Über die Versuche von Theatern der DDR, Büchners Drama so umzuschreiben, dass es dieser jakobinischen Lesart gerecht wird, berichtet Michael Masanetz: »Sein Werk in unseren Händen«. *Dantons Tod* in der Literaturwissenschaft und Theaterkritik der DDR. In: Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner, S. 252–280.
- 75 Vgl. zur Kritik speziell an Hauschild: Thomas Michael Mayer: Jan-Christoph Hauschilds Büchner-Biographie(n). Einwendungen zu Methode, Ergebnissen und Forschungspolitik. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 382–500.
- 76 Vgl. Thomas Michael Mayer: Umschlagporträt. Statt eines Vorworts. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik I/II, S. 5–15; ders.: Büchner und Weidig Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des »Hessischen Landboten«. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik I/II, S. 16–298; ders.: Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik I/II, S. 357–425.
- 77 Vgl. Walter Schmitz: »Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden«. Umpolung eines Forschungsfeldes: Zur Büchner-Forschung seit den siebziger Jahren. In: Germanistik der siebziger Jahre: zwischen Innovation und Ideologie. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink 2000, S. 219–267.
- 78 T.M. Mayer: Umschlagporträt, S. 5.









Büchner stehe in der Traditionslinie der französischen Frühkommunisten (Babeuf, Buonarotti, Blanqui) und sei auch beeinflusst durch das Gedankengut der Saint-Simonisten⁷⁹, ganz anders als die mit Robespierre Tugend, Askese, Deismus und kleinbürgerlichen Kapitalismus propagierenden Neojakobiner. Nicht Rousseau, sondern Voltaire, Diderot und die französischen Materialisten der Aufklärung seien seine philosophischen Quellen. 80 Dies stelle Büchner auf die Seite des »Sensualisten« Heine im gerade zu dieser Zeit beginnenden Streit mit Ludwig Börne, dem deutschen Vertreter des »Spiritualismus«. Nur so sei auch die partielle Identifikation Büchners mit den sensualistischen, materialistischen und atheistischen Dantonisten und die gleichzeitige politische Kritik an den Jakobinern in Danton's Tod verständlich.81 Mit Jancke überein stimmt Mayer dagegen in der Interpretation von Büchners »Fatalismus«. Er verweist auf den zeitgenössischen Gebrauch des Wortes in Frankreich: Die Historiker Adolphe Thiers und François-Auguste Mignet, zwei Quellen der Revolutionsdarstellung in Danton's Tod, seien zu einer Ȏcole fataliste« gerechnet worden, weil sie in ihren Geschichten der Revolution aus großbürgerlicher Sicht den Sieg der Bourgeoisie, die sich das Proletariat nur als Werkzeug zu Nutze macht, als gesetzmäßig ablaufenden Prozess dargestellt und auch für zukünftige Revolutionen vorhergesagt hätten. Die Julirevolution 1830 musste so für Büchner wie für die französischen Demokraten wie eine Bestätigung eben dieser »Fatalität« erscheinen. Dieses »Fatalismus«-Erlebnis habe Büchner aber nicht zur Abkehr von der Politik geführt, sondern vielmehr zur Abwendung von der bürgerlichen hin zur sozialen Revolution.⁸² Ziel Büchners und seiner Gesellschaft der Menschenrechte seien die »Gütergemeinschaft« und der »Krieg gegen die Reichen« gewesen.83

In der jüngeren Forschung, so zum Beispiel in den jüngsten Gesamtdarstellungen von Burghard Dedner⁸⁴, Gerhard P. Knapp⁸⁵, Gustav Frank⁸⁶ und Ariane

- 79 Vgl. T. M. Mayer: Büchner und Weidig, S. 19-68.
- 80 Vgl. ebenda, S. 69–76. Gegen die These vom »Materialisten« Büchner wandte sich John Reddick: Georg Büchner. The Shattered Whole. Oxford: Clarendon Press 1994. Ausgehend von Büchners philosophischen Studien gelingt es dem Autor, idealistische Motive etwa in Büchners Auffassung der Natur und der Liebe nachzuweisen.
- 81 Vgl. ebenda, S. 108-138.
- 82 Vgl. ebenda, S. 86-104.
- 83 Vgl. ebenda, S. 25f. Den Mangel an Belegen für die These von Büchners »Frühkommunismus« und die Einseitigkeit von Mayers Deutung kritisierte Heinz Wetzel: Ein Büchnerbild der siebziger Jahre. Zu Thomas Michael Mayer: »Büchner und Weidig Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie«. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik III, S. 247–264.
- 84 Vgl. Burghard Dedner: Georg Büchner. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Band 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart: Reclam 1989, S. 571–594.
- 85 Vgl. Gerhard P. Knapp: Georg Büchner. Stuttgart: Metzler 3., vollst. überarb. Aufl. 2000 (Sammlung Metzler; 159).
- 86 Vgl. Gustav Frank: Georg Büchner. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5), S. 579–604.







Martin⁸⁷ hat sich der Ansatz der politischen Interpretation weitgehend durchgesetzt, aber auch die Einsicht, dass der Autor Georg Büchner mit keiner der Figuren oder Parteien seines Revolutionsdramas identifiziert werden sollte. So verweist Henri Poschmann⁸⁸ darauf, dass Büchners implizite Kritik beiden Hauptfiguren gelte: So wie Robespierre fälschlicherweise nicht gegen die Ausbeutung, sondern gegen das Laster als vermeintliche Quelle der Ungleichheit kämpfe⁸⁹, so entlarve sich Dantons Sensualismus – den Büchner mit Heinrich Heine aber grundsätzlich teile⁹⁰ – angesichts der realen Not des Volkes als Egoismus.⁹¹ Dennoch sei *Danton's Tod* nicht das Zeugnis einer Abkehr vom politischen Engagement. Gerade dadurch, dass das Drama – wie auch Hans-Georg Werner betont⁹² – das notwendige Scheitern der bürgerlichen Revolution analysiert, halte es am Ziel einer weiter gehenden, sozialen Revolution fest:

Die Frage nach der Notwendigkeit des Scheiterns von Danton und Robespierre weitet Büchner aus zur Frage nach der objektiven Begrenztheit der bürgerlichen Revolution, in der bereits die Notwendigkeit einer neuen Revolution beschlossen liegt.⁹³

Der »poet of revolt«⁹⁴ zeichne sich – so Maurice B. Benn – gerade durch eine nahezu wissenschaftliche Objektivität der Darstellung aus, die er weder Didaktik noch Propaganda opfere.⁹⁵ Der politische Interpret Terence M. Holmes räumte ebenfalls ein, dass *Danton's Tod* kein direktes Agitationsstück, sondern zunächst »an attempt at political diagnosis«⁹⁶ sei. Aber gerade darin dürfe es nicht als »an impartial dramatic chronicle«, sondern müsse als »fiercely committed literature«⁹⁷ verstanden werden.

Georg Büchner als tragischer Nihilist, als christlicher Philosoph, als fanatischer Jakobiner, als libertärer Frühkommunist – in der Forschungsgeschichte spiegeln sich zweifellos die Wandlungen des Zeitgeistes und die Auseinandersetzungen der verschiedenen politischen und methodischen Tendenzen innerhalb der Germa-

- 87 Vgl. Ariane Martin: Georg Büchner. Stuttgart: Reclam 2007 (rub; 17670).
- 88 Vgl. Henri Poschmann: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung. Berlin/Weimar: Aufbau ³1988 [zuerst 1983].
- 89 Vgl. ebenda, S. 107.
- 90 Vgl. zum Verhältnis von Büchner zu Heine ebenda, S. 137–163.
- 91 Vgl. ebenda, S. 103.
- 92 Vgl. Hans-Georg Werner: »Dantons Tod«. Im Zwang der Geschichte. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. von Hans-Georg Werner. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 7–85.
- 93 Poschmann: Georg Büchner, S. 113.
- 94 Vgl. Maurice B. Benn: The Drama of Revolt. A Critical Study of Georg Büchner. Cambridge: Cambridge University Press ²1979 [zuerst 1976], hier S. 2.
- 95 Vgl. ebenda, S. 91f.
- 96 Terence M. Holmes: The Rehearsal of Revolution. Georg Büchner's Politics and his Drama Dantons Tod. Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1995 (British and Irish studies in German language and literature; 12), S. 17.
- 97 Ebenda, S. 98.





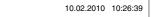




nistik des letzten Jahrhunderts. Doch liegen die Gründe für die ausgesprochen kontroverse Rezeption auch im Werk selbst, dessen Polyperspektivität jede einfache Interpretation oder eindeutige Identifikation immer wieder verweigert. Büchner lässt seine Leser zunächst allein mit der – bis zur Kenntlichkeit überzeichneten – Realität: »[...] die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht.« (II, 410) Büchners Werke sind damit Aufklärung im genauen Sinn, weil sie den Leser dazu zwingen, »sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen«98. Danton's Tod ist nicht das Medium der Bekenntnisse des Autors oder politische Handlungsanleitung, sondern versucht, die historische Realität und ihre politischen Diskurse abzubilden. Die Interpreten, die »den Kampf zwischen Danton und Robespierre nochmals ausfechten«, bemerkt Rosmarie Zeller, können »im Drama für jede Meinung Belege finden, weil eben jede Meinung darin vertreten ist«99. Die literarischen Werke Georg Büchners bleiben auf der Textebene zunächst Aporien. Bestenfalls auf der Ebene der Rezeption ermöglichen sie es, aus der historischen Erkenntnis auch kritische und wertende Schlüsse zu ziehen.

Albert Meier¹⁰⁰ hat in diesem Sinne Büchners Poetik als kritischen Realismus analysiert, der die »Erfassung der Realität« mit einer »Autonomie des Ästhetischen«¹⁰¹ verbinde. Zweifellos ist es notwendig, den »dritten Weg« zwischen »autonomer« und »operativer« Literatur¹⁰², den die Werke Georg Büchners einschlagen, genauer zu bestimmen. Der diffuse Begriff des »Realismus« erscheint hierfür nicht als ausreichend. Außerdem müsste genauer untersucht werden, inwiefern sich der historische Begriff der Autonomie auf Büchner anwenden lässt. Seine literarischen Werke lassen sich, wie schon die grotesken und satirischen Züge zeigen, kaum als bloße Wiederspiegelung einer vorgegebenen Realität erfassen. Ihre Quellen sind vor allem Texte, ihr Ziel ist zumeist die Rekonstruktion vergangener und gegenwärtiger Ereignisse und Debatten. Erfolg versprechend scheint es daher, zu untersuchen, wie Georg Büchner die historischen, literarischen, politischen, naturwissenschaftlichen, philosophischen und nicht zuletzt ästhetischen und poetologischen Diskurse seiner Zeit kritisch aufnimmt, miteinander verknüpft und imaginativ vergegenwärtigt.





⁹⁸ Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Werkausgabe in zwölf Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968 [als stw 1974ff.], Bd. 11, S. 53.

⁹⁹ Rosmarie Zeller: *Dantons Tod* und die Poetik des Geschichtsdramas. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 146–174, hier S. 164.

¹⁰⁰ Vgl. Albert Meier: Georg Büchners Ästhetik. München: Fink [1983] (Literatur in der Gesellschaft; Neue Folge, 5).

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 121.

¹⁰² Ebenda, S. 147.









BÜCHNER UND DIE ÄSTHETIK DER »KUNSTPERIODE«

Die Poetik Georg Büchners entwickelt sich vor dem Hintergrund der klassischen und romantischen Ästhetik der »Kunstperiode«, insbesondere »in allen wesentlichen Punkten in polemischer Auseinandersetzung mit derjenigen Schillers«¹⁰³. Dabei geht es aber nicht etwa nur um differierende ästhetische Vorlieben, sondern um die politischen Implikationen und Konsequenzen der unterschiedlichen Literaturkonzepte. »*Idealismus in der Ästhetik wird von Büchner verstanden als gesellschaftlicher Aristokratismus*.«¹⁰⁴ Bevor auf die konkrete Auseinandersetzung Büchners mit der ästhetischen Tradition eingegangen wird, sollen zunächst die Grundzüge der Autonomieästhetik und ihre moralischen und politischen Voraussetzungen skizziert werden, um die Position Büchners anschließend klarer hervorheben zu können.

1 Autonomieästhetik

In der Autonomieästhetik um 1800 kulminiert eine Tendenz zur zunehmenden Differenzierung eines kulturellen Feldes »Kunst«, die sich schon in der Entwicklung der Aufklärung des 18. Jahrhunderts deutlich abzeichnet. Dabei radikalisiert sich die Forderung nach der Unabhängigkeit der Künste derart, dass sie sich nicht mehr nur gegen staatliche und kirchliche Bevormundung richtet, sondern auch die Unterordnung der Kunst unter das Prinzip der Naturnachahmung¹⁰⁵ und unter moralische Zwecke¹⁰⁶ in Frage stellt. Diese beiden wesentlichen Elemente des poetologischen Common Sense der Aufklärung werden durch zwei Entwicklungen abgelöst: Zum einen wird die Dominanz der aristotelischrhetorischen Tradition durch die Wiederbelebung der platonisch-theologischen

¹⁰³ H. Mayer: Georg Büchners ästhetische Anschauungen, S. 411 f.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 427.

¹⁰⁵ Hier beruft sich die Aufklärung auf die Autorität des Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1994 (rub; 7828), S. 5: »Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.«

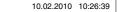
¹⁰⁶ Der allgemein akzeptierte Topos stammt hier von Horaz [Quintus Horatius Flaccus]: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972 (rub; 9421), S. 25: »Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen.«



Metaphysik des Schönen gebrochen. Die rhetorischen Sichtweise ging von der Praxis der »Künste«107 (als »téchnê«, »ars«) als auf Wirkung abzielenden, von Regeln bestimmten Tätigkeiten aus. Der neue ästhetische Ansatz hingegen bringt die verschiedenen kulturellen Praktiken der Künste mit Hilfe des generellen Attributs des »Schönen«108 unter den einheitlichen Begriff der »Kunst« und institutionalisiert sich selbst als neue philosophische Disziplin unter dem Namen Ȁsthetik«¹⁰⁹. Gegen das Prinzip der Nachahmung¹¹⁰ richtet sich – zweitens – eine Aufwertung der Einbildungskraft und der Originalität, die sich besonders im Begriff des »Genies« verkörpert. Die ohnehin nur lockere Bindung¹¹¹ der Kunst an die wirkliche oder zumindest wahrscheinliche äußere Natur wird ersetzt durch die »zweite Schöpfung« des Originalgenies, das als »alter deus« eine neue Welt aus seinem Inneren erschafft. Der Künstler ahmt nicht mehr die, sondern der Natur nach, indem er sie nicht kopiert, sondern ihr analog produziert. 112 Damit gewinnen die Künste eine Unabhängigkeit von der Wirklichkeit, die es ihnen ermöglicht, als Medien im »Ideal«¹¹³ ein kritisches und utopisches Gegenbild zur Realität zu entwickeln. Seit Johann Joachim Winckelmann werden die beiden genannten Tendenzen zum Primat der Schönheit und des Ideals vor allem mit

- 107 Vgl. den Artikel »Kunst, Kunstwerk« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, [seit Bd. 4:] Karlfried Gründer [seit Bd. 11:] und Gottfried Gabriel. Basel/Stuttgart: Schwabe&Co. 1971 ff., Bd. 4 [1976], Sp. 1357–1434.
- 108 Vgl. den Artikel »Schöne (das)« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 8 [1992], Sp. 1343–1385. Während das »Schöne« in der Antike noch untrennbar mit dem auch erotischen körperlichen Reiz verbunden war, stand für die metaphysisch-theologische Tradition später der kosmologische Aspekt im Mittelpunkt: Schönheit bedeutet hier die mathematische und teleologische Ordnung des Universums als Zeichen der Vollkommenheit des Schöpfers.
- 109 Vgl. allgemein zur Ästhetik: Norbert Schneider: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart: Reclam ³2002; Brigitte Scheer: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997; Annemarie Gethmann-Siefert: Einführung in die Ästhetik. München: Fink 1995 (UTB; 1875); Franz von Kutschera: Ästhetik. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1989 (de-Gruyter-Studienbuch).
- 110 Vgl. den Artikel »Mimesis/Nachahmung« in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000–2005, Bd. 4 [2002], S. 84–121. Von der Mimesis als Nachahmung der Natur (»imitatio naturae«) ist die zuerst in der römischen Rhetorik thematisierte Nachahmung der Alten (»imitatio veterum«) zu unterscheiden, die die Orientierung am Vorbild der Griechen, später den Klassizismus in weiterem Sinn bezeichnet.
- 111 Jürgen Petersen hat darauf hingewiesen, dass seit Aristoteles der Begriff der Mimesis bzw. Imitatio nicht (bzw. nur ausnahmsweise) die Nachahmung der Natur im Sinne einer »realistischen« Kopie der Wirklichkeit bedeutet, sondern die Erfindung und ästhetische Wiedergabe des Möglichen, Notwendigen, Idealen und sogar Unmöglichen. Dementsprechend sei die Übersetzung durch »Nachahmung« missverständlich und müsste durch »Darstellung« ersetzt werden. Vgl. Jürgen H. Petersen: Mimesis Imitatio Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Fink 2000 (UTB; 8191).
- 112 So heißt es bei Kant: Kritik der Urteilskraft, § 45, B 179. In: Werke, Bd. 10, S. 240: Das Kunstwerk müsse (als Produkt des Genies) erscheinen »als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei«.
- 113 Vgl. den Artikel »Ideal«. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 3 [2001], S. 86–118.









der »idealische[n] Schönheit¹¹⁴ der griechischen Antike verknüpft, in der die »edle Einfalt und stille Größe¹¹⁵ der griechischen Kunstwerke für die Harmonie einer vollkommenen Zivilisation steht.

Für den Aufklärer Gottsched bestand die moralische Funktion der Literatur noch unzweifelhaft darin, »einen lehrreichen moralischen Satz«¹¹⁶ in einer Handlung zu versinnbildlichen. Doch schon Lessing nimmt eine Übergangsstellung ein. Ganz didaktisch ist noch Lessings Konzeption der Fabel, in der »ein allgemeiner moralischer Satz«117 anschaulich dargestellt werden soll. Viel vermittelter schon wird die moralische Besserung jedoch in seiner Mitleidstheorie der Tragödie entworfen. So deutet Lessing den aristotelischen Zweck der Tragödie, die »Katharsis«¹¹⁸, bekanntlich nicht als Reinigung von den Emotionen der Furcht (Schauder) und des Mitleids (Jammer). Vielmehr sollen das Mitleid und die Furcht (verstanden als das auf sich selbst bezogene Mitleid) durch den einfühlenden Nachvollzug der »Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung«¹¹⁹ bei Mangel geübt und bei Überfluss gemäßigt werden und sich so in »tugendhafte Fertigkeiten«120 verwandeln. Und für den Bereich der bildenden Kunst – den Lessing allerdings im *Laokoon* (1766) gegen Winckelmann streng von der Literatur unterscheidet – finden sich bereits Sätze wie der folgende über die notwendige »völlige Freiheit« der Künstler, »ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst«121 hinarbeiten zu können: »[...] so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen.«122 Als später die strikte Trennung von Literatur und bildender Kunst durch ihre Unterordnung unter den Oberbegriff der »Kunst« aufgehoben wurde, stand dem Primat der Schönheit auch auf dem Feld der Literatur nichts mehr im Wege.

Das Beispiel Lessings eignet sich schließlich, noch ein weiteres und besonders für die deutsche Aufklärung wichtiges Element zu erwähnen. Leibniz' metaphysischer Optimismus, der im Universum die beste aller möglichen Welten sieht und

- 114 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. Hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1995 (rub; 8338) [zuerst 1969], S. 11.
- 115 Ebenda, S. 22.
- 116 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...]. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf ⁴1751. Reprogr. Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962, S. 161.
- 117 Gotthold Ephraim Lessing: Abhandlungen über die Fabel. In: Werke in drei Bänden. Hg. von Herbert G. Göpfert. München/Wien: Hanser 1982, Bd. 1, S. 80.
- 118 Vgl. Aristoteles: Poetik, S. 19: »Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«
- 119 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 77. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 387.
- 120 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 78. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 394.
- 121 Lessing: Laokoon. In: Werke, Bd. 3, S. 74.
- 122 Ebenda, S. 75.







die Existenz des radikal Bösen negiert, blieb für die deutsche Aufklärung lange verbindlich. Und schon Leibniz selbst zog die Analogie: Wie im perspektivischen Kunstwerk sich kleinere Unschönheiten erst im Blick auf das Ganze zur Harmonie fügen, so sind auch die scheinbaren Mängel der Welt aus der Perspektive Gottes »dem größeren Gut dienstbar«¹²³. Damit wächst dem Kunstwerk die Aufgabe zu, nicht das »scheinbare« Elend und Übel zu schildern, sondern harmonisierend jene Versöhnung zu antizipieren, die sich in der Realität erst auf das Ganze des Universums bezogen und in der Vollendung der Geschichte ergibt. Die Schönheit des Kunstwerks wird zum Symbol der Vollkommenheit der Welt. So fordert auch Lessing im 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vom Tragödiendichter: »[...] das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen [...].«¹²⁴

Indem der metaphysische Optimismus in der Krise am Ende des 18. Jahrhunderts immer fraglicher wird, eröffnen sich zwei gegensätzliche Möglichkeiten: Die Utopie der Versöhnung wird dadurch aufrecht erhalten, dass das Prinzip der Mimesis aufgegeben und das Ideal gegen die verworfene Wirklichkeit gesetzt wird. Diesen Weg geht die Autonomieästhetik. Doch schon die späte Aufklärung zeigt eine Alternative, die sich letztlich als zukunftsträchtiger erwiesen hat¹²⁵: die Abkehr vom metaphysischen Optimismus und dem Primat der Schönheit durch eine Umwertung der Mimesis von der Nachahmung der Vollkommenheit hin zu einem gesellschaftskritischen Realismus.

Wenn im Folgenden die Grundzüge der Autonomieästhetik¹²⁶ beschrieben werden sollen, so ist hierfür die Einsicht grundlegend, dass Autonomie nicht mit »Funktionslosigkeit«¹²⁷ verwechselt werden darf. Auch die Vertreter der Autonomieästhetik verfolgen ein konkretes moralisches und mithin indirekt politisches

- 123 Gottfried Wilhelm Leibniz: Die Theodizee. Übersetzung von Artur Buchenau. Einführender Essay von Morris Stockhammer. Hamburg: Meiner 1968 (Philosophische Bibliothek; 71), Abschnitt 147, S. 210.
- 124 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 79. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 397.
- 125 Dass die Spätaufklärung keineswegs allein als erstarrter Rationalismus verkannt werden sollte, sondern durchaus alternative Antworten auf die Fragen der Zeit zu geben in der Lage war und mithin nicht zwangsläufig von Klassik und Romantik »überwunden« werden musste, betont Michael Hofmann: Aufklärung. Tendenzen Autoren Texte. Stuttgart: Reclam 1999 (rub; 17661: Literaturstudium), S. 214–248.
- 126 Vgl. den Artikel »Autonomie« in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1 [1971], Sp. 701–719. Der ursprünglich juristische, erst bei Kant im Sinne von Selbstbestimmung zum zentralen philosophischen Terminus avancierte Begriff, wird nur von wenigen Theoretikern so besonders Schiller ausdrücklich auf das Feld der Ästhetik übertragen. Der Sache nach ist er jedoch unter Synonymen wie dem der »Freiheit« der Kunst im zeitgenössischen Diskurs omnipräsent. Vgl. auch den Artikel »Autonomie« in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1 [2000], S. 431–479.
- 127 So etwa Bertolt Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. Frankfurt: Suhrkamp 1972 (edition suhrkamp 592), S. 173–198.







Programm. ¹²⁸ Eine funktionslose Kunst hat es nie gegeben und kann es auch gar nicht geben ¹²⁹, schon deswegen nicht, weil selbst die Befürworter einer radikalen Funktionslosigkeit dieser Funktionslosigkeit wiederum eine gesellschaftliche Funktion zuschreiben. ¹³⁰ Dieses Paradox wird erst verständlich, wenn man die oben erwähnte Überformung der alten rhetorischen durch die neue ästhetische Denkweise in Betracht zieht: Die Autonomieästhetik entscheidet sich für das Schöne und gegen das Nützliche, steht aber noch so fest in der rhetorischen Tradition, dass sie nun nachzuweisen versucht, inwiefern das Schöne als Schönes nützlich zu werden vermag.

Die soziologisch und ideologiekritisch orientierte Literaturwissenschaft der siebziger und achtziger Jahre hat die Autonomieästhetik¹³¹ im Rahmen ihrer Destruktion der »Klassik-Legende«¹³² vorwiegend negativ bewertet. Zwar biete die Freiheit von unmittelbaren Zwecken auch die Chance, kritisch-utopische Gegenbilder zu entwerfen, doch habe es sich auch um eine Flucht »ins Allgemein-Menschliche, zum Idealisch-Erhabenen, zur Autonomie der Schönheit«¹³³ gehandelt. Mit der »Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis«¹³⁴, »konkret: von den Bereichen Arbeit und Politik«¹³⁵ hätten die Autonomieästhetiker den Wert der neuen institutionellen Autonomie nicht genutzt, sie vielmehr zur Ideologie vom »Wesen« der Kunst hypostasiert¹³⁶ und so den aufklärerischen

- 128 Dies eröffnet die Möglichkeit einer ideologiekritischen Interpretation der gesellschaftlichen Voraussetzungen der ästhetischen Theorien. Vgl. Terry Eagleton: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Aus dem Englischen von Klaus Laermann. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 [zuerst engl. 1990 u.d.T.: The ideology of the Aesthetic]; Hartmut Scheible: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern/München: Francke 1984; Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 7).
- 129 Vgl. hierzu Reinhold Schmücker: Funktionen der Kunst. In: Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Hg. von Bernd Kleimann und Reinold Schmücker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 13–33.
- 130 Vgl. die paradoxe Formulierung von Adorno: Ästhetische Theorie, S. 336 f.: »Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich prädizieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.«
- 131 Vgl. allgemein zu Ästhetik und Poetik der »Kunstperiode« Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil 1: Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806. München: Beck 2., neubearb. Auflage 2000. Teil 2: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806–1830. München: Beck 1989 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart; 7), besonders Teil 1, S. 156–265 und Teil 2, S. 168–296.
- 132 Vgl. Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt am Main: Athenäum 1971 (Schriften zur Literatur; 18). Es ist deutlich sichtbar, wie hier auch personell die kritische Auseinandersetzung mit der Klassik mit der Installierung Georg Büchners als politischem Gegen-Klassiker einhergeht.
- 133 Ebenda, Vorwort, S. 11.
- 134 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (edition suhrkamp; 727), S. 63 u. ö.
- 135 Christa Bürger: Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 191.
- 136 Vgl. P. Bürger: Theorie der Avantgarde, S. 63.







Literaturbegriff leichtfertig aufgegeben. Das bürgerliche Publikum sei unverständig bis ablehnend geblieben und Schiller und Goethe hätten diese Entfremdung durch eine bewusste Abwendung vom Publikum und eine Wiederannäherung an die höfische Tradition noch verstärkt. Die ursprünglich aus aufklärerischen Impulsen hervorgegangene Autonomieästhetik habe sich so selbst ihrer Wirkungsmöglichkeit begeben:

Die von den Weimarer Klassikern ausgehende Trennung von Kunst und Leben bedeutet daher einmal Widerstand gegen eine alle Lebensbereiche dem Prinzip der Zweckrationalität unterwerfende Gesellschaftsverfassung, zugleich aber Verzicht auf die Möglichkeit, in die Entscheidungen der bürgerlichen Öffentlichkeit regulierend einzugreifen. Das an der Praxisfunktion der Kunst zunächst festhaltende bürgerliche Lesepublikum fügt sich diesem Autonomieanspruch der Kunst nicht und wendet sich von Werken ab, die seine Bedürfnisse nach Praxisorientierung nicht erfüllen. Diese Abwendung erfolgt in doppelter Weise, als Hinwendung zu einer lebenspraktische Funktionen wahrnehmenden Trivialliteratur und als Verschiebung des Rezeptionsinteresses von den Werken auf die Person des Autors. ¹³⁸

Die von der sozialen und politischen Sphäre strikt getrennte Sphäre der Kunst verliere ihr kritisches und utopisches Potenzial, degeneriere zu einer Scheinwelt des kompensatorischen Trostes und der Realitätsflucht und diene so letztlich der Affirmation des Bestehenden. Gegen diese Kritik an der grundsätzlich kaum zu bestreitenden Ambivalenz der Autonomieästhetik¹³⁹ ist allerdings einzuwenden, dass erst eine »falsche Rezeption«¹⁴⁰ ihr kritisch-utopische Potenzial vernachlässigte und sie damit vom Korrektiv zum Surrogat der Realität degradierte. Zumindest grundsätzlich entspricht in den verschiedenen Konzepten die Autonomie der Kunst stets der Autonomie des Individuums und erhält dadurch einen moralischen Sinn.¹⁴¹ Dies lässt sich bereits an der theoretischen Grundlegung der





¹³⁷ Vgl. Klaus L. Berghahn: Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik. In: Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 207–233.

¹³⁸ C. Bürger: Institution Kunst, S. 205 f.

¹³⁹ Vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 30 f.

¹⁴⁰ Bernd Bräutigam in der »Schlußdiskussion« in: Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 370.

¹⁴¹ Vgl. auch Bernd Bräutigam: Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts. In: Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 244–263; Walter H. Sokel: Die politische Funktion botschaftsloser Kunst. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«. In: Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 264–276; Wolfgang Wittkowski: Einleitung. Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland. In: ders. (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 1–29.



Autonomieästhetik, die durch Karl Philipp Moritz noch vor der Französischen Revolution erfolgte¹⁴², demonstrieren.

Das ursprüngliche Motiv für Moritz' neuen Ansatz¹⁴³ zeigt sich, wenn er etwa in einer Rezension zu *Der politische Kannengiesser – Der Bürgermeister* (1786) der Sorge Ausdruck gibt, *»daß man doch irgend einen guten moralischen Endzweck auch durch ein mittelmäßiges Stück* erreichen könne«¹⁴⁴. Die Schönheit und Vollkommenheit eines Kunstwerks sei es, die gegenüber dem moralischen Zweck den unbedingten Vorrang verdiene, gerade angesichts der Tatsache, dass das zeitgenössische Publikum ohnehin kaum noch *»stark* bewegt, erschüttert, gerührt«, sondern vor allem *»amüsiert*«¹⁴⁵ sein wolle. Was hier für Moritz gilt, bestätigt sich auch bei den späteren Befürwortern der autonomen Kunst: Die Autonomieästhetik entspringt wesentlich der Enttäuschung über die Wirkungslosigkeit der Wirkungspoetik. 1785 entwickelt Moritz zuerst seinen Begriff der schönen Kunst:

Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. – Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern *in sich selbst Vollendetes*, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir *um sein selbst willen* Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe. 146

Nicht eine äußere, sondern eine innere Zweckmäßigkeit bestimmt den Wert des Kunstwerks: »ich muß in den einzelnen Theilen desselben so viel Zweckmäßigkeit finden, daß ich vergesse zu fragen, wozu nun eigentlich das Ganze soll?«¹⁴⁷ Der Selbstzweckhaftigkeit des Kunstwerks entspricht die Interesselosigkeit des Rezipienten, »das angenehme Vergessen unsrer selbst bei Betrachtung eines schönen Kunstwerks«¹⁴⁸. Das selbstzweckhafte Kunstwerk wird damit zum Modell:

- 142 Moritz gab seine Ideen durch persönlichen Kontakt an Goethe in Italien und an Schiller in Weimar weiter und beeindruckte durch seine Vorlesungen auch die Frühromantiker in Berlin. Vgl. Willi Winkler: Karl Philipp Moritz. Reinbek: Rowohlt 2006 (rm; 50584), S. 95–122.
- 143 Vgl. Martha Woodmansee: The Interests in Disinterestedness. Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany. In: Modern Language Quarterly 45 (1984), S. 22–47. Die Autorin skizziert in ihrem Aufsatz nicht nur die Theorie Moritz', sondern die Entstehung der modernen Ästhetik überhaupt.
- 144 Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962, S. 316.
- 145 Moritz: Übersicht der neuesten dramatischen Litteratur in Deutschland. In: Schriften, S. 309.
- 146 Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Schriften, S. 3.
- 147 Moritz: Versuch einer Vereinigung. In: Schriften, S. 6.
- 148 Ebenda, S. 5.







»Der Mensch muß es wieder empfinden lernen, daß er um sein selbst willen da ist [...]«¹⁴⁹. Moritz selbst verweist auf den Ursprung dieses Konzepts von moralischer Autonomie: Die »wahre Aufklärung« bestehe erst dann, wenn »jeder einzelne Mensch, wenn er seinen Antheil von Kräften zur Erhaltung des Ganzen aufgewandt hat, sich auch als den Zweck dieses Ganzen betrachten lerne, und auch von jedem andern so betrachtet werde«¹⁵⁰. Die Selbstzweckhaftigkeit des Schönen richtet sich gegen die Dominanz des egoistischen und zweckrationalen Denkens:

Die herrschende Idee des *Nützlichen* hat nach und nach das Edle und Schöne verdrängt – man betrachtet selbst die große erhabne Natur nur noch mit kameralistischen Augen, und findet ihren Anblick nur interessant, in so fern man den Ertrag ihrer Produkte überrechnet.¹⁵¹

Die schöne Kunst ist also auch bei Moritz keineswegs funktionslos; sie soll aber nicht mehr »unmittelbar«, sondern »im Allgemeinen«¹⁵² auf die Moralität des Menschen wirken.¹⁵³ »Das Schöne schließt das Nützliche nicht aus«¹⁵⁴, solange der Nutzen aus der Schönheit entspringt, diese also substanziell und die Wirkung akzidentiell bleibt.¹⁵⁵

Moritz' Werk entsprach den eigenen Vorgaben nur bedingt. Und auch in der Theorie zeigen sich Widersprüche zwischen der Theorie der Selbstzweckhaftigkeit und einem aufklärerischen Moralismus, wenn er beispielsweise Schillers Jugenddramen scharf dafür kritisiert, dass durch sie »wahrlich weder der Verstand noch das Herz gebessert wird«¹⁵⁶. Doch zu Moritz' Abscheu gegen Schillers »Ungeheuer«¹⁵⁷ (Präsident, Wurm, Franz Moor) trägt noch etwas anderes bei: Auch er vertritt den metaphysischen Optimismus, der die Darstellung des radikal Bösen verbietet und vom Kunstwerk vielmehr die Antizipation der Versöhnung fordert. Schönheit ist für Moritz nicht nur Selbstzweckhaftigkeit, sondern auch nachahmende Abbildung der Vollkommenheit der Welt »im *verjüngenden* Maaßstabe«¹⁵⁸:





¹⁴⁹ Moritz: Das Edelste in der Natur. In: Schriften, S. 15.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 18.

¹⁵¹ Ebenda, S. 17.

¹⁵² Moritz: Der politische Kannengießer. In: Schriften, S. 316.

¹⁵³ Dies ist gegen Scheible einzuwenden, der eine zweifelhafte Wandlung Moritz' vom engagierten Aufklärer hin zum totalen Autonomieästhetiker proklamiert, der die Kunst als Rückzugsraum aus allen gesellschaftlichen Bezügen gelöst habe. Vgl. Scheible: Wahrheit und Subjekt, S. 190–222.

¹⁵⁴ Moritz: Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste. In: Schriften, S. 121.

¹⁵⁵ Vgl. Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Schriften, S. 72.

¹⁵⁶ Moritz: Noch etwas über das Schiller'sche Trauerspiel: Kabale und Liebe. In: Schriften, S. 302.

¹⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁸ Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Schriften, S. 76.



Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur; welche das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren grossen Plan gehörte.¹⁵⁹

Nicht einzelne Naturdinge sind Objekt der Nachahmung, sondern der »Inbegriff aller harmonischen Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur«¹⁶⁰. Auch für Moritz also rückt die Kunst in die Funktion der Theodizee.

Seine Gedanken aber erhalten ihre besondere Abgründigkeit dadurch, dass ihm der Glaube an die göttliche Vorsehung bereits zweifelhaft geworden ist. Das Kunstwerk spiegelt eine Vollkommenheit, die der Mensch in der Wirklichkeit nicht mehr zu entdecken vermag. Das Elend des Einzelnen in der Gegenwart, dessen Grund Moritz mit kulturkritischem Blick in der Arbeitsteilung, dem eigennützigen und selbstsüchtigen Denken entdeckt, kann nur noch im Hinblick auf das große Ganze der Gattung und ihren Fortschritt gerechtfertigt werden. Hier enthüllt sich der – schon bei Leibniz angelegte – Zusammenhang von Fortschrittsdenken und Theodizee: Das scheinbar sinnlose Leid gewinnt seinen Sinn als Opfer für die bessere Zukunft; das vergangene erscheint als notwendige Bedingung der gegenwärtigen Zivilisation. Diese Einsicht ermöglicht Moritz eine – allerdings fragile – freiwillige Unterwerfung unter das Gesetz der Notwendigkeit und eine »kaltblütige[] Betrachtung«161 des Elends als Voraussetzung einer zukünftigen Vollkommenheit. Das Leid des Individuums wird im Fortschritt der Gattung (der Verwirklichung von »Menschheit« im moralischen Sinn) aufgehoben: »Ist es nicht die immerwährende Zerstöhrung des Einzelnen, wodurch die Gattung in ewiger Jugend und Schönheit sich erhält?«162 Oder, ins Positive gewendet: »Und das Individuum muß dulden, wenn die Gattung sich erheben soll.«163 Die Schönheit aber soll als Vorschein einer solchen Aufhebung des Individuellen im Allgemeinen verstanden werden:

Weil nun durch die Erscheinung der individuellen Schönheit dieselbe Summe der Zerstöhrung des Einzelnen, in einem kürzern Zeitraume, sichtbar wird, welche zur Erhaltung der immerwährenden Jugend und Schönheit, in der Gattung überhaupt, durch Alter und Krankheit, fast unmerklich ihren Fortschritt hält:

Und weil wir diese Zerstöhrung mit der individuellen Schönheit, durch welche sie unmittelbar bewirkt wird, uns zusammen denken:

```
159 Ebenda, S. 73.
```





¹⁶⁰ Ebenda, S. 78.

¹⁶¹ Ebenda, S. 27.

¹⁶² Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: Schriften, S. 91.

¹⁶³ Ebenda, S. 88.



So giebt das Schöne, in welches die Zerstöhrung selbst sich wieder auflößt, uns gleichsam ein Vorgefühl von jener grossen Harmonie, in welche Bildung und Zerstöhrung einst Hand in Hand, hinüber gehn.¹⁶⁴

Wie die Teile im Ganzen des Kunstwerks zur Vollkommenheit integriert werden, so müssen sich die Menschen dem Ganzen des als Selbstzweck verstandenen Staates unterordnen. ¹⁶⁵ Hier liegt eine erste Vorform des »ästhetischen Staates«.

Eine solche ästhetische Antizipation der Versöhnung birgt offensichtlich die Gefahr, zu einer Ideologie zu werden, die die reale Unvollkommenheit der Gegenwart verdeckt oder sogar rechtfertigt. Dem Glauben an die göttliche Liebe und Allmacht kann der Gedanke an ein »wirkliches Elend«166 so unerträglich werden, das nur noch die mitleidlose »kaltblütige Betrachtung« das reale Leid in Harmonie auflösen kann. Das Zusammentreffen von Glaubenszweifel, Subjektivismus und Ästhetizismus droht schon bei Moritz, in einen ästhetischen Immoralismus¹⁶⁷ umzuschlagen, wie er sich in der ästhetizistischen Ideologie des frühen zwanzigsten Jahrhunderts am krassesten in den futuristischen Manifesten Filippo Tommaso Marinettis zeigen wird: Leid und Zerstörung werden zum ästhetischen Genuss sublimiert. So schreibt Moritz über das Gemälde Die Schlacht des Konstantin von Raphael: »Eine Schlacht mit allen ihren Schrecken ausgemalt, ist einer der erhabensten Gegenstände; es ist die Zerstörung selbst verewigt; das [sic] Schrecken und die Unordnung geordnet; und das Verderben und der Untergang selber zu einem harmonischen Ganzen gebildet -«168. Schon am Ursprung der Autonomieästhetik zeigt sich mit aller Deutlichkeit die Schattenseite einer postulierten Trennung von Kunst und Ethik.

Immanuel Kants Kritik der Urteilskraft (1790; ²1793) ist weit mehr als nur eine Ȁsthetik« im modernen Sinne. Die letzte der drei Kritiken unternimmt den Versuch, zwischen theoretischer und praktischer Philosophie zu vermitteln. Nicht nur umfasst sie neben der Analytik des Schönen auch eine des Erhabenen, sondern widmet sich in ihrem zweiten Teil dem Naturschönen, der nicht in der Kunst, sondern Natur angelegten Zweckmäßigkeit. Eine kritische Teleologie erscheint Kant geeignet, zwischen der theoretischen Erkenntnis nach Kausalgesetzen (in der die Freiheit keinen Ort hat) und der praktischen Bestimmung des Willens (für die die Freiheit notwendige Bedingung ist) zu vermitteln. In der Kritik der Urteilskraft wird der Geschmack als transzendentales Vermögen der





¹⁶⁴ Ebenda, S. 91f.

¹⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 71.

¹⁶⁶ Moritz: Die Unschuldswelt. In: Schriften, S. 53.

¹⁶⁷ Dieser Immoralismus lässt sich als Teilaspekt des modernen Nihilismus verstehen, der entstand, als im Idealismus der metaphysische Anspruch auf Erkenntnis des Absoluten trotz Verlust des Gottesglaubens beibehalten und auf das Subjekt übertragen wurde. Vgl. zum Ursprung des Begriffs und des Phänomens: Dieter Arendt: Einleitung. In: ders.: Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche. Köln: Hegner 1970 (Hegner-Bücherei), S. 9–106.

¹⁶⁸ Moritz: Raphael. In: Schriften, S. 227.



Urteilskraft verstanden, das sich nicht auf zufällige, empirische Kriterien bezieht, sondern auf das Vernunftprinzip der Zweckmäßigkeit. Mit der Identifikation von Schönheit und Zweckmäßigkeit schließt Kant dabei durchaus an die philosophische Tradition an. Doch ist ihm die Zweckmäßigkeit der Natur nicht mehr durch ihre göttliche Herkunft verbürgt; sie wird zum regulativen Prinzip, das das Subjekt an die Wirklichkeit heran trägt, um sie zu erkennen. Dass die Natur auch objektiv zweckmäßig geordnet ist, wird zur Hypothese, die, wenn sie sich in der teleologischen Naturbetrachtung bestätigt, Lust erzeugt. In der Schönheit gibt uns die Natur »einen Wink«169, dass es in ihr vernünftig und zweckmäßig zugeht. Verwirklicht das Subjekt dieses immanente Prinzip der Zweckmäßigkeit in einem Objekt, entsteht ein schönes Kunstwerk, das beim Betrachter ebenfalls Lust hervorruft. Zwar geht Kant nicht mehr unkritisch von einer objektiven Schönheit der Schöpfung aus, deren Vollkommenheit der Künstler nur nachahmen muss, doch hat die Tatsache, dass Kant sich dem Thema von den Fragestellungen der philosophischen Tradition her nähert, die bedeutsame Konsequenz, dass er seine Ästhetik als Analytik des Schönen, genauer: als Analytik des Urteils über das Schöne, konzipiert, nicht aber als Theorie des künstlerischen Handelns. 170

Kant trennt das Urteil über das Schöne zunächst vom theoretischen Urteil über das Wahre. Es sage nichts über die objektive Beschaffenheit des Objekts aus, sondern reflektiere lediglich das Gefühl der Lust und Unlust im Subjekt; es sei »ohne Begriff«¹⁷¹, weil es nicht darauf abziele, das von Anschauung und Einbildungskraft bereit gestellte Material dem Verstand zu unterwerfen. ¹⁷² Zugleich soll das Urteil über das Schöne aber auch der subjektiven Beliebigkeit entzogen sein und »allgemein«¹⁷³ gefallen, das Kunstwerk Objekt eines »n o t wen digen Wohlgefallens«¹⁷⁴ sein. Dies ist nur dadurch möglich, dass das Schöne »ohne alles Interesse«¹⁷⁵ beurteilt wird. Damit unterscheidet sich das ästhetische Urteil auch von den praktischen Urteilen über das Nützliche, Angenehme und Gute, bei denen jeweils ein persönliches Interesse an der Existenz eines Gegenstandes zu Grunde liegt. Die Zweckmäßigkeit eines schönen Gegenstandes ist also keine äußere, sondern – wie bei Moritz – eine innere, »bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck«¹⁷⁶.

Dennoch kann auch bei Kant von einer Funktionslosigkeit der Kunst nicht die Rede sein. Auch wenn das ästhetische Urteil keine konkrete Erkenntnis darstellt, erzeugt es doch als »Erkenntnis überhaupt« in einem »freien Spiele der Einbil-





¹⁶⁹ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 42, B 169. In: Werke, Bd. 10, S. 234.

¹⁷⁰ Vgl. Gethmann-Siefert: Ästhetik, S. 69–106.

¹⁷¹ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 9, B 32, S. 134.

¹⁷² Vgl. Scheer: Ästhetik, S. 109: »Das Kunstwerk, wie es Kant konzipiert, ist seiner logischen Struktur nach als begriffslose Synthesis eines Mannigfaltigen anzusehen.«

¹⁷³ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 9, B 32, S. 134.

¹⁷⁴ Ebenda, § 22, B 68, S. 160.

¹⁷⁵ Ebenda, § 5, B 16. In: Werke, Bd. 10, S. 124.

¹⁷⁶ Ebenda, § 15, B 44. In: Werke, Bd. 10, S. 143.



dungskraft und des Verstandes« eine »Harmonie der Erkenntnisvermögen«¹⁷⁷. In ihrer Allgemeinheit, die nicht erzwungen, sondern nur kommunikativ hergestellt werden kann, zeige sich der Gemeinsinn aller Menschen als »allgemeine Mitteilbarkeit«¹⁷⁸ der ästhetischen Erfahrung. Auch wenn das Geschmacksurteil »ganz uninteressiert« sein müsse, könne es »in der Gesellschaft« zugleich »doch sehr interessant«¹⁷⁹ sein. Darin gleicht es dem moralischen Urteil: Auch dieses darf keinesfalls interessiert sein, indem es einer Neigung folgt, und muss doch ein Interesse daran erwecken, verwirklicht zu werden. Das Schöne wird so zum »Symbol des Sittlichkeit«¹⁸⁰, weil es sich der Moralität analog durch das Interesse an Interesselosigkeit auszeichnet. Dadurch kann schöne Kunst gleichsam zur Vorübung moralischen Handelns werden:

Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt, und sogar an Gegenständen der Sinne auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt. 181

Der für Schiller so wichtige Gedanke, dass das Schöne eine vermittelnde Funktion zwischen Sinnlichkeit und Verstand, zwischen Neigung und Pflicht erfüllen könnte, hat hier seinen Ursprung. Und auch die zweite ästhetische Qualität, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* analysiert, das Erhabene, erfüllt auf andere Weise eine indirekt moralische Funktion.

Das Erhabene ist für Kant eine gemischte Empfindung der Natur, wenn sie uns als übermäßig groß (mathematisch-erhaben) oder als übermächtig, aber ungefährlich (dynamisch-erhaben) erscheint. Das unmittelbare Gefühl der Unlust bei solchen Erscheinungen verwandelt sich in Lust, sobald die äußere Übermacht dieser Erscheinungen uns auf unsere innere, moralische Übermacht verweist, die in den Vernunftideen der Unsterblichkeit und Freiheit liegt. In diesem Widerstand der Vernunft gegen die Übergröße und Übermacht äußerer Erscheinungen spiegelt sich die »Gewalt, welche die Vernunft der Sinnlichkeit antut«¹⁸², um letztere zu moralischem Handeln zu zwingen. Während also das Schöne eine Instanz der Vermittlung zwischen Pflicht und Neigung ist, übt uns das Gefühl für das Erhabene (Achtung) in der Unterwerfung der Sinnlichkeit. Die Konkurrenz beider Optionen wird die Ästhetik Friedrich Schillers bestimmen.

Sowohl Moritz als auch Kant unterwerfen die Künste dem Primat der Schönheit. Dadurch werden für die »schöne« Kunst die bis dahin selbstverständlichen

```
177 Ebenda.
```





¹⁷⁸ Ebenda, § 9, B 29. In: Werke, Bd. 10, S. 132.

¹⁷⁹ Ebenda, § 2, B 7, S. 117, Anmerkung.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, § 59, B 254–260, S. 294–299.

¹⁸¹ Ebenda, § 59, B 260, S. 298 f.

¹⁸² Ebenda, § 29, B 120, S. 198.



Funktionen der Belehrung, der Rührung und der Besserung unwesentlich, im Grunde sogar abträglich. Die Wirkung des Kunstwerks soll von seiner wesentlichen Qualität, der Schönheit, ausgehen. Diese wird verstanden als harmonische Vollkommenheit und Selbstzweckhaftigkeit. Das schöne Kunstwerk, welches dem vollkommenen Organismus gleicht, kann damit zum Modell für den schönen, d. h. selbstbestimmten und harmonischen Menschen, aber auch für den Staat werden.

Die konkrete Ausgestaltung dieser theoretischen Grundlage in der Kunsttheorie der Klassik und Romantik erfolgt aber erst vor dem historischen Hintergrund der Französischen Revolution. 183 Die Hinrichtung Ludwigs XVI., die terroristische Jakobinerdiktatur und später die französischen Eroberungskriege machten das anfängliche Wohlwollen der deutschen Bürger für die revolutionäre Erhebung ihrer Nachbarn zunichte. Gerade weil die deutschen Zeitgenossen die Revolution nicht als Konflikt materieller Interessen verschiedener Bevölkerungsgruppen betrachtet, sondern emphatisch als Verwirklichung des Vernunftstaates begrüßt hatten, schlug die anfänglich verbreitete Begeisterung in enttäuschte Ablehnung um, als die politische Verwirklichung praktisch ihre moralischen Voraussetzungen durch Krieg, Diktatur und Terror negierte. Die Krise der Aufklärung schien sich in diesem weltpolitischen Geschehen zu materialisieren. Vor diesem Hintergrund besann man sich auf Vorstellungen von Reform durch Bildung und Ausgleich der Klassen, insbesondere, nachdem man gesehen hatte, wie die emanzipierte Unterschicht, der gefürchtete »Pöbel«, als »Masse« zum entscheidenden Motor der Ereignisse in Frankreich geworden war. Das Autonomiekonzept als zentrales Element des Erziehungsprogramms der Klassik lässt sich damit als Versuch verstehen, mit den Mitteln der Kunst eine Revolution bestenfalls überflüssig zu machen, während die Romantiker von der Alternative einer »geistigen«, ja »heiligen« Revolution träumten, als deren Avantgarde sie sich verstanden. Natürlich sind in diesem Zusammenhang die »Spekulationen über die Macht der Kunst« auch »Ausdruck und zugleich Kompensation politischer Ohnmacht«¹⁸⁴, was sie relativiert, aber sicher nicht entwertet.

Friedrich Schiller schließt an die Philosophie Kants an, weil er in dessen System





¹⁸³ Vgl. allgemein zur Wirkung der Französischen Revolution auf die deutsche Literatur: Schulz: Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, Teil 2, S. 83–155; Helmut Koopmann: Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840. Tübingen: Niemeyer 1989 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 50); Gert Ueding: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1805. München/Wien: Hanser/dtv 1988 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Band 4), S. 19–62; Deutsche Literatur und Französische Revolution. [o.Hg.] Sieben Studien von Richard Brinkmann, Claude David, Gonthier-Louis Fink, Gerhard Kaiser, Walter Müller-Seidel, Lawrence Ryan, Kurt Wölfel. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1974 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1395).

¹⁸⁴ Rolf-Peter Janz: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart: Metzler 1973, S. 129.



jenes eigene Lebensthema wiedergefunden zu haben glaubte, das ihn seit der Zeit seines medizinischen Studiums im Geist der philosophischen Anthropologie¹⁸⁵ beschäftigte: Der Mensch, »das unseelige Mittelding von Vieh und Engel«¹⁸⁶, sei zerrissen zwischen seiner sinnlichen Triebnatur und seiner Vernunft. Zeit seines Lebens konkurrieren auf dieser Grundlage zwei Denkformen, um deren Vermittlung er sich – letztlich wohl vergeblich¹⁸⁷ – bemüht. Zum einen hofft er auf einen harmonischen Ausgleich zwischen den beiden Seiten der menschlichen Natur durch eine vermittelnde Kraft. Zum anderen misstraut er aber der Sinnlichkeit wiederum zu sehr, um nicht davon überzeugt zu sein, dass sie letztlich von der Vernunft unterworfen und beherrscht werden muss.

Da Schiller die Kunst als Instanz zwischen die beiden Pole setzt, ergibt sich als Resultat der doppelten Denkform, wie Carsten Zelle gezeigt hat, auch eine »doppelte Ästhetik«¹⁸⁸: Die »schmelzende« Schönheit soll (wie in der frühromantischen und idealistischen Ästhetik) Sinnlichkeit und Vernunft miteinander zwanglos versöhnen und den Menschen zur harmonischen Ganzheit führen. Dagegen muss die »energische« Schönheit, d.h. die Erhabenheit, den Widerspruch gerade bewusst halten und die Herrschaft der Vernunft über die Sinnlichkeit notfalls mit Hilfe von Zwang durchsetzen. Die »schmelzende« Schönheit verknüpft sich mit Begriffen wie Anmut, Grazie, Naivität und Spiel; die »energische« Schönheit des Erhabenen mit Würde, Pathos, Reflexion und Ernst. 189 Bedeutet »Freiheit« im einen Falle die von äußerem und innerem Zwang befreite sinnliche Natur, erscheint die erhabe Freiheit der Vernunft gerade in der Unterwerfung der Sinnlichkeit unter das selbstgegebene Gesetz der Moralität. Schillers bekannte Definition der Schönheit als »Freiheit in der Erscheinung«¹⁹⁰ bleibt so stets doppeldeutig: »Schillers ambivalenter anthropologischer Schätzung entsprechen zwei Begriffe von Freiheit: Sie tritt sowohl in der Schönheit als auch im Entschluß, gegen die Sinne zu handeln, in Erscheinung.«191

- 185 Vgl. Wolfgang Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; 17).
- 186 Friedrich Schiller: Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer und Frithjof Stock. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988–2004, Bd. 8, S. 130.
- 187 Vgl. Matthias Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller. Tübingen/Basel: Francke 2005 (UTB; 2595), bes. S. 212–273.
- 188 Vgl. Carsten Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, bes. S. 147–219. Zelle interpretiert die ästhetischen Schriften Schillers überzeugend als Ausdruck einer »Aporie zwischen schöner Bildung und erhabener Resignation« (S. 189).
- 189 Vgl. Carsten Zelle: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: Schiller-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 409–445, hier S. 426.
- 190 Schiller: Kallias oder Über die Schönheit. In: Werke, Bd. 8, S. 285.
- 191 Zelle: Die doppelte Ästhetik, S. 154.







Die von Schiller mehrmals anvisierte abschließende Vereinigung der schmelzenden und der energischen Schönheit, die erst Bildung und Freiheit in einem vollkommenen Menschen zusammenführen soll, wird allerdings nie ausgeführt. So wie die Schrift Über Anmut und Würde (1793) die Möglichkeit einer Vereinigung von Anmut (die zum Affekt gewordene Moralität) und Würde (Moralität als Beherrschung der Affekte) in derselben Person am Ende nur postulieren, aber nicht ausweisen kann¹⁹², so bricht auch Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795) vor der versprochenen Vereinigung der schmelzenden und der energischen Schönheit zum »Ideal-Schönen«¹⁹³ ab. Der Schrift Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten (1796) steht Über die Gefahr ästhetischer Sitten (1795) gegenüber. Die Vermittlung aber scheitert daran, dass Schiller jeweils von Gegensätzen ausgeht, die eine sinnvolle Vermittlung gar nicht mehr zulassen. Eine wichtige Ursache hierfür ist darin zu sehen, dass der Begriff der »Natur« für Schiller selbst vieldeutig ist: Zum einen ist er für ihn wie für Rousseau und die Stürmer und Dränger ein positiver Gegenbegriff zur »Kultur« des bloßen Verstandes, gegen den sie das »natürliche« Gefühl für das Gute ausspielen. Zum anderen aber kann sich Schiller auch nie ganz von dem christlichen Vorstellung der sündigen Natur des Menschen trennen, die die Aufklärung durch den Zwang zur strikten Kontrolle aller sinnlichen Affekte weitergeführt hatte. 194 Friedrich Schillers Philosophie ist damit ein Beispiel für jenen »Dualismus des Schwankens«195, mit dem nach Panajotis Kondylis die Hauptströmung der Aufklärung zwischen einer Rehabilitation der Sinnlichkeit und der Abwehr des radikalen Materialismus zu vermitteln sucht.

Schon Schillers frühe Poetik weicht von der Poetik der Aufklärung in entscheidenden Punkten ab. Zwar setzt auch er in die dramatische Kunst Hoffnungen auf moralische Bildung, Nationalerziehung und den Ausgleich der Klassen im universellen Gefühl, »ein *Mensch* zu sein«¹⁹⁶, doch er zweifelt bereits an der Wirkung auf ein Publikum, das »nur auf der Bühne«¹⁹⁷, aber nicht in der Realität Tugenden beklatscht und Laster auspfeift. Wie Moritz meint auch Schiller, dass die »wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen«, in





¹⁹² Vgl. Schiller: Über Anmut und Würde. In: Werke, Bd. 8, S. 385 ff.

¹⁹³ Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 16. Brief. In: Werke, Bd. 8, S. 618.

¹⁹⁴ Das Dilemma ist auch bei Kant sichtbar: Wenn der Mensch gut handeln soll, muss sein Wille durch einen Antrieb dazu in Bewegung gesetzt werden; doch dieser Antrieb darf wiederum kein Trieb sein (wie der »moral sense« oder das Mitleid). Deswegen ist die Achtung für das Moralgesetz zwar ein Gefühl, aber doch kein passives, sondern ein selbst hervorgebrachtes, das mit der Neigung nur »etwas Analogisches« hat. Vgl. Kant: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, BA 17. In: Werke, Bd. 7, S. 28, Anmerkung. Schillers Versuch, Kants vermeintlichen Rigorismus in der Versöhnung von Pflicht und Neigung aufzuheben, hat hier seine Grenze.

¹⁹⁵ Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg: Meiner 2002 [zuerst Stuttgart: Klett-Cotta, 1981], S. 211 f.

¹⁹⁶ Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Werke, Bd. 8, S. 200.

¹⁹⁷ Schiller: Über das gegenwärtige teutsche Theater. In: Werke, Bd. 8, S. 167.



der Praxis wie der Theorie der Kunst »schon so manches Mittelmäßige erzeugte« und »Schaden angerichtet«¹⁹⁸ habe. Die Suche nach einer Alternative führt auch Schiller zur Konzeption einer zweckfreien Kunst, deren Wirkung vor allem aus ihrer ästhetischen Qualität hervorgehen soll:

Ist der Zweck selbst moralisch, so verliert sie [= die Kunst] das wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie so allgemein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens. Das Spiel verwandelt sich in ein ernsthaftes Geschäft, und doch ist es gerade das Spiel, wodurch sie das Geschäft am besten vollführen kann. Nur indem sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllt, wird sie einen wohltätigen Einfluß auf die Sittlichkeit haben; aber nur indem sie ihre völlige Freiheit ausübt, kann sie ihre höchste ästhetische Wirkung erfüllen. 199

Doch unterwirft Schiller die Kunst nicht nur einem Prinzip, sondern zweien: dem Schönen und dem Erhabenen. Dementsprechend unterscheidet er zwischen »schönen« und »rührenden« Künsten. ²⁰⁰ Schiller greift Kants moralische Analogie zur Beherrschung der Sinnlichkeit auf und sieht in der pathetischen Rührung der Tragödie und des Epos die Möglichkeit eines Kunst-Erhabenen. Obgleich er für diese Rührung den Terminus »Mitleid« beibehält, hat seine Konzeption mit der Lessings kaum etwas gemein, wie der Aufsatz Über die tragische Kunst (1792) zeigt: Die Darstellung des Leidens (Pathos) auf der Bühne soll nicht das Mitleid ausbilden, sondern es – als Affekt – überwinden helfen. Der stoische Held, der sich selbst als »Fremdling[]«²⁰¹ betrachtet, wird zum Vorbild für die Ausbildung einer autonomen Sittlichkeit, die »den eigennützigen Trieb unterjochen«²⁰² kann. Schiller nähert sich mit einer solchen Poetik der Bewunderung wieder dem französischen Klassizismus.

Auf der anderen Seite aber steht das Projekt einer Versöhnung von Sinnlichkeit und Vernunft, das den schönen Künsten übertragen werden soll. Die Schönheit wird zum Modell des Selbstzwecks; auch bei Schiller ist der ethische Charakter der Ästhetik unverkennbar:

Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als Selbstzwecke, und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt. In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat, und nicht





¹⁹⁸ Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. In: Werke, Bd. 8, S. 235.

¹⁹⁹ Ebenda, S. 236.

²⁰⁰ Ebenda, S. 238.

²⁰¹ Schiller: Über die tragische Kunst. In: Werke, Bd. 8, S. 254.

²⁰² Ebenda, S. 254.



einmal um des Ganzen willen darf gezwungen werden sondern zu allem schlechterdings konsentieren muß. 203

Ideologiekritische Interpreten haben Schiller vorgeworfen, er habe mit der Definition der Schönheit als »Freiheit in der Erscheinung« einem autonomen Reich der schönen Kunst das Wort geredet, in der der Schein von Freiheit die reale Unfreiheit in der Gesellschaft verdecken und kompensieren solle.²⁰⁴ Man wird jedoch darauf bestehen müssen, dass Schiller ursprünglich nicht den bloßen Anschein von Freiheit, sondern ihr Erscheinen als kritisches und utopisches Modell intendiert hat. Indem er gerade darauf beharrt, dass es sich nur um Freiheit in der Erscheinung und nicht in der Tat handelt, versucht er, einer Verwechslung von ästhetischer und realer Freiheit gerade vorzubeugen.²⁰⁵

Der Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft auf anthropologischer Ebene bildet auch die Grundlage für Schillers Geschichtsphilosophie und seine Gesellschaftstheorie. Schillers triadisches Geschichtsmodell ist gewiss kennzeichnend für die Epoche, indem es die Oppositionen von Natur und Kultur und von Fortschritt und Verfall dialektisch aufzuheben versucht, »Die Natur macht ihn [den Menschen] mit sich Eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, und durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.«206 Alle Kulturen müssten »durch Vernünftelei von der Natur abfallen«, »ehe sie durch Vernunft zu ihr zurückkehren«²⁰⁷. Die Entwicklung der Kultur lässt unumkehrbar die griechische Antike, die als Bild einer harmonischen Einheit des »ganzen« Menschen mit Natur und Gesellschaft fungiert, hinter sich. Arbeitsteilung und Egoismus entfalten einen »Antagonism der Kräfte«, der als »Instrument der Kultur«²⁰⁸ einen Fortschritt der Gattung ermöglicht, allerdings auf Kosten des Individuums. »Der Antagonismus von Natur und Geist, der die Moderne beherrscht, ist so unvermeidlich wie unerträglich.«209 Wiederum aus doppelter Perspektive versucht der Geschichtsphilosoph Schiller, ähnlich wie zuvor Moritz, sowohl den Gewinn an Freiheit als auch den Verlust an Ganzheit und Harmonie festzuhalten, der mit der wachsenden Natur- und Selbstbeherrschung einhergeht.

Die politische Bedeutung der Ästhetik wiederum beruht darauf, dass Schiller die unteren sozialen Schichten mit der Sinnlichkeit, die oberen mit dem Verstand assoziiert. Hier liegt auch der Grund, wieso Schillers ästhetische Schriften als







²⁰³ Schiller: Kallias. In: Werke, Bd. 8, S. 312.

²⁰⁴ Vgl. hier besonders Eagleton: Ästhetik, S. 108–123 und Scheible: Wahrheit und Subjekt, S. 171–180.

²⁰⁵ Vgl. Bräutigam: Konstitution und Destruktion, S. 246 ff.

²⁰⁶ Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke, Bd. 8, S. 735.

²⁰⁷ Schiller: Über die ästhetische Erziehung, 6. Brief. In: Werke, Bd. 8, S. 570.

²⁰⁸ Ebenda, S. 576.

²⁰⁹ Rolf-Peter Janz: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: Schiller-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart: Kröner 1998, S. 610–626, hier S. 615.



»eine Art politischer Allegorie«²¹⁰ (Terry Eagleton) gelesen werden können. Die Freiheit liegt wie die Schönheit als Harmonie von sinnlicher Natur (Beherrschte) und Vernunft (Herrscher) in der Mitte zwischen zwei Extremen: der Unterdrückung der Sinnlichkeit durch den Zwang der Vernunft (»Monarchie«) sowie der Unterdrückung der Vernunft durch den Zwang der Sinnlichkeit (»Ochlokratie«, »Despotismus der unteren Klassen«).²¹¹ Die »liberale Regierung«²¹² der Freiheit soll sich also am Modell der Schönheit orientieren. Dieser Idee folgend kann Schiller dann auch behaupten, dass der »Bau einer wahren politischen Freiheit« das »vollkommenste aller Kunstwerke«²¹³ sei und dass »es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«²¹⁴. Doch schlägt sich Schillers Unvermögen, eine Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Vernunft entschieden anders denn als Unterordnungsverhältnis zu denken, auch hier nieder: Die liberale Regierung drückt sich in einer Harmonie von Herrscher und Untertan aus, die an die Sittlichkeit des Fürsten und den Gehorsam der Beherrschten gebunden ist. Das herrlichste aller Kunstwerke sei die »Monarchie der Vernunft«²¹⁵.

Wenn ein monarchischer Staat auf eine solche Art verwaltet wird, daß, obgleich, alles nach eines Einzigen Willen geht, der einzelne Bürger sich dennoch überreden kann, daß er nach seinem eigenen Sinne lebe, und bloß seiner Neigung gehorche, so nennt man dies eine liberale Regierung.²¹⁶

Den tatsächlichen Versuch der Französischen Revolution, die bürgerliche Freiheit zu verwirklichen, hält Schiller dagegen zwar für grundsätzlich legitim, aber auch für praktisch gescheitert²¹⁷:

Der Moment war der günstigste, aber er fand eine verderbte Generation, die ihn nicht wert war, und weder zu würdigen noch zu benutzen wußte. Der Gebrauch, den sie von diesem großen Geschenk des Zufalls macht und gemacht hat, beweist unwidersprechlich, daß das Menschengeschlecht der vormundschaftlichen Gewalt noch nicht entwachsen ist, daß das liberale Regiment der Vernunft da noch zu frühe kommt, wo man kaum damit fertig wird, sich der brutalen Gewalt der Tierheit zu erwehren, und daß





²¹⁰ Vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 610–626, hier S. 615. Vgl. auch Zelle: Die doppelte Ästhetik, S. 166 f.

²¹¹ Vgl. Schiller: Über Anmut und Würde. In: Werke, Bd. 8, S. 364f.

²¹² Ebenda, S. 361.

²¹³ Schiller: Über die ästhetische Erziehung, 2. Brief. In: Werke, Bd. 8, S. 558.

²¹⁴ Ebenda, S. 560.

²¹⁵ Schiller: Briefe an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg, 13. Juli 1793. In: Werke, Bd. 8, S. 500.

²¹⁶ Schiller: Über Anmut und Würde. In: Werke, Bd. 8, S. 361.

²¹⁷ Den Prozess der Abwendung von der Französischen Revolution schildert Peter-André Alt in seiner Schiller-Biografie. Vgl. Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bände. München: Beck 2., durchgesehene Auflage 2004 [zuerst 2000], S. 111–129.



derjenige noch nicht reif ist zur *bürgerlichen* Freiheit, dem noch so vieles zur *menschlichen* fehlt.²¹⁸

Die innere Freiheit des Menschen (als Herrschaft der Vernunft über die »Tierheit«) ist Bedingung der Möglichkeit der äußeren Freiheit; der äußere Zwang ist sogar so lange ausdrücklich legitim, wie die Menschen die innere Freiheit noch nicht errungen haben. Für Schiller muss also die moralische Bildung des Individuums der Errichtung einer neuen politischen Ordnung vorausgehen.²¹⁹

Auf dieser Grundlage wird in den Ästhetischen Briefen als Alternative zur politischen Revolution ein Programm der ästhetischen Erziehung entworfen, in dem das Kunstwerk als Modell der Vermittlung von Rationalität und Sinnlichkeit das Individuum (und damit mittelbar auch die Gesellschaft) zu Freiheit und Harmonie befähigen soll. Die Rolle, die das Erhabene dabei spielen müsste, bleibt jedoch unausgeführt. Deshalb dominiert im Text in seiner veröffentlichten Form die Schönheit, was Schillers Ästhetik den Anschein einer einseitig harmonisierenden Tendenz gibt. Erst der Blick auf Paratexte wie Über das Erhabene (1801) relativiert diesen Eindruck wieder.²²⁰ Indirekt lässt sich der erhabene Vorrang der Vernunft jedoch auch in der Konzeption des Schönen aufzeigen, so wenn etwa das Zusammenspiel von Rationalität und Sinnlichkeit nicht anders möglich scheint als dadurch, dass der Künstler »den Stoff durch die Form vertilgt«²²¹. Die Konstruktion der Ästhetischen Briefe bricht nach der anthropologischen Explikation des Schönen jedoch mit der Einführung eines »ästhetischen Staates« ab, in dem Schiller das Verhältnis von Kunst und Politik noch einmal thematisiert. Im Gegensatz zum Anfang der Schrift erscheint die Kunst hier jedoch weniger als Voraussetzung denn als Ersatz politischer Erneuerung. Der Ȋsthetische Staat« erscheint nicht mehr als kritisch-utopisches Modell, sondern als Surrogat des Vernunftstaates, wenn Schiller darüber spekuliert, dass er sich in der Realität nur in »wenigen auserlesenen Zirkeln«222 finden könnte. Doch gibt Schiller auch genug Hinweise darauf, dass das Schöne Modell einer Aussöhnung von Individuum und Gesellschaft bleiben soll: »Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesell-







²¹⁸ Schiller: Briefe an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg, 3. Dezember 1793. In: Werke, Bd. 8, S. 501.

²¹⁹ Dies ist umso bemerkenswerter, als Kant das genaue Gegenteil sagt. Vgl. Kant: Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. In: Werke, Bd. 11, S. 224: »[...] (wie denn auch nicht von dieser [= der Moralität] die gute Staatsverfassung, sondern vielmehr, umgekehrt, von der letzteren allererst die gute moralische Bildung eines Volks zu erwarten ist) [...]«.

²²⁰ Vgl. Carsten Zelle: Über das Erhabene (1801). In: Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller-Handbuch, S. 479–490.

²²¹ Schiller: Über die ästhetische Erziehung, 22. Brief. In: Werke, Bd. 8, S. 641. Vgl. Hofmann, Michael: Schiller. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 2003 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 109: »Schillers Tendenz, eine gewalttätige Überwindung des Stoffes durch die Form zu bevorzugen, ist darauf zurückzuführen, dass er die Verirrung durch eine Herrschaft der Sinnlichkeit unbewusst für die schlimmere hält [...].«

²²² Schiller: Über die ästhetische Erziehung, 27. Brief. In: Werke, Bd. 8, S. 676, Anmerkung 22.



schaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet.«²²³ Denn: »Das Schöne allein genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als *Repräsentanten* der Gattung.«²²⁴ Die spätere Lesart, nach der das idealische Reich des Schönen als Fluchtraum vor der schlechten Realität zu verstehen sei, hat Schiller freilich durch den Schluss seiner Abhandlung selbst befördert:

Hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte; und wenn es wahr ist, daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift, so müßte man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben. ²²⁵

Schillers Schriften zeigen deutlicher als andere das Paradox der Autonomie ästhetik: Die erhoffte Funktion des autonomen Kunstwerkes als Modell der Selbstbestimmung und Harmonie hängt von seiner Unabhängigkeit von äußeren Zwecken ab – doch gerade die damit verbundene Trennung der schönen Kunst von der Vermittlung von Wahrheit, vom moralischen Appell und vom persönlichen Ausdruck macht es ihr schwer, überhaupt noch irgendeine Funktion erfüllen zu können. Die künstlerische Praxis geht entweder über die theoretisch gesetzten Grenzen hinaus, um ihre Funktion zu erfüllen oder aber der Anspruch der Funktion wird überhaupt aufgegeben, um die Autonomie um jeden Preis zu bewahren. Wird so der ursprüngliche Modellcharakter der Idee der Autonomie vergessen, degeneriert die Ästhetik zum Ästhetizismus des L'art pour l'art.

In seiner letzten großen philosophischen Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung (1795/96) hat Schiller, zunächst ausgehend von einer Auseinandersetzung mit dem Naiven, eine Rechtfertigung und Theorie der sentimentalischen Literatur konzipiert, die augenblicklich – insbesondere in der Frühromantik – große Wirkung entfaltete. Dabei bleibt unentschieden, ob das Sentimentalische als geschichtliche Epoche der Moderne (im Gegensatz zur Antike) oder typologisch als idealische Dichtweise (im Gegensatz zur mimetischen Objektivität) zu verstehen ist. 226 Unter den Bedingungen der Kultur könne der sentimentalische Dichter seine Aufgabe nicht mehr durch die »Nachahmung des Wirklichen« erfüllen, wie noch der naive Dichter der Antike, der Harmonie





²²³ Ebenda, S. 674.

²²⁴ Ebenda, S. 675.

²²⁵ Ebenda, S. 676.

²²⁶ Vgl. Zelle: Die doppelte Ästhetik, S. 210: »Letztlich ist sich Schiller darüber uneins geblieben, ob die naiv-sentimentalische Differenz als ein geschichtsphilosophischer Unterschied in eine Form- und Wahrnehmungsgeschichte einzufügen sei, oder ob sie in substantialistischer Weise als Unterscheidung im Gattungsrepertoire der Naturformen eingefaßt werden müsse.«



und Einheit real vorfand, sondern muss sie durch »Darstellung des Ideals«227 der Wirklichkeit gegenüberstellen. Der sentimentalischen modernen Literatur hat Schiller zugleich die Eigenschaften des Erhabenen eingeschrieben: An die Stelle objektiver Naivität und harmonischer Geschlossenheit tritt die Reflexion der Widersprüche zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit.²²⁸ Insofern aber tatsächlich jedes Ideal einen (wenn auch nur indirekt darstellbaren) moralischen Standpunkt impliziert, ist es kein Missverständnis, wenn Georg Büchner später meinte, Schiller und die anderen »Idealdichter« wollten die Welt »nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein soll« (II, 411). Büchners spätere Kritik hängt aber sicherlich auch damit zusammen, dass die Rezeption von Schillers Idealismus im 19. Jahrhundert vor allem durch »Trivialisierung und Instrumentalisierung«²²⁹ geprägt wurde. Schiller wurde weniger als Ästhetiker denn als moralisch und politisch engagierter Dichter rezipiert und zum Vorbild patriotischer Begeisterung und bürgerlicher Tugend idealisiert. 230 Vor allem aber erschien der Begriff »Ideal« selbst durch seine Trivialisierung zunehmend als Synonym für Weltfremdheit, Eskapismus und hohles Pathos.

Goethe hat sich, bei allen charakteristischen Unterschieden, die vor allem in seiner abweichenden Auffassung von Natur und Sinnlichkeit begründet sind, doch mit den Grundzügen der Autonomieästhetik Schillers identifizieren können. Dies gilt besonders für die zentrale Auffassung, dass jede Umgestaltung der Gesellschaft von der Humanisierung der Individuen durch eine Erziehung zu Selbstbestimmung und Totalität ausgehen muss. Als Beiträger unterstützte er das Konzept der Zeitschrift *Die Horen*, alle politischen Fragen zu verbannen, um allein der erzieherischen Kraft von Kunst und Wissenschaft zu vertrauen. Im dritten Teil seiner Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* formuliert er den Grundgedanken der moralischen Autonomie der Kunst: »[...] ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben.«²³¹ Keineswegs geht es um eine Funktionslosigkeit der Kunst; die Funktion soll sich vielmehr einzig aus ihrer ästhetischen Qualität ergeben. Mit dem Argument der dichterischen Freiheit verteidigt Goethe im Rückblick den *Werther*-Roman gegen die moralische Kritik:

Eigentlich ward nur der Inhalt, der Stoff beachtet, wie ich schon an meinen Freunden erfahren hatte, und daneben trat das alte Vorurteil wieder





²²⁷ Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Werke, Bd. 8, S. 734.

²²⁸ Vgl. Carsten Zelle: Über naive und sentimentalische Dichtung (1795/96). In: Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller-Handbuch, S. 451–478, bes. S. 464–471.

²²⁹ Hofmann: Schiller, S. 183.

²³⁰ Vgl. Ute Gerhard: Schiller im 19. Jahrhundert. In: Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch, S. 758–

²³¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. 3. Teil, 12. Buch. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. München: Beck 1981 [zuerst 1948–1960; als dtv 1982 ff.] In: Werke, Bd. 9, S. 539.



ein, entspringend aus der Würde eines gedruckten Buchs, daß es nämlich einen didaktischen Zweck haben müsse. Die wahre Darstellung aber hat keinen. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie.²³²

Goethes Konzept der Autonomie erscheint pragmatischer und anschlussfähiger als das Schillers. Für Goethe garantiert die Forderung nach der Autonomie des Künstlers vor allem Schutz vor moralischer, kirchlicher und politischer Bevormundung und Instrumentalisierung.

Bis zur Selbstaufhebung radikalisiert dagegen wird die Auffassung, »daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide«233 (Friedrich Schlegel), in der Ästhetik der Frühromantik.²³⁴ Die aufklärerischen Ansprüche an Moralität und Nützlichkeit von Kunst und Poesie werden polemisch zurückgewiesen. So verteidigt zum Beispiel Ludwig Tiecks romantischer Held Franz Sternbald die Malerei immer wieder gegen den Vorwurf der Nutzlosigkeit, indem er gerade in dieser Zweckfreiheit ihre religiöse Hoheit erblickt: »Wozu soll sie dem Staate, der versammelten Gesellschaft nützen? Wann hat sich je das Große und Schöne so tief erniedrigt, um zu nützen?«235 Auf der anderen Seite aber erhoffen die Frühromantiker gerade von einer solchen Kunst nicht weniger als die Aufhebung des Widerspruchs von Ideal und Wirklichkeit, den auch sie nach Schiller für den Charakter der Moderne halten. Die romantische Poesie soll nicht mehr nur als Modell dienen, sondern vielmehr durch eine »progressive Universalpoesie«²³⁶ in Lebenspraxis überführt werden; der Stoff, in dem das Ideal der menschlichen Totalität und Harmonie verwirklicht wird, ist auch das Leben selbst. Der Künstler ist es, der sie in seiner individuellen Existenz paradigmatisch verkörpert. Wie Novalis' berühmtes Fragment über das »Romantisiren«²³⁷ andeutet, kann diese Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Leben auf doppelte Weise erfolgen: durch die Verwirklichung des Ideals, aber auch durch die Idealisierung der Wirklichkeit.





²³² Ebenda, 13. Buch, S. 590.

²³³ Friedrich Schlegel: »Athenäums«-Fragmente. In: ders.: Kritische und theoretische Schriften. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978 (rub; 9880), S. 91.

²³⁴ Vgl. zur Ästhetik der Frühromantik: Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. Zweite Auflage. München: Beck 2000; Ernst Behler: Frühromantik. Berlin/New York: de Gruyter 1992 (Sammlung Göschen; 2807); Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (edition suhrkamp; 1563, Neue Folge; 563)

²³⁵ Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart: Reclam 1966 (rub; 8715), S. 176.

²³⁶ Friedrich Schlegel: »Athenäums«-Fragmente. In: Schriften, S. 90.

²³⁷ Novalis: Vorarbeiten 1798, Nr. 105. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bände. München/Wien: Hanser, 1978, Bd. 2, S. 334.



Die Französische Revolution diente als »epochenbildendes Ereignis«²³⁸ zur Initialisierung der romantischen Bewegung. Die Sympathie der Frühromantiker für die Französische Revolution war größer und länger anhaltend als die der meisten Zeitgenossen, ging aber doch letztlich den gleichen Weg: Nachdem die romantische Literaturrevolution zunächst als Entsprechung der politischen Revolution entworfen wurde, nahm auch sie bald den Charakter eines Ersatzes an, der als geistige und religiöse Überbietung inszeniert wurde. Die geistige Revolution erhebt nun ebenfalls den Anspruch auf Umkehrung aller Verhältnisse der krisenhaft empfundenen Gegenwart, ein Prozess, der in religiöser Bildlichkeit als Weg zum »ewigen Frieden« eines »goldenen Zeitalters« beschrieben wird. Damit wird sie zugleich aber des konkreten Inhalts entleert. Die Romantiker zeigen sich gerade darin als Kinder der Aufklärung, dass sie die politische Revolution an einem absoluten moralischen Maßstab messen und folgerichtig bald verwerfen.²³⁹

Eine dem Ȋsthetischen Staat« Schillers vergleichbare Konzeption entwickelt auf dieser Grundlage Novalis mit der Idee des »poetischen Staates«²⁴⁰. Die Ansätze der beiden Autoren haben viele Gemeinsamkeiten. Auch Novalis begreift die Geschichte als triadische Abfolge eines glücklichen Ursprungs, einer Phase des Verfalls und einer Wiedergewinnung des Friedens und der Harmonie in einem goldenen Zeitalter. Allerdings identifiziert er in der Rede *Die Christenheit oder Europa* (1799) den Ursprung nicht mehr mit der griechischen Antike, sondern – für die spätere Romantik wegweisend – mit einem idealisierten katholischen Mittelalter. Den Begriff des »poetischen Staates« wird zuerst in einer der *Vermischten Bemerkungen* als Versuch entwickelt, Demokratie und Monarchie zu einem »wahren Universal Staat[]«²⁴¹ zu vereinigen, allerdings nicht als »gemäßigte Regierungsform« der konstitutionellen Monarchie, die nur »eine künstliche, sehr zerbrechliche *Maschine*« ist. Die Maschine soll vielmehr in »ein lebendiges, autonomes Wesen«²⁴² verwandelt werden, indem man sie in Geist auflöst, der wiede-

- 238 Walter Schmitz: »Die Welt muß romantisiert werden …«. Zur Inszenierung einer Epochenschwelle durch die Gruppe der ›Romantiker‹ in Deutschland. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 290–308, hier S. 292.
- 239 Vgl. Klaus Peter: Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980 (Schwerpunkte Germanistik), S. 10.
- 240 Vgl. Dennis F. Mahoney: Novalis' »Glauben und Liebe«, oder die Problematik eines »poetischen Staats«. In: Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie, S. 192–202. Gegen die konservative Indienstnahme wie die kritische Lektüre der politischen Texte Friedrich von Hardenbergs betont ein Zweig der Novalis-Forschung den rhetorischen und ästhetischen Charakter sowie die utopische und transzendentale Absicht der Texte. Vgl. Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart: Metzler 1991, bes. S. 559–613. Eine solche Sichtweise birgt jedoch die Gefahr, jede Kritik unmöglich zu machen, weil sie es bei jeder Gelegenheit verbieten kann, den Autor beim Wort zu nehmen.
- 241 Novalis (Friedrich von Hardenberg): Vermischte Bemerkungen, Nr. 122. In: Werke, Bd. 2, S. 280.
- 242 Ebenda.









rum jederzeit poetisch ist: »Der poëtische Staat – ist der wahrhafte, vollkommne Staat.«²⁴³ Der poetische Staat unterscheidet sich vom ästhetischen dadurch, dass er nicht nur als Modell fungiert, sondern tatsächlich gesellschaftlich verwirklicht werden soll. »Poesie« bedeutet hier nicht die Dichtung im engeren Sinne, sondern – dem griechischen Wortsinn nach – das schöpferische Vermögen des Menschen. Das Ideal des vollkommenen Staates muss zunächst im Geist der Menschen und in ihrem geistigen Verkehr untereinander entwickelt werden; weil der Geist notwendig poetisch ist, kann seine Verwirklichung dann nicht ausbleiben. Der Staat gleicht als potenzierter Geist dann selbst einem autonomen Individuum, in dessen Ordnung die Einzelnen zwanglos aufgehoben sind. Politischen Institutionen und einer geschriebenen Verfassung hat Novalis misstraut; zu sehr schienen ihm diese Produkte der einseitigen Rationalität und des egoistischen Nützlichkeitsdenkens zu sein, die er an der Aufklärung verwarf. In seinem Ansatz, die Gesellschaft ausgehend vom Geist des Individuums zu reformieren, stimmt Novalis mit Schiller überein. Dass er selbst es unternahm, einen poetischen Appell an das neue preußische Königspaar, Friedrich Wilhelm III. und seine beliebte Gattin Luise zu richten, um sein Programm zu verwirklichen, verweist dagegen auf den nochmals gesteigerten Anspruch der Romantik, der nur enttäuscht werden konnte.

In Glauben und Liebe oder Der König und die Königin (1798) und der – nicht zur Veröffentlichung zugelassenen – Fortsetzung Politische Aphorismen (1798) versucht Novalis, dem königlichen Paar seine Idee eines Staates nicht nur nahe zu bringen, sondern sie mit ihm zu identifizieren. »Glaube« bezeichnet dabei die Vorstellung, dass die Monarchie auf der freiwilligen »Annahme eines Idealmenschen«²⁴⁴ beruhe. Indem der König und die Königin sich zu möglichst vollkommenen moralischen Vorbildern machen, erziehen sie ihre Untertanen und garantieren so die Vervollkommnung der gesellschaftlichen Ordnung. »Liebe« bezeichnet das Prinzip, das Novalis dem Grundübel entgegensetzt, das nach seiner Meinung Frieden und Harmonie verhindert: dem Egoismus. Daher gewinnt gerade die Liebesehe des jungen Paares eine paradigmatische Bedeutung für den Staat: »Uneigennützige Liebe im Herzen und ihre Maxime im Kopf, das ist die alleinige, ewige Basis aller wahrhaften, unzertrennlichen Verbindung, und was ist die Staatsverbindung anders, als eine Ehe?«245 Wie die meisten Bürger in Deutschland, so bleibt auch für Novalis das Ideal des »guten« Königs verbindlich. Die Legitimität des Herrschers wird zwar nicht mehr durch das Gottesgnadentum, aber auch noch nicht durch die Volkssouveränität begründet, sondern weiterhin, der aufklärerischen Idee folgend, durch vernünftige und sittliche Regentschaft. Der König als lebendiges Ideal und Oberhaupt des poetischen Staates wird zum höchsten Künstler:





²⁴³ Ebenda, S. 282.

²⁴⁴ Novalis: Glaube und Liebe, Nr. 18. In: Werke, Bd. 2, S. 294.

²⁴⁵ Ebenda, Nr. 36, S. 301.



Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden. Der Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutirt werden soll, vollkommen gegenwärtig ist. Der Regent führt ein unendlich mannichfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist. Wie entzückend, wenn wie bey dem König, die Directrice zugleich die Geliebte des Helden, die Heldin des Stücks ist, wenn man selbst die Muse in ihr erblickt, die den Poeten mit heiliger Glut erfüllt, und zu sanften, himmlischen Weisen sein Saitenspiel stimmt.

Die Sehnsucht des Künstlers nach Macht und praktischer Wirksamkeit, der Wunsch nach einer Aufhebung der Trennung von Poesie und Leben, hat hier eine seiner extremsten Ausformungen gefunden. Sehnte sich die Aufklärung nach dem Philosophenkönig, so träumt die Romantik hier von dem Künstler auf dem Thron. Die Angesprochenen reagierten zunächst mit Unverständnis und Ablehnung auf Novalis' Beschwörungen. Dem enttäuschten Freund aber riet Friedrich Schlegel in seinen *Ideen*: »Nicht in die politische Welt verschleudere Du Glauben und Liebe, aber in der göttlichen Welt der Wissenschaft und Kunst opfere dein Innerstes in den heiligen Feuerstrom ewiger Bildung.« Und in einer Randnotiz antwortete Novalis: »Ich folge diesem Worte, theurer Freund«²⁴⁷. Erst in den sogenannten Befreiungskriegen entwickelte sich eine rege Wechselwirkung zwischen einer romantischen Staatsphilosophie und den Bestrebungen der preußischen Reformbewegung. Man erkannte die Möglichkeiten, die Kunst und Literatur boten, um dem bestehenden Staat eine neue Legitimationsbasis zu geben. Der von Novalis initiierte Kult um die Königin Luise und die Ideologie der Staatsfamilie spielte dabei eine wichtige Rolle.²⁴⁸

Der Extremfall Novalis verweist auf das grundsätzliche Problem der paradoxen Struktur der Autonomieästhetik, die bewirkte, dass die ästhetische Theorie selbst für die literarische Praxis ihrer Vertreter letztlich kaum anwendbar und eher folgenlos geblieben ist. So sehr der Verzicht auf inhaltliche Belehrung, moralischen Appell und persönliches Bekenntnis theoretisch die Autonomie des Lesers respektieren und fordern mag – er erweist sich doch für die konkrete schriftstellerische Produktion als kaum realisierbar. Schillers *Wilhelm Tell* etwa







²⁴⁶ Ebenda, Nr. 39, S. 303 f.

²⁴⁷ Novalis: Randbemerkungen zu Friedrich Schlegels »Ideen«. In: Werke, Bd. 2, S. 727. Vgl. Mahoney: Glauben und Liebe, S. 200.

²⁴⁸ Vgl. Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg: Rombach 1987 (Reihe Litterae), bes. S. 162–171.



ist eine geradezu aufdringliche politische Parabel; Goethe schreibt offen antirevolutionäre Komödien; Friedrich Schlegels Lucinde ist ein kaum verhülltes Plädoyer für die Rehabilitation der Sinnlichkeit. Die späteren Romantiker stellen ihre Kunst bereits wieder in den Dienst der Religion und - in der Zeit der sogenannten Befreiungskriege und der Restauration - den der Politik. Der im romantischen Geist der anti-napoleonischen Kriege erzogene Wolfgang Menzel kritisiert in diesem Sinne Goethe für seinen mangelnden patriotischen und christlichen Einsatz. Auch die literarische Opposition der liberalen Autoren um 1830 vollzieht mehr oder weniger konsequent diesen Bruch. Gleichzeitig betätigen sich klassisch-romantische Epigonen wie August von Platen oder Friedrich Rückert unbeirrt auch als politische Lyriker. Die Restaurationsperiode zeichnet sich, wie Friedrich Sengle feststellte, gerade durch Skepsis gegenüber der philosophischen Ästhetik aus und versucht generell, die Kunst in Beziehung zum gesellschaftlichen Leben, zur Moral, zur Religion und zur Politik zu setzen.²⁴⁹ Die Trivialliteratur zeigt diese Tendenz am deutlichsten. Der folgende Abschnitt versucht darzustellen, inwiefern es Georg Büchner gelang, Elemente der Autonomieästhetik für die Begründung der eigenen poetischen Praxis aufzugreifen, indem er eine ihrer Prämissen grundlegend veränderte.

2 Büchner und die Autonomieästhetik

Es soll nun versucht werden, die Ästhetik und Poetik Georg Büchners aus einem Vergleich mit der vorgestellten Autonomieästhetik der Kunstperiode zu entwickeln. Es ist dabei nicht von vorrangiger Bedeutung, ob Büchner die einzelnen Entwürfe der verschiedenen ästhetischen Theoretiker im Wortlaut kannte, was eher unwahrscheinlich ist. Die Grundkonzeption der Autonomieästhetik und ihre kritischen Maßstäbe konnten ihm auch der Schulunterricht und das Studium oder die Lektüre zeitgenössischer Rezensionen und Literaturgeschichten vermitteln. Es ist auch nicht entscheidend, ob Büchner die Autonomieästhetik in ihrer ganzen Komplexität erfasste, sondern wie er seine eigene Auffassung von Literatur durch Abgrenzung von ihr entwickeln und nach außen verteidigen konnte. Die Textbasis theoretischer Äußerungen, die zur Analyse zur Verfügung stehen, ist relativ klein; die Analyse steht daher unweigerlich unter dem Vorbehalt ihrer Erprobung in der Interpretation, die anschließend am Revolutionsdrama Danton's Tod unternommen werden soll. Hinzu kommt das Problem, dass die brieflichen Äußerungen Georg Büchners zur Poetik keine theoretischen Abhandlungen darstellen, sondern sichtlich dazu bestimmt sind, sein Erstlingswerk vor den Eltern gegen den erwartbaren Vorwurf der Unsittlichkeit zu verteidigen. Den

249 Vgl. Sengle: Biedermeierzeit, Bd. 1, S. 83-109.





Eltern gegenüber bedient sich Büchner daher – wie beim Herunterspielen seiner politischen Aktivitäten – der »Argumentationslist«, Halbwahrheiten und zum Missverständnis herausfordernde Zweideutigkeiten einfließen zu lassen.²⁵⁰

2.1 Verteidigung der Autonomie

Büchner verteidigt sein Drama ausführlich im Brief vom 28. Juli 1835; ein Brief vom 5. Mai hatte das Grundmotiv bereits vorgestellt und die Eltern auf das Erscheinen vorbereiten sollen; im Brief vom 1. Januar 1836 kommt Büchner im Zusammenhang mit seiner kritischen Verteidigung des Jungen Deutschland auf die Argumentation noch einmal kurz zurück. Dabei bedient er sich durchweg gezielt poetologischer Topoi der Aufklärung, deren Verständnis und Akzeptanz bei seinen Eltern er voraussetzen kann. Dieser Rückgriff auf ältere Konzepte und die Adressatenorientierung haben manchen Interpreten dazu verleitet, die Briefe nur oberflächlich zu untersuchen. Hier soll im Gegenteil eine detaillierte Untersuchung angestellt werden. Im frühesten Brief heißt es zum bald erscheinenden Drama:

Im Fall es euch zu Gesicht kommt, bitte ich euch, bei eurer Beurteilung vorerst zu bedenken, daß ich der Geschichte treu bleiben und die Männer der Revolution geben mußte, wie sie waren, blutig, liederlich, energisch, cynisch. Ich betrachte mein Drama wie ein geschichtliches Gemälde, das seinem Original gleichen muß. (II, 403)

Büchner verteidigt seine Darstellung der Revolution vorwegnehmend gegen den Vorwurf der Amoralität. Dies aber zeigt, dass er sich jener möglichen Wirkung seines Stückes bewusst war und sie billigend in Kauf genommen hat. Wenn er schon bei seinen Eltern nur nach vorheriger Warnung mit Verständnis rechnete, um wie viel weniger vertraute er wohl der Öffentlichkeit? *Danton's Tod* muss also verstanden werden als geplante Provokation. Dafür spricht auch die Akribie, mit der Büchner die Originalfassung in seinen Belegexemplaren nach der von Gutzkow verantworteten Vorzensur wieder herstellte. Verteidigt aber wird das Stück durch den Rückgriff auf das Konzept der Nachahmung und sogar den Vergleich des Horaz »ut pictura poesis«²⁵¹: Die Dichtung ist wie ein Gemälde. Ob aber Büchners Begriff der Mimesis noch der der Tradition ist, ist damit noch nicht entschieden; sein Drama jedenfalls ist sicherlich alles andere als traditionell.

Der Beginn des Briefes vom 28. Juli (vgl. II, 409 f.) beginnt mit dem Versuch





²⁵⁰ Vgl. Thomas Michael Mayer: »Wegen mir könnte Ihr ganz ruhig sein...« Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 249–280.
251 Horaz: Dichtkunst, S. 26.



Büchners, die Verantwortung für Anstößigkeiten seines Stückes auf Korrektor und Verlag abzuschieben. Außerdem verteidigt er sich gegen die Vorwürfe, die ihm vielleicht von seiner Mutter gemacht (oder im Namen des Vaters übermittelt) worden waren, mit der falschen Aussage, er habe sein Stück eigentlich anonym veröffentlichen wollen. Dies alles aber betrifft nicht den eigentlichen Kern des ausführlichen Briefs, in dem Büchner seine Verteidigung mit dem Rückgriff auf die Pflicht zur Nachahmung weiter expliziert:

Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buches angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber, steht aber *über* Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen. Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lectüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden, und da ist es mir auch nicht übel zu nehmen, wenn mein Drama ebensowenig dazu geeignet ist. (II, 410)

Der Vergleich von Dichter und Geschichtsschreiber geht auf die *Poetik* des Aristoteles zurück. Danach sei es die Aufgabe des Historikers, »mitzuteilen, was wirklich geschehen ist«, die des Dichters hingegen, »was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche«²⁵². »Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.«²⁵³ Es ist unmittelbar einsichtig, dass Büchner mit dieser Einteilung des Aristoteles bricht: Die Unterscheidung, die Büchner zwischen darstellender und beschreibender Nachahmung macht, entspricht vielmehr der zwischen Tragödie und Epos bei Aristoteles. Auch der Grund ist erkennbar: Das »Allgemeine«, das Aristoteles fordert, ist die Form, die Idee, deren Nachahmung das Kunstwerk erst zur geschlossenen, geordneten Schönheit macht. Die »Notwendigkeit«, von der er spricht, ist diejenige, mit der sich die Handlung aus der »Natur«, dem »Wesen« des Helden entwickelt.²⁵⁴ Büchners Begriff der Nachahmung ist nicht mehr metaphysisch, sondern empirisch. Der Grundgedanke der





²⁵² Aristoteles: Poetik, S. 29.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Aristoteles selbst muss diesen Begriff danach wieder einschränken, um seine Wirkung nicht zu gefährden. Denn Schauder und Jammer erfordern zugleich auch Überraschung und Wunderbarkeit, die jedoch die natürliche Notwendigkeit nur scheinbar außer Kraft setzen sollen.



Metaphysik lässt sich dagegen zum Vergleich bei Schiller aufsuchen, der folgende Unterscheidung trifft:

In einem Gedicht muß alles *wahre Natur* sein, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Gesetze, und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur der Dinge ihr vorschreibt; in einem Gedicht darf aber nichts *wirkliche* (historische) *Natur* sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit.²⁵⁵

Wie oben gezeigt, ist die »Natur« für Schiller eine moralische Instanz, womit er in der philosophischen Tradition steht, für die die Idee stets auch eine moralische Norm verkörperte. Für die Aufklärung war es »die Natur«, die – als säkularisiertes Surrogat Gottes – die »Absicht« und den »Plan« verfolgte, die Menschheit im Fortschritt zur Vollkommenheit zu führen. Schillers Variante der Mimesis, die Natur so zu zeigen, wie sie sein soll, kann sich auf Aristoteles berufen. Für Büchners empirischen und historischen Begriff der Nachahmung hingegen gilt dies nicht mehr.

Der Vorwurf der Darstellung des Unsittlichen impliziert, dass eine solche Darstellung auch unsittliche Wirkungen entfaltet. Dies bestreitet Büchner. Damit wird der Begriff der Sittlichkeit aus der normativen Sphäre in den Bereich reiner Deskription transponiert. Damit ist freilich auch die Frage aufgeworfen, ob sich für ein solches Kunstwerk überhaupt noch ein Zweck denken lasse oder ob es in normativer Perspektive schlicht neutral bleibt. Die beiden Einwände, die sich Büchner im Folgenden macht, beschäftigen sich mit diesem Problem.

Man könnte mir nur noch vorwerfen, daß ich einen solchen Stoff gewählt hätte. Aber der Einwurf ist längst widerlegt. Wollte man ihn gelten lassen, so müßten die größten Meisterwerke der Poesie verworfen werden. Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studieren, weil sehr viele unmoralische Dinge darin erzählt werden, müßte mit verbundenen Augen über die Gasse gehen, weil man sonst Unanständigkeiten sehen könnte, und müßte über einen Gott Zeter schreien, der eine Welt erschaffen, worauf so viele Liederlichkeiten vorfallen. (II, 410 f.)

Der Rückgriff auf die Autorität zu Beginn zeigt, dass hier tatsächlich eine argumentative Schwäche verborgen liegt. Büchner behauptet zunächst die Autonomie

255 Schiller: Über Matthissons Gedichte. In: Werke, Bd. 8, S. 1020.







der Kunstwerks, indem er es gegen moralische Kritik immunisiert; nur »wahrhaft ästhetische Kritik« (II, 411) ist gegenüber dem Geschichtsdrama zulässig. Doch gleichzeitig will er auf die Wirkung des Kunstwerks nicht verzichten: Der Dichter ist »kein Lehrer«, doch die Leser sollen trotzdem »daraus lernen«. Büchner vertritt hier genau die zentrale Denkfigur der Autonomieästhetik: Das Kunstwerk ist nicht auf einen Zweck hin geschaffen, aber doch auch nicht ohne Wirkung. Was Büchner und die Autoren der Kunstperiode also verbindet, ist der Respekt vor der Autonomie des Rezipienten. Doch kommt die für Klassik und Romantik so zentrale Kategorie der Schönheit nirgends vor: Büchner konzipiert eine Autonomie poetik der Wahrheit.

Er aber macht sich aber noch einen zweiten Einwand:

Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. (II, 411)

Büchner schränkt seinen Begriff der Nachahmung nochmals ein und verrät zugleich etwas über die Wirkungen, die er sich von seinem Drama erhofft. Mitleid, Abschreckung und Bewunderung sind aber die wichtigsten Elemente der Wirkungspoetik des 18. Jahrhunderts. Ob Büchner tatsächlich nur auf die dramatische Theorie der Aufklärung zurückgreift, kann ein Vergleich mit entsprechenden Passagen von Lessing und Schiller zeigen:

Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch Täuschung rühren.²⁵⁶

Es verrät daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den Tragödiendichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen, und *Unterricht* von demjenigen zu fodern, der sich

256 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 11. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 80f.







schon vermöge seines Namens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht. ²⁵⁷

Der Unterschied ist deutlich: Lessing stellt die Wirkung über die historische Wahrheit und schränkt sie so auf die Rolle eines Kunstmittels ein. (An anderer Stelle meint er, der Dichter dürfe die historischen Fakten, aber nicht die Charaktere ändern.²⁵⁸) Schiller löst die Tragödie sogar ganz aus der Verbindung mit der faktischen Geschichte. Demgegenüber erscheint bei Büchner die historische Wahrheit als der Zweck des Dramas; die Wirkungen sollen sich aus ihr ergeben. Die natürlichen Charaktere werden um der Wahrheit, nicht der Wirkung willen den idealistischen Marionetten vorgezogen. Zusammenfassend heißt es im Brief vom 1. Januar 1836: »[...] ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen.« (II, 423) Obgleich also die poetologischen Briefe auf den ersten Blick mit ihrer traditionellen Begrifflichkeit kaum Neuigkeiten zu bieten scheinen, erweisen sie sich als Zeugnis einer innovativen Poetik, der es in erster Linie um Wahrheit geht und die – in vorsichtigem Ton – eine Wirkung der Kunst von dieser Wahrheit erhofft. Wenn es zutrifft, dass Büchner eine Autonomiepoetik der Wahrheit verfolgt, dann sind diejenigen Deutungen, die in Danton's Tod ein politisches Tendenzdrama sehen ebenso verfehlt wie die, die es als weltanschauliches Bekenntnisstück lesen – es sei denn, man nimmt an, dass die brieflichen Äußerungen völlig in die Irre führen.

Büchners Konzept der Nachahmung ist an zwei Leitbegriffen orientiert: »Natur« und »Geschichte«. In der Rekonstruktion der Autonomieästhetik wurde oben gezeigt, dass sich die ästhetischen Theorien stets implizit auf das Verhältnis von sinnlicher und rationaler Natur sowie von geschichtlichem Fortschritt und Rückschritt bezogen. Dementsprechend sollte eine analoge Untersuchung bei Georg Büchner ebenfalls Aufschlüsse über dessen Poetik erbringen.

Es ist bekannt, dass Büchners erster Kontakt mit der Geschichte der Französischen Revolution schon im Kreis der Familie erfolgte. Wilhelm Büchner berichtete Gutzkow in einem Brief vom 23. Dezember 1878, dass ihr Vater regelmäßig aus dem Geschichtswerk *Die Geschichte Unserer Zeit* (1826–1830) von Carl Strahlheim (= Johann Konrad Friederich), einer späteren Quelle für *Danton's Tod*, vorgelesen habe. Geschichtliches Interesse bezeugen schon vor den umfangreichen Studien zur Französischen Revolution die überlieferten Schulreden. In ihnen zeigt sich der junge Georg Büchner nicht nur tatsächlich noch als der »Vergötterer der Revolution«, als den Herbert Wender ihn sieht, sondern auch befangen im Geschichtsmodell des Idealismus. So übernimmt er Passagen aus Fichtes seit 1824 verbotenen *Reden an die deutsche Nation* (1807/08). Büchners Reden über







²⁵⁷ Schiller: Über die tragische Kunst. In: Werke, Bd. 8, S. 272.

²⁵⁸ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 23. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 137 f.



Kato von Utika und den Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer beginnen fast gleich lautend:

Erhaben ist es, den Menschen im Kampfe mit der Natur zu sehen, wenn er mit gewaltiger Kraft sich stemmt gegen die Wut der entfesselten Elemente und, vertrauend der Kraft seines Geistes nach seinem Willen die Kräfte der Natur zügelt. Aber noch erhabner ist es den Menschen zu sehen im Kampfe mit seinem Schicksale, wenn er es wagt mit kühner Hand in die Speichen des Zeitrades zu greifen, wenn er an die Erreichung seines Zweckes sein Höchstes und sein Alles setzt. Wer nur einen Zweck und kein Ziel bei der Verfolgung desselben sich gesetzt hat, sondern das Höchste, das Leben daran wagt, gibt den Widerstand nie auf er siegt oder stirbt. Solche Männer waren es, die, wenn die ganze Welt feige ihren Nacken dem mächtig über sie hinrollenden Zeitrade beugte, kühn in die Speichen desselben griffen und es entweder in seinem Umschwunge mit gewaltiger Hand zurückschnellten oder von seinem Gewichte zermalmt einen rühmlichen Tod fanden, d.h. mit dem kleinen Reste des Lebens sich Unsterblichkeit erkauften. (II, 18; vgl. II, 30)

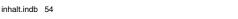
Die Kategorie der Erhabenheit, sowohl als Beherrschung der Natur wie auch als stoische Standhaftigkeit im Leiden, prägt die Schulschriften insgesamt. Doch täuscht dies nicht darüber hinweg, dass eben diese Beherrschung der Geschichte durch das welthistorische Individuum dem Gymnasiasten bereits zweifelhaft geworden ist. Ist es ein blindes »Schicksal«, das den Verlauf der Geschichte bestimmt, oder doch eine »Vorsehung« (II, 30)? Es ist bedeutsam, dass die großen Individuen ihre Rolle im geschichtlichen Fortschritt nur als Scheiternde im Opfer spielen können. Ihr Tod ist bedingt durch den anachronistischen Charakter ihrer Tugend in ihrer Zeit; der Sinn ihres Opfers kann nur darin liegen, Zeichen für die Zukunft zu werden.

Der ebenso berühmte wie umstrittene »Fatalismus«-Brief an seine Braut ist es, der Büchners Bruch mit dem optimistischen Fortschrittsglauben der Aufklärung ausspricht. Nach neuerer Datierung entstand er wohl Ende Januar 1834²⁵⁹, spätestens aber im März, also wahrscheinlich vor, keinesfalls aber nach dem politischen Engagement rund um den *Hessischen Landboten* und die *Gesellschaft der Menschenrechte* in Gießen und Darmstadt. Büchner schildert seine Einsichten wie folgt:

Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen







²⁵⁹ Vgl. Jan-Christoph Hauschild: Neudatierung und Neubewertung von Georg Büchners »Fatalismusbrief«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 108 (1989), H. 4, S. 511–529.



eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das *muß* ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen. (II, 377 f.)

Als einer der letzten Interpreten hat Jürgen Bolten noch einmal die Thesen der fatalistischen Deutung wiederholt: Büchners Brief dokumentiere eine »geschichtsphilosophische Einsicht«260 in die Unwandelbarkeit der Gesellschaft, ja eine »fatalistische[] Geschichtsdeutung«²⁶¹. Da ein Großteil der politischen Aktivität aber erst n a c h diesem Brief erfolgte, muss Bolten - wie zuvor etwa Werner R. Lehmann – zu einer absurden Erklärung greifen: »Vor diesem Hintergrund dechiffriert sich das Engagement für den Landboten letztlich als eine wider die eigene geschichtsphilosophische Einsicht vollzogene Flucht in die Aktion.«262 Die endgültige Abkehr von der Politik sei nach dem Scheitern der Flugschrift erfolgt. Diese Einschätzung krankt schon daran, dass die Flugschriftenaktion, gemessen an ihren Möglichkeiten, die der Realist Büchner sicher nicht überschätzt hat, keineswegs als völlig gescheitert bezeichnet werden kann. ²⁶³ Die Einsicht in die Machtlosigkeit des Einzelnen und die Differenz zwischen Tugendideal und revolutionärer Wirklichkeit sind aber, wie Terence M. Holmes gezeigt hat, gerade Voraussetzungen für Büchners neues politisches Engagement. 264 Indem Büchners und Weidigs Flugschrift gezielt nicht die Bürger, sondern die Masse der Bauern und Tagelöhner als revolutionäres Subjekt anspricht und deren materielle Inte-







²⁶⁰ Jürgen Bolten: Geschichtsphilosophische Einsicht, Langeweile und Spiel. Zu Büchners »Leonce und Lena". In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 137/Bd. 222 (1985), S. 293–305, passim.

²⁶¹ Ebenda, S. 300.

²⁶² Ebenda, S. 298.

²⁶³ Vgl. T.M. Mayer: Büchner und Weidig, S. 104–108; Hauschild: Georg Büchner, S. 517–522. Gegen eine gänzliche Erfolglosigkeit spricht die energische Reaktion der Behörden, die trotz der großen Gefahr unternommene Herstellung einer zweiten Auflage und der Versuch der Gesellschaft der Menschenrechte, eine eigene Druckerpresse zu erwerben. Vgl. auch Thomas Michael Mayer: Lebte Büchner in Straßburg 1835 »ein halbes Jahr lang im Verborgenen«? In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 194–205 und ders.: Die »Gesellschaft der Menschenrechte« und der Hessische Landbote. In: Katalog Darmstadt, S. 168–186.

²⁶⁴ Vgl. Terence M. Holmes: Georg Büchners »Fatalismus« als Voraussetzung seiner Revolutionsstrategie. In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 59–72.

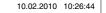


ressen in den Mittelpunkt der Argumentation stellt, zieht sie die Konsequenzen aus Büchners Neubewertung der Geschichte.

In Büchners Brief über das Studium der Revolution sind zwei Diskurse schwer durchschaubar miteinander verknüpft: Der historische macht die »Geschichte«, der anthropologische die »Menschennatur« zum Thema, wobei sich letzterer – sicherlich auch mit Rücksicht auf die Empfängerin – in religiösen Kategorien auszudrücken bemüht ist. Politisch argumentierende Interpreten haben meist diesen, existenziell argumentierende meist jenen Strang der Argumentation vernachlässigt. Verglichen mit den Schulreden fällt zunächst auf, dass Büchner einen Erkenntnisfortschritt reklamiert. Hatte er damals die Vorsehung noch für »unerforschlich« und »unabänderlich« (II, 30) gehalten, ist ihm nun das Fatum zumindest prinzipiell erkennbar: »ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich« (II, 377). Der Streit der Forschung hat sich, wie oben gezeigt, an der Auslegung eben jenes »ehernen Gesetzes« entzündet, die der Brief selbst vorenthält. Seine Wirkung jedenfalls ist eben jene Entmächtigung des Subjekts, die der Brief mit so eindrucksvollen Bildern schildert und die in so entschiedenem Gegensatz zum Pathos der Schulreden steht. Wenn aber die Gewalt in den menschlichen Verhältnissen »Allen und Keinem verliehen« (II, 377) ist, so ist der Ursprung des Gesetzes doch innerhalb der Gesellschaft, nicht in der (erfüllten oder leeren) Transzendenz zu suchen. Zwar liegt der Ablauf der Geschichte nicht in der Gewalt der Subjekte, doch ist sie trotzdem unbeabsichtigtes Produkt ihres gesellschaftlichen Handelns. Auf der anderen Seite befriedigt aber auch die Deutung Gerhard Janckes und Thomas Michael Mayers nicht gänzlich, den geschilderten Fatalismus schlicht mit der »fatalité« zu identifizieren, mit der einige Zeitgenossen den scheinbar gesetzmäßigen Sieg der Bourgeoisie in jeder Revolution bezeichneten. Zumindest lässt sich diese Deutung am Text selbst nicht erhärten; der universelle Anspruch der wenigen Zeilen widerspricht einem solch partikularen Verständnis deutlich.

Was für Büchner in Frage steht, ist nichts weniger als die Autonomie menschlichen Handelns überhaupt. Erst dieses Verständnis erklärt den Zusammenhang von geschichtlichem und anthropologischem Diskurs. Kants Konzeption der Autonomie war, ihrem Ursprung aus einer Subjektphilosophie geschuldet, am einzelnen Individuum ausgerichtet. Die fehlende soziale Fundierung machte die Idee der Selbstbestimmung der Person fragwürdig, seit die Machtlosigkeit des Einzelnen immer stärker mit der in der Revolution und den Napoleonischen Kriegen sichtbar gewachsenen Bedeutung der Masse kontrastierte. Büchner Brief kann hier als ein frühes Beispiel gelten. Neben der äußeren Seite aber thematisiert Büchner auch ausdrücklich die Bedrohung der Autonomie durch etwas »in uns«, das »lügt, mordet, stiehlt« (II, 377). Was Büchner aber als Quelle des Bösen ausmacht, wird hier nicht genannt. Die optimistische Aufklärung hatte die Sinnlichkeit, soweit sie sich der Kontrolle der Vernunft entzog, hierfür verantwortlich gemacht. Damit aber war prinzipiell das Böse keine Frage des Willens, sondern







eine durch Erziehung schrittweise lösbare Frage des Wissens. Aufschluss über Büchners Meinung kann ein Brief an die Familie aus dem Februar 1834, also aus zeitlicher Nähe zum Revolutionsbrief, geben:

Ich *verachte Niemanden*, am wenigsten wegen seines Verstandes oder seiner Bildung, weil es in Niemands Gewalt liegt, kein Dummkopf oder kein Verbrecher zu werden, – weil wir durch gleiche Umstände wohl Alle gleich würden, und weil die Umstände außer uns liegen. Der *Verstand* nun gar ist nur eine sehr geringe Seite unsers geistigen Wesens und die Bildung nur eine sehr zufällige Form desselben. (II, 378)

Büchner entwirft hier eine Theorie von der sozialen Determination des Menschen. Schon die Einschränkung (»wohl«) sollte aber davon abhalten, von einer »Weltanschauung« des »Determinismus« zu reden. Trotzdem ist die Einsicht Büchners innovativ und bedeutsam, indem sie die kritische Einschränkung des emphatischen Autonomie-Begriffs durch den Hinweis auf den sozialen und ökonomischen Zwang fortsetzt. Hinsichtlich der Frage nach der Verbesserung der gegenwärtigen Lage (unverkennbar im Hintergrund all dieser Argumentation), steht Büchner nun vor demselben Dilemma wie zuvor Schiller und Kant: Ist die Ausbildung der Moralität Voraussetzung oder Folge einer politischen Revolution? Schon die Art, wie Büchner hier und an anderer Stelle die Relevanz »einer lächerlichen Äußerlichkeit, die man Bildung oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt« (II, 379), radikal bestreitet, lässt keinen Zweifel daran, welche Position Büchner vertreten muss. Indem er beklagt, dass Bildung dem Bürgertum nicht mehr kritisches Bewusstsein, sondern Besitz (»Kram«) ist, verweist er auf die Identität von gebildeter und besitzender Klasse. Die Idee einer »ästhetischen Erziehung«, die eine Revolution überflüssig machen könnte, liegt für ihn schon jenseits des Vorstellbaren. Eine Reform der bestehenden Gesellschaft durch Bildung ist keine Alternative, weil er die Klasse der Gebildeten und Besitzenden mit den Herrschenden gegen die »große Masse« (II, 379) im Bunde weiß.

Wie aber beurteilt Büchner letztlich die innere Natur des Menschen? Christliche Interpreten haben die Rede von der »entsetzliche[n] Gleichheit« (II, 377) der menschlichen Natur als Einsicht Büchners in die sündige Macht der Sinnlichkeit begriffen. ²⁶⁵ Damit stünde er in der aufklärerischen Tradition der Verurteilung der Affekte. Weltlichere Interpreten haben dagegen in Büchner einen Apologeten der Triebe und sexuellen Revolutionär gesehen. ²⁶⁶ Damit stünde er in der ebenfalls aufklärerischen Tradition der Aufwertung der Sinnlichkeit. Die Frage ist auch





²⁶⁵ Vgl. besonders extrem Wittkowski: Georg Büchner, S. 41 f.

²⁶⁶ Vgl. besonders Reinhold Grimm: Cœur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner. In: Arnold (Hg.): Text+Kritik I/II, S. 299–326. Leider beschränkt sich Grimm darauf, Büchner als sexuellen Revolutionär zu feiern, um die bisherigen Forscher, die das Thema tatsächlich vernachlässigt hatten, als puritanische Spießer zu entlarven.



deswegen wichtig, weil man nur so einschätzen kann, welche Bedeutung Büchner der sozialen und ökonomischen Determination beigemessen hat. Erhoffte er sich von einer Revolution durch die Abschaffung der bestehenden Ordnung auch die Befreiung der an sich guten menschlichen Natur von allen deformierenden Zwängen? Von einer einseitigen Verurteilung der menschlichen Triebnatur kann jedenfalls keine Rede sein. Büchners Begriff von Menschlichkeit geht nicht von der Herrschaft des Verstandes, sondern von Sinnlichkeit und Gefühl, insbesondere vom Gefühl des Mitleids aus.²⁶⁷ Das Menschenrecht der freien Entfaltung der inneren Natur umfasst auch deren sinnliche Seite: Als der Doktor Woyzeck, dem »die Natur kommt« (I, 209), mit dem Hinweis auf die Willensfreiheit das Pissen verbieten will, setzt Büchner dessen idealistisches Pathos ins Unrecht. Aus seinem ganzen Werk spricht eine Hoffnung auf das Gefühl und ein Misstrauen gegen den Verstand, ohne dass man deshalb – wie John Reddick anzudeuten scheint²⁶⁸ – Büchner als Irrationalisten verstehen müsste.

Schon einen Monat nach dem »Fatalismus«-Brief kann Büchner über die entsetzliche Gleichheit der Menschennatur auch lachen: »Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, wie Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile.« (II, 379) Gerade das realistische und skeptische Bild, das Büchner von der nicht aufhebbaren Ambivalenz der menschlichen Natur hat, bewahrt ihn davor, zu große Hoffnungen in eine Erneuerung der Individuen zu investieren. Gerade Danton's Tod illustriert vielmehr, dass man vor allem immer mit der Schwäche und dem Egoismus der Menschen zu rechnen hat. Der desillusionierte Camille äußert kurz vor seiner Hinrichtung: »Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in einem, die 4 Dinge finden Platz genug in dem nämlichen Kö<rp>er, sie sind nicht so breit, als man sich einbildet.« (I, 84) Dies ist eine skeptische, aber zugleich auch egalitäre Einsicht.

Das Studium der Französischen Revolution hatte Büchner zu einer Kritik der Vorstellung eines autonomen Subjekts geführt. Büchner hatte erfahren, dass die führenden politischen Figuren den Tugendhelden seiner Schulreden sehr unähnlich waren. Die materiellen Interessen der Masse des Volkes erschienen als wesentliche, aber auch manipulierbare Triebkraft der Revolution. Wie aus rein egoistischen Interessen revolutionäre Prozesse hervorgegangen waren, so hatte auf der anderen Seite subjektiver Tugendidealismus bis zu seinem Scheitern Angst und Schrecken verbreitet. Die Opfer der Revolution waren keine Beispiele für kommende Jahrhunderte, sondern Ergebnis einer sinnlosen Selbstzerfleischung der Revolutionäre. Büchners Kritik der Autonomie mündet in die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Politik und Moral, nach der Legitimität revolutionärer

²⁶⁷ Vgl. Schings: Poetik des Mitleids, S. 68-84.

²⁶⁸ Vgl. Reddick: Georg Büchner, S. 30: »[...] in his analysis of the causes of dissonance and discord in the human sphere, it was indeed the *mind* that he saw as the constant culprit.«



Gewalt. »Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser.« (II, 377) Die ältere Interpretation, Büchner habe nach dem Studium der Revolution seine politischen Absichten aus moralischen Gründen aufgegeben, geht ganz an der Schärfe des inneren Konflikts vorbei: Nur weil Büchner bewusst wurde, dass die moralische Forderung der Aufklärung nach der Autonomie des Individuums konsequent nur politisch verwirklicht werden konnte, gerät das politische Handeln in einen Widerspruch zu seinen eigenen Voraussetzungen. Schon im Brief an die Familie vom April 1833 ist Büchner davon überzeugt, dass allein revolutionäre Gewalt den »ewigen Gewaltzustand« (II, 366) der herrschenden Ordnung beenden kann und es gibt keinen Hinweis darauf, dass er seine Meinung über die Notwendigkeit der Revolution später geändert hätte. Ihre gegenwärtige Machbarkeit hat er freilich schon im selben Brief bezweifelt. Büchner aber zum Apologeten jakobinischen Terrors zu stilisieren, wie es nach Gerhard Jancke noch Herbert Wender und Jan-Christoph Hauschild getan haben, verfehlt das moralische Dilemma auf umgekehrte Weise ebenfalls. Friedrich Schiller hat im Blick auf die Französische Revolution mit aller Schärfe diejenigen kritisiert, für die der Zweck alle Mittel heiligt:

Wie viele gibt es nicht, die selbst vor einem Verbrechen nicht erschrecken, wenn ein löblicher Zweck dadurch zu erreichen steht, die ein *Ideal politischer Glückseligkeit durch alle Greuel der Anarchie verfolgen, Gesetze in den Staub treten, um für bessere Platz zu machen, und kein Bedenken tragen, die gegenwärtige Generation dem Elende Preis zu geben, um das Glück der nächstfolgenden dadurch zu befestigen.*²⁶⁹

Auch wenn sich Büchner praktisch anders als Schiller entschied, war doch das fundamentale moralische Dilemma noch dasselbe. In seiner Weigerung, sich mit dem Guillotinenmesser zu identifizieren, steckt die Selbstbehauptung der moralischen Autonomie, die sich nicht zum blinden Instrument eines – noch so guten – Zweckes machen lassen will, sondern auf der moralischen Verantwortung für das eigene Handeln beharrt.

Nach der Untersuchung von Büchners Geschichtsverständnis im Zusammenhang mit seiner Bewertung der inneren Natur des Menschen gilt es nun, näher zu untersuchen, worauf sich Büchner bezieht, wenn er von der äußeren »Natur« spricht. Bereits Gutzkow hat hellsichtig auf die Bedeutung der medizinischnaturwissenschaftlichen Ausbildung auch für Büchners dichterische Praxis hingewiesen, als er im Brief an Büchner vom 10. Juni 1836 auf dessen »Autopsie« (II, 441) verwies. Die empirisch-experimentelle Naturwissenschaft wurde für Büchner aber nicht nur als methodische Anregung wichtig, sondern wird – besonders in den Doktor-Szenen des *Woyzeck* – auch zum Gegenstand einer scharfen





²⁶⁹ Schiller: Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. In: Werke, Bd. 8, S. 703.



Kritik.²⁷⁰ Die ältere Meinung, Büchner habe in seiner Auffassung der Natur im Widerspruch zu seiner sonstigen Modernität dem bewahrenden Idealismus nahe gestanden²⁷¹, hat zuerst Otto Döhner relativiert.²⁷² Büchners anatomischphysiologische Dissertation Mémoire sur le système nerveux du barbeau²⁷³ hat mit der romantischen Naturphilosophie, die im Widerspruch zur sich ausbreitenden empirisch-experimentellen Naturwissenschaft noch einmal versucht, die Natur als vernünftig und zweckmäßig organisiertes Ganzes und Abbild eines vollkommenen Schöpfers mit teleologischem und analogischem Denken zu erfassen, nichts mehr zu tun; sie ist »Musterzeugnis der szientifischen Spitzenforschung des frühen 19. Jahrhunderts«²⁷⁴. Büchner versteht die Natur nicht mehr als das verborgene Wesen jenseits oder hinter den Erscheinungen, sondern als die Tatsachen selbst, die durch genaue Beobachtung erschlossen werden. Es liegt nahe, in dieser empiristischen Methode auch einen Ursprung für sein neuartiges Verständnis der Naturnachahmung zu sehen. So kritisiert Büchner in einer Anmerkung zu den seiner Arbeit beigefügten Zeichnungen an den Abbildungen eines anderen Autors, diese seien eher »le produit de l'imagination de l'auteur que l'imitation de la nature« (II, 143). Die äußere Natur in ihrer Faktizität ist für Büchner nicht mehr die täuschende Oberfläche, hinter der erst das »Wesen« zu suchen wäre, sondern die Wirklichkeit selbst. Er versichert: »[...] je ne crois pas avoir torturé les faits, ni altéré l'arrangement naturel des parties« (II, 137).

Für die Meinung, Büchner sei auf naturwissenschaftlichem Gebiet ein Idealist gewesen, hat man meist auf die Interpretation der Züricher Probevorlesung Über Schädelnerven zurückgegriffen, in der es Büchner unternimmt, seine in der Dissertation nur genannte »genetische Methode« (II, 69) näher zu begründen. Dass sich diese Begründung in der Tat von der Konzeption der heutigen Naturwissenschaft unterscheidet, liegt daran, dass Büchner auch in dieser Hinsicht Zeitgenosse einer Übergangsperiode ist. Die zwei wesentlichen Probleme, die (innere und äußere) Zweckmäßigkeit der Organismen sowie ihre morphologische Ähnlichkeit, waren nicht mehr durch die traditionelle Naturgeschichte im Rückgriff auf die





²⁷⁰ Vgl. Peter Ludwig: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft«. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert: Röhrig 1998 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 63), besonders S. 8 f. und S. 158.

²⁷¹ Vgl. etwa die bezeichnenderweise ähnlichen Ansichten von Viëtor: Georg Büchner, S. 213–252 und Mayer, H.: Georg Büchner, S. 366–380.

²⁷² Vgl. Otto Döhner jr.: Georg Büchners Naturauffassung. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1967.

²⁷³ Büchners Arbeit versuchte, die Wirbeltheorie des Schädels, nach der der Schädel der höheren Wirbeltiere eine Metamorphose der Wirbelsäule (diese wiederum aber des einzelnen Wirbelbeins) sei, durch einen Vergleich der Hirn- mit den Spinalnerven zu stützen. Die 1859 endgültig widerlegte Theorie war Objekt eines Prioritätsstreits zwischen Goethe und Büchners späterem Züricher Professor Lorenz Oken gewesen, wobei letzterer sich durchgesetzt hatte. Okens Entlassung an der Universität Jena wegen seines Eintretens für die Opposition geht auch auf den Einfluss Goethes zurück. Vgl. Döhner 1967, S. 65–82.

²⁷⁴ Ludwig: Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner, S. 121.



teleologische und analogische Ordnung des Kosmos zu lösen; aber sie waren auch noch nicht durch die Evolutionstheorie Darwins kausal und historisch als vererbte Angepasstheit und Verwandtschaft zu erklären. Büchner bestimmt sein Verhältnis kritisch zu zwei Richtungen der Naturforschung:

Die erste betrachtet alle Erscheinungen des organischen Lebens vom *teleologischen* Standpunkt aus; sie findet die Lösung des Rätsels in dem Zweck der Wirkung, in dem Nutzen der Verrichtung eines Organs. Sie kennt das Individuum nur als etwas, das einen Zweck außer sich erreichen soll, und nur in seiner Bestrebung, sich der Außenwelt gegenüber teils als Individuum, teils als Art zu behaupten. Jeder Organismus ist für sie eine verwickelte Maschine, mit den künstlichen Mitteln versehen, sich bis auf einen gewissen Punkt zu erhalten. Das Enthüllen der schönsten und reinsten Formen im Menschen, die Vollkommenheit der edelsten Organe, in denen die Psyche fast den Stoff zu durchbrechen und sich hinter den leichtesten Schleiern zu bewegen scheint, ist für sie nur das Maximum einer solchen Maschine. (II, 157)

Was hier als teleologische Methode kritisiert wird, ist nicht, wie man missverstehen könnte, die metaphysische Teleologie der Tradition, sondern der Versuch, die Gestalt der Lebewesen als zweckmäßige Anpassung an die Umwelt zu erklären. Es gibt zwei Gründe dafür, warum Büchner diesen zukunftsweisenden Ansatz verwirft: Zum ersten kann die teleologische Auffassung die Zweckmäßigkeit nicht begründen und gerät daher in einen »ewigen Zirkel«: »Die größtmöglichste Zweckmäßigkeit ist das einzige Gesetz der teleologischen Methode; nun fragt man aber natürlich nach dem Zwecke dieses Zweckes, und so macht sie auch ebenso natürlich bei jeder Frage einen progressus in infinitum.« (II, 158) Gott steht als Erklärung nicht mehr, eine kausale Begründung noch nicht zur Verfügung. Deshalb hängt die teleologische Erklärung (Büchner denkt vermutlich an Lamarck²⁷⁵) gleichsam in der Luft. Der zweite Grund liegt ebenfalls auf der Hand: Wie die Dichter und Philosophen der idealistischen Periode wehrt sich Büchner dagegen, die Natur wie eine Maschine ausschließlich dem zweckrationalen Nützlichkeitsdenken zu unterwerfen. 276 Deshalb lobt er die zweite der beiden Richtungen, weil sie vom Organismus als Selbstzweck ausgeht:

Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Äußerungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu





²⁷⁵ Vgl. Döhner: Georg Büchners Naturauffassung, S. 110.

²⁷⁶ Vgl. Reddick: Georg Büchner, S. 38 ff.



suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will. (II, 158)

Die aufklärerische Idee des Selbstzwecks hatte Büchner schon als Schüler in einer Rezension der Schrift eines Mitschülers *Über den Selbstmord*, damals gegen die christliche Fixierung auf das Jenseits, vehement vertreten:

Die Erde wird nämlich hier ein *Prüfungsland* genannt; dieser Gedanke war mir immer sehr anstößig, denn ihm gemäß wird das Leben nur als *Mittel* betrachtet, ich glaube aber, daß das Leben *selbst Zweck* sei, denn: *Entwicklung* ist der Zweck des Lebens, das *Leben selbst* ist Entwicklung, also ist das Leben selbst *Zweck*. (II, 41)

Die alternative philosophische Methode, soweit er mit ihr prinzipiell übereinstimmt, charakterisiert Büchner folgendermaßen:

Alles, was für *jene* Zweck ist, wird für *diese* Wirkung. Wo die teleologische Schule mit ihrer Antwort fertig ist, fängt die Frage für die philosophische an. Diese Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesamte Organisation finden, und so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen hervorbringt. Alles, Form und Stoff, ist für sie an dies Gesetz gebunden. Alle Funktionen sind Wirkungen desselben; sie werden durch keine äußeren Zwecke bestimmt, und ihr sogenanntes zweckmäßiges Aufeinander- und Zusammenwirken ist nichts weiter, als die notwendige Harmonie in den Äußerungen eines und desselben Gesetzes, dessen Wirkungen sich natürlich nicht gegenseitig zerstören. (II, 158 f.)

Es zeigt sich, dass die philosophische Methode das Problem mit Hilfe von Rückgriffen auf die Metaphysik nur verdecken, aber nicht lösen kann. Verschiebt man das Problem vom Zweck auf die Wirkung, so stellt sich wiederum die Frage, wieso die Wirkungen zu eben jenem »zweckmäßige[n] Aufeinander- und Zusammenwirken« führen, das sich in der Natur beobachten lässt. Diese Frage wird mit einem Rückgriff auf eine Natur nur scheinbar gelöst, die stets gemäß eines Gesetzes der Harmonie »handelt«, damit sich die Wirkungen »natürlich« nicht widersprechen. Während also Büchner die geschaffene Natur (natura naturata) empirisch untersucht, begreift er die schaffende Natur (natura naturans) zumindest den Worten nach noch metaphysisch. So auch am Ende der Dissertation:









La nature est grande et riche, non parce qu'à chaque instant elle crée arbitrairement des organes nouveaux pour de nouvelles fonctions; mais parce qu'elle produit, d'après le plan le plus simple, les formes les plus élevées et les plus pures. (II, 140)

Es besteht also ein Missverhältnis zwischen der praktischen Forschung und ihrer theoretischen Begründung, das seinen Ursprung in der Tatsache hat, dass eine kausale und historische Erklärung der Zweckmäßigkeit und morphologischen Verwandtschaft der Organismen noch nicht existiert. Ob Büchner sein Lob der philosophischen Methode gerade auch in Rücksicht auf die in Zürich durch Lorenz Oken dominierende naturphilosophische Schule eingefügt hat, lässt sich schwer entscheiden. Jedenfalls kritisiert Büchner die Auswüchse jener Schule in der »Anschauung des Mystikers« und dem »Dogmatismus des Vernunftphilosophen«, der sich weit vom »frischen grünen Leben« (II, 159) entfernt befindet, entschieden. Gelobt wird bezeichnenderweise die heuristische Funktion, die die Annahme eines universellen Gesetzes für die Ordnung der empirischen Forschung erbracht hat. Otto Döhner hat dementsprechend nachgewiesen, das Begriffe wie »Typus«, »Plan« und »Gesetz« in der Dissertation selbst nicht mehr als metaphysische Ideen, sondern bereits als methodische Hypothesen zur vorläufigen Erklärung der Beobachtungen verwendet werden.²⁷⁷ Büchner begreift weder die Natur noch die Geschichte mehr metaphysisch: Das »Gesetz[] der Schönheit« (II, 158) ist genau wie das »eherne[] Gesetz« (II, 377) nur ein Platzhalter für das seinen Ursachen nach noch Unbegriffene.

Büchners Kritik an einem instrumentellen Verständnis der Natur ist unverkennbar durch die Befürchtung geprägt, ein solcher Zugriff könnte auch unterschiedslos auf den Menschen angewendet werden.²⁷⁸ Gerade weil Büchner mit den Methoden der modernen anatomisch-physiologisch orientierten Naturwissenschaft vertraut ist, ist er auch sensibilisiert für die Gefahren, die aus der Dialektik der Aufklärung drohen. Im *Woyzeck* wird tatsächlich nicht mehr an der Barbe, sondern am Barbier experimentiert. Die Karikatur eines universellen Nützlichkeitsdenkens im kosmischen Maßstab lässt Büchner dort einen Handwerksburschen vortragen:

I. HANDWERKSBURSCH predigt auf dem Tisch: Jedoch wenn ein Wandrer, der gelehnt steht an den Strom der Zeit oder aber sich d. göttliche Weisheit beantwortet und sich anredet: Warum ist der Mensch? Warum ist der Mensch? – Aber wahrlich ich sage Euch, von was hätte der Landmann,





²⁷⁷ Vgl. Döhner: Georg Büchners Naturauffassung, S. 191 f., 213, 223, 243.

²⁷⁸ Vgl. Terence M. Holmes: Die Befreiung der Maschine: Büchners Kritik an der bürgerlichen Teleologie. In: Dedner/Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium, S. 53–62. Holmes verschweigt, dass nicht nur die Teleologie, sondern auch die Kritik an ihr »bürgerlich« ist.



der Weißbinder, der Schuster, der Arzt leben sollen, wenn Gott den Menschen nicht gschaffen hätte? Von was hätte der Schneider leben sollen, wenn er dem Menschen nicht die Empfindung, der Schaam eingepflanzt, von was der Soldat, wenn er ihn nicht mit dem Bedürfniß sich todtzuschlagen ausgerüstet hätte. Darum zweifelt nicht, ja ja, es ist lieblich und fein, aber Alles Irdische ist eitel, selbst das Geld geht in Verwesung über. (I, 213)

Indem Büchner mit dem Begriff der Schönheit als Selbstzweckhaftigkeit gegen die Allgegenwärtigkeit des verdinglichenden und instrumentalistischen Denkens protestiert, stimmt er mit den Autoren der Kunstperiode überein. Er unterscheidet sich von ihnen in der Überzeugung, dass die realen Probleme wiederum nur in der Realität, nicht durch ästhetische Erziehung lösbar sind. Dadurch gewinnt die Literatur im Zusammenhang mit dem neuen Begriff der Nachahmung eine völlig andere Funktion: Sie konstruiert kein kritisch-utopisches Modell der Vollkommenheit mehr, sondern bildet die bestehende Unvollkommenheit ab. Wenn es bisher vermieden wurde, das hierfür übliche Etikett des »Realismus« zu verwenden, so deswegen, um Büchner nicht wie sonst zumeist geschehen als »Vorläufer«, sondern einmal als Fortsetzer zu verstehen, der die Ideen der Autonomie und der Mimesis verwandelt und zu einer innovativen Poetik kombiniert.

2.2 Kritik der Idealkunst

Büchners Kritik an der Kunstperiode richtet sich nicht gegen den Gedanken der Autonomie, sondern gegen das »Ideal«. Epochenbrüche sind oft weniger dadurch gekennzeichnet, dass vorhergehende Positionen verworfen werden, als dadurch, dass man sie nicht mehr versteht. Dies gilt auch für Büchners Kritik der Idealkunst: Die Tatsache, dass der ästhetische Idealismus ursprünglich das Kunstwerk als Modell der menschlichen Autonomie konzipierte, ist ihm nicht mehr präsent. Im bereits zitierten Brief über *Danton's Tod* vom 28. Juli 1835 schreibt Büchner:

Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakspeare, aber sehr wenig auf Schiller. (II, 411)

Büchner kann im Ideal nur noch die Unwirklichkeit und Künstlichkeit entdecken, nicht mehr aber die progressive und befreiende Qualität des ästhetischen







Scheins, die er – wie gezeigt – praktisch als moralische Autonomie durchaus in Anspruch nimmt. Ausführlicher wird die Kritik der Idealkunst in den zwei »Kunstgesprächen« zwischen Danton und Camille in *Danton's Tod* und zwischen Kaufmann und Lenz in der Novelle ausgeführt. Diese Passagen sind als Bestandteile fiktionaler Texte natürlich zunächst nur unter Vorbehalt zur Interpretation von Büchners Poetik heranzuziehen. Doch sind die Parallelen zwischen den Briefen an die Eltern und der Replik Camilles im zweiten Akt von *Danton's Tod* zu auffällig, um zufällig zu sein:

CAMILLE Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich 3 Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!

Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit! (I, 44 f.)

Die Idealkunst wird nicht mehr nur als wirklichkeitsfremd, sondern darüber hinaus als Entfremdung von der Wirklichkeit kritisiert. Camilles Kritik bezieht sich damit im Kontext des Stückes auf die Karikatur eines Theaterenthusiasten in der unmittelbar vorhergehenden Promenaden-Szene, dessen Wahrnehmung der Realität schon pathologisch deformiert ist:

ZWEITER HERR Haben Sie das neue Stück gesehen? Ein babylonischer Turm! Ein Gewirr von Gewölben, Treppchen, Gängen und das Alles so leicht und kühn in die Luft gesprengt. Man schwindelt bei jedem Tritt. Ein bizarrer Kopf. Er bleibt verlegen stehn.

ERSTER HERR Was haben sie denn?

ZWEITER HERR Ach nichts! Ihre Hand, Herr! die Pfütze, so! Ich danke Ihnen. Kaum kam ich vorbei, das konnte gefährlich werden!

ERSTER HERR Sie fürchteten doch nicht?

ZWEITER HERR Ja, die Erde ist eine dünne Kruste, ich meine immer ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist.

Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehen Sie in's Theater, ich rat' es Ihnen. (I, 44)









Büchner hat das »Kunstgespräch« durchaus in die Struktur des Stückes integriert und motiviert. Gleichzeitig verweisen Camilles anachronistische Bemerkungen (»fünffüßige Jamben«), die sich eher auf Schiller und das klassische deutsche Drama beziehen lassen, aber auch auf die Gegenwart. Offenbar wollte Büchner, der romantischen Tradition einer textimmanenten ästhetischen Reflexion folgend, seinen Lesern das Prinzip seiner dramatischen Provokation im Stück selbst vorstellen. Camille fährt fort:

[CAMILLE ...] Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich! Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen. (I, 45)

Es fällt auf, dass der Bezug zur Realität, den Camille anmahnt, auch bei ihm selbst recht vage bleibt. Es ist zweifelhaft, ob Büchner selbst sein Konzept der Wirklichkeit mit einem solchen, an die Genieästhetik erinnernden Pathos umschreiben könnte. Der letzte Kritikpunkt aber scheint wiederum mit Büchners Briefen überein zu stimmen: Die Unfruchtbarkeit der Kunst wird mit der produktiven Kraft der äußeren und inneren Natur kontrastiert. Büchner kann an der ambivalenten Konstruktion des autonomen Kunstwerks nur noch die negative Seite der Trennung von der Realität, nicht mehr die positive einer mittelbaren Rückwirkung auf die Wirklichkeit erkennen. Indirekt reklamiert damit das Drama für sich selbst nicht nur eine naturgemäße Darstellung, sondern auch eine daraus entspringende Fruchtbarkeit in Bezug auf die Realität. Im Brief an die Eltern hat Büchner die beabsichtigte Wirkung auf den Leser als Lernen aus Geschichte und Gegenwart, verbunden mit der Empfindung von Mitleid, Abscheu und Bewunderung, genauer beschrieben. Dantons Antwort auf Camille enthält eine bedeutsame Ergänzung:

DANTON Und die Künstler gehen mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern. (I, 45)

Indem Büchner die historisch überlieferte Episode aufnimmt, zeigt er Bewusstsein für die Problematik, die oben am Beispiel von Karl Philipp Moritz' »kaltblütige[r] Betrachtung«²⁷⁹ als ästhetischer Immoralismus bezeichnet wurde. Davids Mit-

279 Moritz: Das menschliche Elend. In: Schriften, S. 27.







leidlosigkeit bei der Darstellung von Opfern ist ein Beispiel für Künstler, die in moralischer Indifferenz die Realität nur als ästhetisches Material verbrauchen. Camilles Kritik könnte sich also indirekt auch gegen die missverständliche Forderung Schillers richten, der Künstler solle den Stoff in der Form vertilgen. Auch wenn Büchner die unmittelbare moralische Instrumentalisierung des Kunstwerks verwirft, so besteht er hier doch auf einer elementaren Moralität künstlerischer Praxis, verwirft eine Kunst, »die den Respekt vor dem Menschlichen verloren hat, die nicht mehr human ist, der alles Sein unterschiedslos nur zum ›Motiv‹ wurde«²80.

Im Kunstgespräch des *Lenz* inszeniert Büchner ein Streitgespräch zwischen dem Helden und seinem Bekannten Christoph Kaufmann, der vermutlich nicht absichtlich, sondern aus Unkenntnis als »Anhänger« der »idealistische[] Periode« (I, 233) bezeichnet wird²⁸¹, deren Beginn mit dem Zeitpunkt der Erzählung zusammenfällt. Lenz beginnt seinen Widerspruch:

Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. 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 sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. (I, 233 f.)

Die Kritik der Idealkunst entspricht in Argumentation, Motivik und der Analogie zwischen Malerei und Literatur ganz den bereits zuvor untersuchten Passagen; neben Shakespeare und Goethe werden noch die Volkslieder als Beispiele »natürlicher« Poesie genannt. Die zentrale Forderung nach der Darstellung der Wirklichkeit, die allein in ihrer Wahrheit auch die Gefühle des Rezipienten erregen kann, spricht auch Lenz aus: »Der Dichter und Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich.« (I, 235) Stärker hervor als in den vorherigen Texten tritt





²⁸⁰ H. Mayer: Georg Büchner, S. 297.

²⁸¹ Der historische Christoph Kaufmann war eine zentrale Figur des Sturm und Drang, keineswegs also ein Vertreter des Klassizismus oder Idealismus. Vgl. Martin: Georg Büchner, S. 215.



jedoch eine metaphysische Sprachschicht; zum ersten Mal wird die Kategorie der Schönheit ins Feld geführt. Außerdem ist die Kritik des Idealismus noch einmal verschärft: Zu den Vorwürfen der Unwirklichkeit und der Entfremdung von der Realität tritt noch der Vorwurf der »Verachtung der menschlichen Natur« (I, 234). Die beiden Neuerungen hängen in aufschlussreicher Weise zusammen: Im Ideal der Kunstschönheit hatten die Autoren der Kunstperiode ein Modell der Harmonie und Selbstzweckhaftigkeit schaffen wollen; Lenz kann in der »bloße[n] Empfindung des Schönen« am idealen Kunstwerk keinen ethischen Impuls mehr erkennen und fühlt sich dabei »sehr tot« (I, 235). Dagegen überträgt er den Begriff der Schönheit unmittelbar auf die Natur, um ihren Eigenwert zu betonen. Dass die Schönheit hier ein ethischer Begriff ist, beweist schon die Tatsache, dass er ausschließlich auf Menschen angewendet wird. Büchner greift in der Vorstellung der Schönheit, die sich in den Erscheinungen offenbart, auf seine Probevorlesung zurück, doch ist hier nicht von der inneren Harmonie und Zweckmäßigkeit der Organismen, sondern von der Würde des Menschen die Rede. Der Weg aber, die Schönheit (und das heißt den Wert) der ganz und gar nicht idealen, sondern »prosaischsten Menschen« (I, 234) zu entdecken, ist das Gefühl. Auf dessen Bedeutung für Lenz' Argumentation hat nachdrücklich John Reddick hingewiesen²⁸²: Das Mitgefühl ist erstens Bedingung dafür, dass ein Künstler die Schönheit im Menschen aufzuspüren vermag, ohne sich von der äußeren »Hülle« (I, 234) ablenken zu lassen; er muss »die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen« (I, 235). Das eigentümliche Wesen der Schönheit aber ist wiederum »die Gefühlsader«, die »in fast allen Menschen gleich« (I, 234) ist – eine Gleichheit der menschlichen Natur, die alles andere als »entsetzlich[]« (II, 377) scheint. Drittens schließlich aber ist auch auf der Seite der Rezeption »das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe« (I, 234) das entscheidende Kriterium für den Erfolg der Darstellung. Damit ist die künstlerische Darstellung analog zum mitmenschlichen Umgang konstruiert; der Gefühlsethik entspricht eine Gefühlspoetik. Indem der Unterschied zwischen dem Schönen und dem Hässlichen aufgehoben wird, zeigt sich, dass die Schönheit hier eigentlich nur die Umschreibung für etwas anderes ist, nämlich den Wert der menschlichen Natur, der vor allem mit dem Gefühl identifiziert wird. Gegenüber der natürlichen Schönheit der lebenden Bilder, also der wirklichen Menschen, erscheint die künstlerische Abbildung als defizitär, sogar als bedrohlich: »Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.« (I, 234). Das Medusa-Motiv verweist auf die Gefahr des ästhetischen Immoralismus, der den Tod des Lebendigen mit kaltblütigem Blick um der Schönheit willen in Kauf nimmt. Obgleich die »Schönheit« also dem Wort nach an prominenter Stelle auftaucht, wird sie sachlich zu Gunsten des Natürlichen und des Wirklichen verabschiedet. Von einer Ȁsthetik« im Sinne einer Lehre vom Schönen kann

282 Vgl. Reddick: Georg Büchner, 66f.





10.02.2010 10:26:46



bei Georg Büchner auch hier keine Rede mehr sein, obgleich er Lenz' Replik begrifflich an das Vokabular der Genieästhetik anpasst.

Gegen diese Auffassung haben christliche Interpreten argumentiert, Büchner schließe sich mit seiner Ästhetik dem traditionellen Begriff der Nachahmung der Natur an, der die Schönheit des Kunstwerks in der Imitation der Vollkommenheit und Zweckmäßigkeit der göttlichen Schöpfung begründet. Obgleich die zeitgenössischen Quellen Büchner zumindest als radikalen Skeptiker, wenn nicht sogar als Atheisten zeichnen²⁸³, hat zuletzt noch einmal Jürgen Schwann den Versuch einer germanistischen Seelenrettung unternommen. Wie schon zuvor Erwin Kobel muss er sich dabei der Mittel »negativer Theologie«284 bedienen, indem er alle biblischen Motive und metaphysischen Begriffe als Belege für Büchners Glauben wertet, den allgegenwärtigen Atheismus-Diskurs in dessen Werk aber vorsichtshalber gar nicht erst erwähnt. Weil Büchners Ästhetik »ethisch fundiert«²⁸⁵ ist, Ethik aber ohne Metaphysik unmöglich sei²⁸⁶, macht sich Schwann an nichts weniger als die »Rekonstruktion der Büchnerschen Metaphysik«²⁸⁷. Mit scholastischem Scharfsinn schließt er, dass Büchners Darstellung der Unvollkommenheit die Annahme des Begriffs des Vollkommenen, also Gott, voraussetze. 288 Dementsprechend sei Büchners »ontologische Maxime«: »Sein, sofern es ist, ist schön.«289

Aber lassen sich Büchners Texte allen Ernstes als Lobpreisungen der göttlichen Schöpfung verstehen? Bekanntlich sind es gerade die Unvollkommenheit, das Leid und der Schmerz in der Welt, kurz das Scheitern jeder Theodizee²⁹⁰, das Büchner den Glauben zweifelhaft, wenn nicht sogar unmöglich macht. Die religiösen Motive in seinem Werk stellen Kontrafakturen dar, die den christlichen

- 283 Vgl. die Einschätzung von Büchners Züricher Freund Wilhelm Schulz in dessen Rezension zu den *Nachgelassenen Schriften* von Georg Büchner: »Jede Zeile seiner Schriften gibt davon Zeugniß, daß er in seinen religiösen Ansichten und in denen *über* Religion freier war, als irgend Einer. Aber seine durch und durch skeptische Natur ließ ihn auch seinen Zweifel bezweifeln und bewahrte ihn vor jenem Hochmuthe, der sich mit dem Dünkel der Untrüglichkeit als Dogmatiker der Verneinung dem der Bejahung entgegenstellt. « In: Walter Grab: Georg Büchner und die Revolution von 1848: Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851; Text und Kommentar. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Königstein/Ts.: Athenäum 1985 (Büchner-Studien; 1), S. 69. Da Schulz erklärter Gegner des Atheismus war, ist dies das Maximum an Religiosität, das man Büchner zurechnen kann.
- 284 Vgl. Jürgen Schwann: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs. Tübingen: Narr 1997 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 35), S. 76. Trotz des vielversprechenden Titels sagt Schwanns Arbeit zum ästhetischen Diskurs nach der Julirevolution leider gar nichts.
- 285 Ebenda, S. 13.
- 286 Vgl. ebenda, S. 90.
- 287 Ebenda, S. 49.
- 288 Vgl. ebenda, S. 50.
- 289 Ebenda, S. 93.
- 290 Vgl. Joachim Kahl: »Der Fels des Atheismus«. Epikurs und Georg Büchners Kritik an der Theodizee. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 99–125.









Glauben problematisieren und negieren.²⁹¹ Die kritischen Bemerkungen in den philosophischen Exzerpten zu Descartes und Spinoza²⁹² beziehen sich zentral auf diesen philosophisch nicht auflösbaren »ewige[n] Widerspruch zwischen dem, was ist in der Endlichkeit und dem Ewigen, an das wir dasselbe zu knüpfen suchen« (II, 330). Bekannt ist Büchners Widerlegung des ontologischen Gottesbeweises bei Spinoza:

Dieser Beweis läuft ziemlich auf den hinaus, daß Gott nicht anders als seiend gedacht werden könnte. Was zwingt uns aber ein Wesen zu denken, was nicht anders als seiend gedacht werden kann?

Wir sind durch die Lehre von dem, was in sich oder in etwas Anderm ist freilich gezwungen auf etwas zu kommen, was nicht anders als seiend gedacht werden kann [= die Substanz], was berechtigt uns aber deswegen aus diesem Wesen das absolut vollkommne, Gott, zu machen?

Wenn man auf die Definition von Gott eingeht, so muß man auch das Dasein Gottes zugeben. Was berechtigt uns aber, diese Definition zu machen?

Der *Verstand*? Er kennt das Unvollkommne.

Das Gefühl?

Es kennt den Schmerz. (II, 291f.)

Dem als Atheisten gezeichneten Thomas Payne legt Büchner in *Danton's Tod* diese Argumentation in verschärfter Form in Mund, um Gott zu widerlegen:

[PAYNE ...] Schafft das Unvollkommne weg, dann allein <könnt ihr> Gott demonstrieren, Spinoza hat es versucht. Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen, das Gefühl empört sich dagegen. Merke dir es, Anaxagoras, warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten. (I, 58)

Dass Büchner sich nirgends ausdrücklich als Atheist bezeichnet, ist nicht unverständlich, wenn man bedenkt, dass der Begriff zu dieser Zeit noch immer ein Schimpfwort war und einen Straftatbestand bezeichnete und selbst faktisch Ungläubige sich empört gegen die Bezeichnung wehrten. Entgegenzutreten ist der





²⁹¹ Vgl. Heinrich Anz: »Leiden sey all mein Gewinnst«. Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: Georg Büchner Jahrbuch 1 (1981), S. 160–168.

²⁹² Büchner hatte zunächst eine Philosophie-Vorlesung in Zürich geplant, diese aber dann mangels Bedarf zu Gunsten eines Anatomie-Seminars aufgegeben. Eine Übersicht über das philosophische Denken Büchners gibt: Michael Glebke: Die Philosophie Georg Büchners. Marburg: Tectum 1995 (Marburger wissenschaftliche Beiträge; 9).



christlichen Deutung, Büchner habe dem Schmerz und Leid in Wahrheit einen Sinn abgewonnen, weil er etwa – so Wolfgang Wittkowski – an den strafenden und richtenden Gott des Alten Testaments geglaubt habe.²⁹³ Büchners Werk ist in Wirklichkeit durchzogen von den Spuren einer metaphysischen Revolte²⁹⁴, die angesichts des Leidens in der Welt die Allgüte und Allmacht Gottes in Frage stellt. Büchners Lenz verfällt aus dem gleichen Grund dem Atheismus: »[...] aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie, wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten [...]« (I, 248 f.). Der Schmerz der Menschen hat im Verlust jeder transzendenten Hoffnung seinen Sinn verloren:

[LENA ...] Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserem Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden? (I, 110)

[ROBESPIERRE ...] Was sehen wir nur immer 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. (I, 37)

Gerade die Tatsache, dass die unterschiedlichsten Figuren Büchners mit der gleichen Erfahrung ringen, scheint dafür zu sprechen, dass es sich um eine Einsicht des Autors selbst handelt. Den Versuch Descartes', die scheinbare Unvollkommenheit der einzelnen Kreaturen dadurch zu erklären, dass ihre Vollkommenheit sich erst im Blick auf das Ganze des Universums zeige, nennt Büchner »Sophistik« und »erbärmlich« (II, 259 f.). Dementsprechend schreibt er nach seiner psychischen Krise im März 1834 an seine Verlobte:

Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hypokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfing, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah, – ich verfluchte das Concert, den Kasten, die Melodie und – ach, wir armen schreienden Musikanten, das Stöhnen auf

294 Vgl. Benn: Drama of Revolt, S. 41-74.



²⁹³ Christliche Interpreten verweisen meist auf die von Büchner am 16. Februar 1837 kurz vor seinem Tod im Fieberdelirium ausgerufenen Worte: »Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein! Wir sind Tod, Staub, Asche, wie dürften wir klagen!« (Grab (Hg.): Georg Büchner und die Revolution von 1848, S. 135) Aus wissenschaftlicher Perspektive hat eine solche nur indirekt überlieferte Äußerung aber nur zweifelhaften Wert. Für »religiösen Gesang [...] in dem Wahnsinn der Krankheit« (II, 685) hält sogar der gläubige Büchner-Freund Wilhelm Baum diese Äußerung.



unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt? Wären wir das Opfer im glühenden Bauch des Perrylusstiers, dessen Todesschrei wie das Aufjauchzen des in den Flammen sich aufzehrenden Gottstiers klingt. Ich lästre nicht. Aber die Menschen lästern. (II, 381)

Wiederum in *Danton's Tod* sind es die Gefangenen, die kurz vor ihrer Hinrichtung den Trost Philippeaus, die irdischen Schmerzensschreie fügten sich im Ohr Gottes zur Harmonie, entrüstet zurückweisen:

DANTON Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind die häßlichen Töne, welche auf ihnen herausgepfuscht werden nur da um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?

HÉRAULT Sind wir die Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruten totpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?

DANTON Sind wir die Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?

CAMILLE Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht und die seligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?

DANTON Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (I, 85 f.)

Der mitleidlose Blick der Götter auf die Welt, der sogar noch Genuss aus dem Leiden zieht, ist die kosmische Version jenes ästhetischen Immoralismus, den Büchner in seinen poetologischen Aussagen kritisiert. Dadurch enthüllt sich auch der politische Sinn: Angesichts einer unvollkommenen Welt degeneriert die religiöse oder ästhetische Affirmation ihrer Vollkommenheit zur Ideologie, die sich in die bestehenden Missstände fügt oder diese sogar rechtfertigt. Die nach Leibniz in der Aufklärung bei Gottsched, Mendelssohn, Lessing und trotz aller Zweifel auch noch bei Moritz anzutreffende Idee, das Kunstwerk habe als Mikrokosmos in seiner Schönheit die Vollkommenheit der Schöpfung nachzuahmen, gilt für Büchner nicht mehr:

Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht, als möglich: und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen







vergnügen, die ihn bestätigen? wir? die Religion und Vernunft überzeuget haben sollte, daß er eben so unrichtig als gotteslästerlich ist?²⁹⁵

[LENA ...] Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind. (I, 117)

Wenn in den poetologischen Äußerungen die Idealisierung der Wirklichkeit mit der Begründung abgelehnt wird, dass »der liebe Gott [...] die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll« (II, 411), so ist dies kein Bekenntnis zur Vollkommenheit der Schöpfung, sondern eine ironische Reductio ad absurdum der Theodizee. Noch sarkastischer klingt sie in der Bemerkung, die Unsittlichkeit der Geschichte erkläre sich daraus, dass »der liebe[] Herrgott« sie nun einmal »nicht zu einer Lectüre für junge Frauenzimmer geschaffen« (II, 410) habe. Lenz, der die Nachahmung der Natur als Prinzip der Kunst aus der Vollkommenheit der Schöpfung ableitet und Gott nur »ein wenig nachzuschaffen« (I, 234) versucht, zerbricht am Ende der Erzählung eben daran, dass er den Glauben an die Güte und Allmacht Gottes angesichts der Unvollkommenheit der Welt einbüßt: »Lenz mußte laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und faßte ihn ganz sicher und ruhig und fest.« (I, 242)

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die Frage klären, inwieweit Büchner in seiner Kritik an der Idealkunst auf die vorautonome Poetik des Sturm und Drang zurückgreift. Die Bezüge, die es Büchner ermöglichen, in Lenz und dem jungen Goethe positive Vorbilder zu finden, sind offensichtlich: die Abneigung gegen den Klassizismus der »Holzpuppen«296, die positive Bewertung der sinnlichen Erkenntnis und des Gefühls, die Liebe zur Volkspoesie, Shakespeare als dramatisches Paradigma. Büchner hat seine kritische Position zur Idealkunst mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit in Auseinandersetzung mit Lenz' Anmerkungen übers Theater (1774) entwickelt. In der Rede schließt sich Lenz der traditionellen Meinung, die Dichtkunst sei »die Nachahmung der Natur«, an, versteht jedoch unter Natur empiristisch alle die »Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen und nach Maßgabe des Raums stärkere oder schwächere Besatzung von Begriffen hineinlegen«²⁹⁷. Auch für Lenz ist das Ziel des Dramatikers zunächst nicht, die Welt zu zeigen, wie sie sein soll, sondern wie sie ist: Literatur übernimmt die Rolle der empirischen Erkenntnis der Wirklichkeit. Die Poesie habe mit »allen schönen Künsten [...] die Nachahmung« und mit »allen Wissenschaften







²⁹⁵ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 82. Stück. In: Werke, Bd. 2, S. 412.

²⁹⁶ Vgl. Rudolf Drux: »Holzpuppen«. Bemerkungen zu einer poetologischen »Kampfmetapher« bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 237–253.

²⁹⁷ Jakob Michael Reinhold Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Werke. Hg. von Friedrich Voit. Stuttgart: Reclam 1992 (rub; 8755), S. 372.



[...] das Anschauen«²⁹⁸ gemein. In der Tragödie soll sich dabei das Interesse des Dichters vor allem auf die naturgemäße Darstellung der Charaktere richten. Er soll nicht durch den Mund seiner Figur selbst sprechen – sonst degradiert er sie zur »Marionettenpuppe«²⁹⁹. Lenz erklärt:

[...] nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist. 300

Neben zahlreichen Gemeinsamkeiten tritt auch der wesentliche Unterschied der Poetik Büchners zu der des Sturm und Drang hervor: Den Kult um den »gottgleichen Genius«³0¹ kann Büchner nicht mehr teilen, nicht nur mangels Gott, sondern auch auf Grund seiner kritischen Dekonstruktion des Mythos der Genialität.³0² Ist der geschichtliche Heros für ihn nur »ein Puppenspiel« (II, 377), so kann er auch Lenz' Ansicht, die Figuren seien für die Tragödie wichtiger als die Handlung, weil sich das Geschehen ohnehin aus den Charakteren ergebe, nicht mehr vertreten. Wenn *Danton's Tod* dennoch auch als »Charakterstück[]«³0³ gelesen werden kann, so mit einem entscheidenden Unterschied: Das Stück dokumentiert nicht mehr die Macht, sondern die Machtlosigkeit seiner Helden.

Der eigentliche Anknüpfungspunkt für Büchner ist der Begriff der Mimesis als einer empirisch-kritischen Abbildung der Realität. Darin zeigen sich interessanterweise auch Parallelen zur Vorrede des jungen Schiller für *Die Räuber* (1781), in der die Darstellung unsittlicher Charaktere wie bei Büchner als »Kopie der wirklichen Welt« ohne »idealische Affektationen«³⁰⁴ gerechtfertigt wird. Büchners Originalität liegt gerade im Verzicht auf die Originalitätssucht, die aus dem Zwang zur genialischen Selbstdarstellung erwächst.³⁰⁵ Büchners poetologische Selbstdarstellungen sind durchweg von Skepsis gegenüber dem eigenen Wirkungspotenzial geprägt. Gegen das Primat der innovativen Einbildungskraft, mit dem später Schiller und die Romantiker das Prinzip der Mimesis überholt zu haben glauben, erinnert Büchner an den kritischen Realismus der späten

```
298 Ebenda, S. 377.
```





²⁹⁹ Ebenda, S. 390.

³⁰⁰ Ebenda, S. 381.

³⁰¹ Goethe: Von deutscher Baukunst. In: Werke, Bd. 12, S. 13.

³⁰² In dieser Unterscheidung stimmen die meisten Büchner-Forscher überein. Vgl. z. B. Benn: Drama of Revolt, S. 89.

³⁰³ Lenz: Anmerkungen übers Theater. In: Werke, S. 399.

³⁰⁴ Schiller: Die Räuber. Ein Schauspiel. Vorrede. In: Werke, Bd. 2, S. 15.

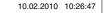
³⁰⁵ Es führt daher eher in die Irre, wenn man – wie Hans Mayer (Georg Büchner, S. 275) – Büchners Dichtungen nach dem Schema von »Erlebnis und Dichtung« als »Konfession« liest.



Aufklärung. Indem er die Unmöglichkeit einer genialischen Schöpfung aus dem Nichts erkennt, gewinnt er auch ein neues, produktives Verhältnis zum Begriff der Nachahmung als imitatio veterum: Die immense Quellenabhängigkeit von Büchners Texten wirkt nicht manieriert, weil auch sie kritisch ist. Bedenkt man diese Unterschiede, dann scheint klar, dass auch die Figur Lenz, nicht anders als die Helden von Büchners Dramen, nicht als uneingeschränkte Identifikationsfigur für den Autor oder den Leser konzipiert ist. Berichtet doch der betont sachliche Erzähler der Novelle vom Scheitern eines Dichters an der Realität. Büchner hatte in Lenz offenbar einen Geistesverwandten entdeckt und ihm daher guten Gewissens ebenso eigene Formulierungen in den Mund gelegt wie selbst Ansichten übernommen. Doch er sah deutlich auch die Grenzen der Gemeinsamkeit. Besonders Lenz' aufklärerische Hoffnung auf die literarische Erziehung, wie sie sich in den pädagogischen Schlussbildern von *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) ausspricht, fehlt bei Büchner ganz.

Es bleibt die Frage zu klären, wieso Büchner die Idealkunst so ausschließlich als »schmählichste Verachtung der menschlichen Natur« (I, 234) betrachtet, dass er in ihr nur das ästhetische Pendant des politischen »Aristocatismus« sehen kann, der »die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen« (I, 379) darstellt. Sicherlich hat hierbei die oben angedeutete Verflachung der Autonomieästhetik im klassisch-romantischen Epigonentum des Biedermeier eine Rolle gespielt. Doch Büchner nennt ausdrücklich Schiller selbst als negativen Bezugspunkt. Ob Büchner die ästhetischen Abhandlungen Schillers gelesen hat, lässt sich nicht eindeutig klären. Aber Schillers Haltung zur Französischen Revolution konnte Büchner schon unschwer den berüchtigten Versen entnehmen, die Das Lied von der Glocke (1799) dazu enthält: »Wenn sich die Völker selbst befrein,/Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.«306 Nichts könnte den Überzeugungen Büchners stärker widersprechen. Viel spricht für die Vermutung Walter Hinderers, dass Büchners Ablehnung sich zuerst an Schillers berüchtigter Rezension der Gedichte Gottfried August Bürgers (1791) entzündet hat. 307 Büchner schätzte Bürger wohl - wie auch Heinrich Heine - besonders für sein Eintreten für die Idee der Volkspoesie und sein politisches Engagement. Bürgers Die Tode wird im Schulaufsatz über den Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer (vgl. II, 18), das berühmte Gedicht Der Bauer im Hessischen Landboten (vgl. II, 64) zitiert. Das Konzept der Volkspoesie ist es aber, das Schiller verwirft: Die von Bürger erhoffte Popularität als Volkssänger sei nicht mehr möglich, da sich in der Gegenwart das Volk zu sehr in »Auswahl« und »Masse«308 gespalten habe. Bürger steige nicht bildend zum Volk herab, sondern »vermischt sich nicht selten mit





³⁰⁶ Schiller: Das Lied von der Glocke. In: Werke, Bd. 1, S. 67.

³⁰⁷ Vgl. Walter Hinderer: Die Philosophie der Ärzte und die Rhetorik der Dichter. Zu Schillers und Büchners ideologisch-ästhetischen Positionen. In: Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner, S. 27–44.

³⁰⁸ Schiller: Über Bürgers Gedichte. In: Werke, Bd. 8, S. 975.



dem Volk, zu dem er sich nur herablassen sollte, und anstatt es scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen, gefällt es ihm oft, sich ihm gleich zu machen.«³⁰⁹ Schiller vermisst in Bürgers Gedichten die »Idealisierkunst«³¹⁰ und führt diese auf die fehlende innere Harmonie und Vollkommenheit im Charakter des Dichters selbst zurück.

In den Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst (1802; entstanden vermutlich nach 1790) hat Schiller eine zudem eine Standespoetik formuliert, die die Grenze des Ästhetischen nicht mehr klassizistisch zwischen Adel und Bürgertum, sondern zwischen drittem und viertem Stand zieht. Der »Pöbel« und das ihm zugeordnete sinnlich-materielle Interesse bleiben aus der Kunst ausgeschlossen, ausgenommen zur Belustigung in der Komödie oder zur Illustrierung des Furchtbaren in der Tragödie. In diesem Aufsatz finden sich die genauen Gegensätze zu den Beispielen, die Büchners Lenz für die nichtidealistische Kunst angibt: Nicht nur lehnt Schiller Darstellungen von Heiligen ab, die aussehen, »als wenn sie aus dem gemeinsten Pöbel wären aufgegriffen worden«³¹¹, sondern er dekretiert allgemein:

Einen gemeinen Geschmack haben in der bildenden Kunst die Niederländischen Maler, einen edlen und großen Geschmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewiesen. Diese gingen immer auf das Ideal, verwarfen jeden gemeinen Zug, und wählten auch keinen gemeinen Stoff.³¹²

Büchners Lenz dagegen wehrt Kaufmanns Hinweis auf den »Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna« ab und meint: »Die Holländischen Maler sind mir lieber als die Italienischen [...]« (I, 235).³¹³ Büchners Ablehnung Schillers beruht also keineswegs nur »auf einem Cliché«³¹⁴, sondern gibt wichtige Aufschlüsse über das Selbstverständnis des Dichters.

Nicht nur in der Einschätzung der niederländischen Maler, sondern der Bedeutung des Volkes und der (inneren wie äußeren) Natur konnte sich Büchner Goethe und den Romantikern mit Recht näher fühlen als Schiller.³¹⁵ Im Grunde musste Büchner dessen Charakterisierung des Pöbels durch die Herrschaft des Gefühls und das sinnlich-materielle Interesse nur übernehmen und ins Positive





³⁰⁹ Ebenda, S. 978.

³¹⁰ Ebenda, S. 982.

³¹¹ Schiller: Über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. In: Werke, Bd. 8, S. 454.

³¹² Ebenda, S. 452.

³¹³ Vgl. Paul Requadt: Zu Büchners Kunstanschauung. Das »Niederländische« und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo. In: ders.: Bildlichkeit der Dichtung [...]. Hg. von Hans-Henrik Krummacher und Hubert Ohl. München 1974, S. 106–138, 263–266.

³¹⁴ Jancke: Georg Büchner, S. 69.

³¹⁵ Vgl. Hans-Georg Werner: Büchner und Goethe. In: Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 1999 (Vormärz-Studien; 1), S. 99–119.



umwerten, um zu seinem Begriff des Volkes zu gelangen. Die Romantik aber hatte die Idee der Volkspoesie aus dem Sturm und Drang übernommen und weitergeführt. Doch auch hier zeigt sich Büchners Abkehr von der Idealisierung: Büchner legitimiert nicht nur die materiellen Interessen des Volkes moralisch, sondern erkennt auch die Gefahr, die in deren Instrumentalisierung durch die Reaktion liegen kann: »Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden.« (II, 400) Auch Novalis hatte sich in der achten seiner politischen Aphorismen in *Glauben und Liebe* auf die überlieferte Äußerung des »guten Königs« Heinrichs IV. bezogen:

Der Beste unter den ehemaligen französischen Monarchen hatte sich vorgesetzt, seine Unterthanen so wohlhabend zu machen, daß jeder alle Sonntage ein Huhn mit Reiß auf seinen Tisch bringen könnte. Würde nicht die Regierung aber vorzuziehn seyn, unter welcher der Bauer lieber ein Stück verschimmelt Brod äße, als Braten in einer andern, und Gott für das Glück herzlich dankte, in diesem Lande geboren zu seyn?

Der Hunger wird hier als völlig abstrakte Größe zum Prüfstein einer geradezu als Liebesbeziehung konzeptionalisierten Verbindung zwischen Herrscher und Untertan; er ist – offensichtlich in der Realität nie erfahrenes – »Ideal«. Die Not soll nicht behoben, sondern zur Tugend gemacht werden. Wenn also Büchner – durchaus mit romantischem Anklang – »die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen« (II, 440) will, so hat er das tatsächliche Volk im Auge, kein romantisches Ideal des Volks. Dass Büchner trotzdem als eifriger Leser der Romantiker auch positiv an deren Problematisierung des Subjekts und an die Kritik von Zweckrationalität und bürgerlicher Gesellschaft anschließen kann³¹⁷, verwundert nur den, der den aufklärerischen Impuls der frühen Romantik verkennt.³¹⁸

Die Untersuchung von Büchners Verhältnis zum Idealismus der Kunstperiode sollte zeigen, dass die Kritik am Begriff des Ideals mehr ist als die Ablehnung eines Schlagwortes, sondern tatsächlich ins Zentrum einer neuen Konzeption der Mimesis als kritischer Abbildung der Realität führt. Gleichzeitig aber wurde deutlich, dass Büchners eigene Auskünfte zur Erklärung seiner Werke allein nicht ausreichen, selbst wenn man – wie gezeigt wurde, mit gutem Grund – die Kunstgespräche in *Danton's Tod* und *Lenz* mit heranzieht. Die Forderungen nach Wirklichkeit und Wahrheit verbleiben oft zu sehr im Allgemeinen, um aus den abstrakten Kategorien mehr als nur die Leitlinien für die Interpretation der Texte selbst abzuleiten. Die philosophischen und ästhetischen Diskurse, die in allen





³¹⁶ Novalis: Glauben und Liebe, Nr. 8. In: Werke, Bd. 2, S. 291.

³¹⁷ Vgl. Peter Uwe Hohendahl: Nachromantische Subjektivität: Büchners Dramen. In: Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner, S. 11–26.

³¹⁸ So etwa Hauschild: Georg Büchner, S. 665f.



Schriften auftauchen, übersteigen zudem den Horizont der historischen Figuren und verweisen auf die Diskussionen der Zeit nach der Julirevolution um Atheismus, Sexualität, revolutionäre Gewalt und das Verhältnis von Kunst und Leben. Sie können daher adäquat auch erst aus dieser Perspektive verstanden werden. Der Begriff des Realismus stößt bei der Interpretation an seine Grenzen, nicht nur, weil jede Nachahmung der Realität immer schon Rekonstruktion aus einer bestimmten Perspektive und Intention heraus ist, sondern auch, weil Büchners Werke mehr noch als die historische Realität das Geschichts- und Selbstverständnis der denkenden und handelnden Figuren reflektieren. Der Streit der Forschung darum, welche der Reflexionen Büchner selbst möglicherweise zuzuschreiben sind, lässt sich darauf zurückführen, dass der Autor konsequent auf jede auktoriale Perspektive verzichtet und alle offenen Fragen durch die Figuren selbst zur Diskussion stellt, ohne sie aber zu beantworten. Büchners eigene Bewertung der geschichtlichen Realität lässt sich daher nur indirekt erschließen, am ehesten noch dort, wo zufällig – wie im Fall der Briefe und der philosophischen Exzerpte - nicht-fiktionales Vergleichsmaterial vorliegt.







BÜCHNER UND DIE LITERARISCHE OPPOSITION NACH 1830

So wie die Autonomieästhetik selbst bereits als abwehrende Reaktion auf die Politisierung der deutschen Öffentlichkeit im Gefolge der Französischen Revolution zu verstehen ist, so haben umgekehrt später politische Ereignisse immer wieder eine Politisierung der Literatur bewirkt, die ihren autonomen Status in Frage stellte und sie zum Instrument einer unmittelbaren Wirkungsabsicht zu machen versuchte. Dies gilt für die Lyrik, Dramatik und Publizistik während der Zeit der napoleonischen Besatzung, für die Gedichte zur Unterstützung der griechischen und polnischen Befreiungskriege, für die liberal-oppositionelle Literatur vor und nach der Julirevolution, für die sozialkritischen Zeitromane und schließlich für die zunehmend agitatorische politische Lyrik der vierziger Jahre bis hin zur Märzrevolution. In diesen Versuchen äußert sich ein Unbehagen an einer der gesellschaftlichen Wirklichkeit entfremdeten Kunst, in der das Ideal zur eskapistischen Scheinwelt einer irrealen Harmonie abgesunken ist. In die Klagen der oppositionellen Autoren über den verschlafenen »deutsche[n] Michel« (II, 422) stimmt auch Büchner ein. Zahlreiche klassisch-romantische Epigonen, die Büchner in der Person Heinrich Küntzels als »ästhetische[s] Geschlapp« (II, 376) verspottet, hatten zur jener Verflachung des ursprünglich deutlich komplexeren Konzepts der Autonomie nicht unwesentlich beigetragen, die in der Trivial- und Dilettantenliteratur der Biedermeierzeit dominiert.³¹⁹

Ein anschauliches, aber bisher wenig beachtetes Beispiel für die Rolle, welche die dem politischen Leben entfremdete »reine« Kunst für die Stabilität der restaurativen Ordnung spielte, bieten die Briefe, die Büchners Straßburger Studienfreund Eugène Boeckel dem politischen Exilanten von einer medizinischen Studienreise durch Europa 1836/37 schreibt (16. ol., 15. os., 18. os., 04. os., 11. ol.). Der Pfarrersohn Boeckel hatte ein Theologiestudium begonnen, dieses aber abgebrochen und sich zur gleichen Zeit wie Büchner im Fach Medizin eingeschrieben. Die Briefe erreichen Büchner eben zu der Zeit, in der er eine politische Debatte mit Karl Gutzkow führt und bilden einen merkwürdigen Kontrast dazu. Neben Nachrichten aus der Welt der medizinischen Wissenschaft enthalten sie zunächst fast ausschließlich Mitteilungen über die kulinarischen und ästhetischen Genüsse der besuchten Städte – aber bleiben völlig indifferent gegenüber den politischen Verhältnissen. So schriebt Boeckel über den Besuch in Prag nur: »Den ersten Tag





³¹⁹ Vgl. Sengle, Biedermeierzeit, Bd. 1, S. 93–104.

³²⁰ Vgl. Hauschild: Georg Büchner, S. 199 f.



gleich besuchten wir Charles X. et sa chère familie auf d. Hradschin – Das Theater in Prag ist vortrefflich.« (II, 432) Über Wien, die Hauptstadt der Restauration, schreit Boeckel an seinen wegen Hochverrats gesuchten Freund:

Der Aufenthalt hier ist angenehmer als man es sich in Frankreich denkt. Es herrschen viele Vorurteile wider Oestreich welche man ablegt wenn man in das Land kommt. Die Weine hier sind sehr wohlfeil und gut hauptsächlich d. ungarischen – Theater haben wir fünfe, drei sind ziemlich schlecht. Zwei sind vorzüglich gut – Die italienische Oper am Kärntner-Tor und das Burgtheater, dieses letzte ist wohl das beste für Schauspiel seit ich in Teutschland bin, bin ich ein Liebhaber vom Theater, ich gehe wöchentlich 2-4 mal hinein. Löwe, D.l. Roche, Costenoble, Anchütz d. anmutige Me Rettich, Me Peche, und Melle Müller sind ausgezeichnet.

Wirklich gastiert auch hier Devrient aus Dresden, welcher gestern die Rolle v Ferdinand in Kabale und Liebe hatte – Hamlet, d. Ring und mehrere andere pièces wurden ausgezeichnet gut gegeben – In Dresden ist das Lustspiel sehr gut, in Prag die Opern, Ballnacht, Zampa etc. in Berlin die Oper und das ballet. In Prag hat mir D^{elle} Lutzer am besten gefallen, ich weiß nicht ob sie am besten singt, aber sie ist hübsch, anmutig und hat eine liebliche Stimme, viel angenehmes in ihrem Betragen – (II, 433 f.)

Die Briefe führen sehr plastisch vor Augen, in welchem Maße Virtuosenkult und kulinarische Rezeption die gesellschaftliche Rolle von Kultur in der Restaurationsära bestimmen. »Du machst ja ganz ästhetische Studien« (II, 439), bemerkt Büchner in seiner Antwort ironisch und kommentiert:

Ich meine eine Tour durch die Spitäler von halb Europa müßte einem sehr melancholisch und die Tour durch die Hörsäle unserer Professor<en>müßte einem halb verrückt und die Tour durch unsere teutschen Staaten müßte einem ganz wütend machen. (II, 437 f.)

Aber Boeckel kann ihn beruhigen:

Die tournée durch die teutschen Hospitäler und Hörsäle ist für mich nicht so unangenehm wie Du glaubst. Was die Hörsäle betrifft, d. h. die theoretischen Colleg. so gehe ich nicht od. äußerst selten hinein, also fällt dieses weg. [...] Morgens besuche ich den Hospital, da gibt es viele Variationen und interessante Gegenstände. Abends gehe ich öfters in das treffliche Burgtheater, od. auf die superben promenaden rings um die Stadt herum [...] – Nennst Du dies ein unangenehm Leben? (II, 443)







Voraussetzung für das private Wohlbefinden ist allerdings die politische Indifferenz:

Was die politischen Verhältnisse anbelangt so kümmere ich mich wenig darum, od. vielmehr sie genieren mich nicht, denn Fremde können sich in dieser Rücksicht nicht beklagen, sie sind in sehr vieler Hinsicht hier so frei wie in Frankreich – Wenn Du übrigens Dich einige Zeit in Oestreich aufhalten würdest, so könntest Du Dich überzeugen daß die hiesige Regierung unter ihrer jetzigen Form notwendig und wohltätig für das Land ist, gänzlich den Bedürfnissen und Begriffen der Untertanen angemessen, denn sie ist durch die öffentliche Meinung sanctioniert. Es wäre lächerlich und unsinnig einem Volk daß sich glücklich fühlt und zufrieden ist eine Form aufzuzwingen die ihm zuwider ist und nicht für dasselbe paßt. (II, 443 f.)

Ohne von Büchner Antwort zu erhalten, unternimmt Boeckel nach seiner Ankunft in Deutschland in seinem Brief vom 4. September schließlich die Verteidigung der ganzen Heiligen Allianz. Zu Preußen schreibt er:

In Teutschland befinde ich mich sehr wohl, es ist nicht halb so schlimm wie Du glaubst. Ich glaube es gibt keinen besser organisierten Staat in Europa wie Preußen beinahe in aller Beziehung – Die Regierung herrscht nach den bestehenden Gesetzen kraftvoll und energisch, und von eigentlichem Despotismus habe ich wenig od. nichts gesehn – Über Politik darf man sich, und hauptsächlich Fremde, ziemlich freimütig äußern, nur nicht gegen die bestehende Regierungs-Verfassung. (II, 449)

So verteidigt Boeckel im Anschluss noch den russischen Zaren und dessen Niederschlagung des polnischen Aufstandes sowie den österreichischen Kaiser und dessen Okkupation Italiens: »Du siehst daß ich meine politischen Ansichten in mancher Rücksicht erweitert und geläutert habe.« (II, 450) Im letzen Brief vom II. Januar 1837 weiß Boeckel aus Paris dann nur den neuesten Theaterklatsch zu berichten. Vielleicht wird es angesichts solcher Briefe eines – französischen! – Bürgersohnes verständlicher, wieso Büchner die Zukunft der neuen Gesellschaft nicht im aufstrebenden Bürgertum sah.







1 »Ende der Kunstperiode«: Börne, Heine, Gutzkow

Die gesamte politische wie literarische Tätigkeit Büchners fällt in die Zeit der Nachwirkung der französischen Julirevolution von 1830³²¹, die nicht nur in Belgien und Polen zu Aufständen gegen Fremdherrschaft, sondern auch in Deutschland zu – allerdings lokal begrenzten – Erhebungen und sozialen Unruhen, so auch in Hessen, beigetragen hatte. Bedeutsamer als diese direkten Auswirkungen aber war die Ermutigung, die die junge Opposition in Deutschland aus der erfolgreichen Volkserhebung in Paris ziehen konnte: Die Französische Revolution von 1789 hatte ihre Einmaligkeit verloren und konnte nicht mehr als »Unfall« der Geschichte betrachtet werden. Die scheinbar unüberwindbare Restaurationspolitik Metternichs und der »Heiligen Allianz« hatte eine Niederlage erlitten. Es konnte zunächst sogar so scheinen, als sei die Julirevolution die bessere Revolution: Relativ unblutig und vor allem ohne die verabscheute »Terreur« von 1793/94 schnell beendet, war Ordnung und Sicherheit unter der Führung des »Bürgerkönigs« Louis Philippe rasch wiederhergestellt worden. So urteilt Heine, der sich zum Zeitpunkt der Revolution auf Helgoland befand, im Rückblick:

Aber nein, keine Exzesse! Die Pariser haben uns ein so brilliantes Beispiel von Schonung gegeben. Wahrlich, Ihr verdient es frei zu sein, Ihr Franzosen, denn ihr tragt die Freiheit im Herzen. Dadurch unterscheidet ihr Euch von Euren armen Vätern, welche sich aus jahrtausendlicher Knechtschaft erhoben, und bei allen ihren Heldentaten auch jene wahnsinnige Greuel ausübten, worüber der Genius der Menschheit sein Antlitz verhüllte. 322

Die folgenden Jahre, in denen in Deutschland Kundgebungen oppositionellen Geistes (Hambacher Fest 1832, Frankfurter Wachensturm 1833) zu Maßnahmen zunehmender staatlicher Unterdrückung führten, blieben auch für die Schriftsteller nicht ohne Folge: »Zu der großen liberal-radikalen Protestwelle der 30er Jahre gehört im weiteren Sinne eine neue Richtung der Literatur. Ein bedeutender Teil der Literatur wird politisch, kehrt sich gegen die Vorherrschaft des Ästhetischen, gegen das Zeitlose, das Innerliche, sie will Tendenz und Kritik sein, sich dem Zeitgeist öffnen, progressiv oder emanzipatorisch.«³²³ Wie die frühen





³²¹ Vgl. Thomas Nipperdey: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München: Beck 1983, bes. S. 366–377; Helmut Bock: Vom Ende der »klassischen Kunstperiode«. Widersprüche und Streitsachen einer Übergangsgesellschaft. In: Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik 1820–1854. Hg. von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4), S. 41–65.

³²² Heinrich Heine: Ludwig Börne, Eine Denkschrift. In: Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. 6 Bände. München: dtv 2005 [zuerst München/Wien: Hanser 1968 ff.] Bd. 4, S. 51. Die erst 1840 in der Schrift über Ludwig Börne veröffentlichten Briefe wurden mit großer Wahrscheinlichkeit erst in dieser Zeit verfasst oder zumindest stark überarbeitet.

³²³ Nipperdey: Deutsche Geschichte, S. 373.



Romantiker die Zäsur von 1789, so fassten die oppositionellen liberalen Autoren die Julirevolution als Epochenschwelle auf und suchten dem politischen Wandel ein neues, adäquates Kunstverständnis an die Seite zu stellen. ³²⁴ Der Tod Hegels (1831) wie der Goethes (1832) konnten so als symbolische Daten das Ende der idealistischen Epoche auch faktisch beglaubigen. Heine hat den von ihm diagnostizierten Umbruch in der Literaturauffassung mit dem Etikett vom »Ende der Kunstperiode« belegt:

Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfing und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Reste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich; im Gegenteil, diese Zeitbewegung müßte ihr sogar gedeihlich werden, wie einst in Athen und Florenz, wo eben in den wildesten Kriegsund Parteistürmen die Kunst ihre herrlichsten Blüten entfaltete. [...] Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. 325

Der Bezug zu Zeitgeschehen und Zeitgeist, der hier – in polemischer Abgrenzung zu Goethe und den an der Vergangenheit fixierten Romantikern – als neuer Imperativ der Literatur propagiert wird, verweist zugleich auf die wesentlich andere Antwort, die die neue Schriftstellergeneration auf die neue Revolution zu geben beabsichtigte. Die Autonomieästhetik hatte sich gegen den Zeitgeist gestellt oder wie die »geistige« bzw. »heilige« Revolution der Romantiker versucht, die Politik transzendierend zu überbieten. Heine hingegen versucht hier, wenigstens dem Anspruch nach, nicht nur eine Analogie herzustellen, sondern die Kunst unmittelbar als Teil des historischen Prozesses zu verstehen. Doch bleiben Leben und Kunst, so eng sie auch aufeinander bezogen werden, immer noch getrennt.







³²⁴ Vgl. allgemein zur Literatur der dreißiger Jahre im Kontext des Vormärz: Norbert Otto Eke: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005 (Einführungen Germanistik); Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser/dtv 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5); Peter Uwe Hohendahl: Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus: 1830–1870. München: Beck 1985; Udo Köster: Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830–1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1984 (Sprache und Literatur; 120); Sengle: Biedermeierzeit, bes. Bd. 1, S. 155–200; Rainer Rosenberg: Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz. Berlin: Akademie-Verlag 1975 (Literatur und Gesellschaft). 325 Heine: Französische Maler. In: Schriften, Bd. 3, S. 72.



Heinrich Heine und Ludwig Börne wurden zu Vorbildern einer Generation junger, liberaler Schriftsteller, für die sich der Begriff »Junges Deutschland« einbürgerte.³²⁶ Die Bewegung wurde rasch zum Ziel konservativer und restaurativer Pressekampagnen und staatlicher Verfolgungsmaßnamen. Diese kulminierten in einem Verbotsbeschluss des Bundestages am 10.12.1835, der die fünf Namen von Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt und Ludolf Wienbarg in eine vermeintliche »literarische Schule« namens »das junge Deutschland«³²⁷ zusammenführte und alle ihre Schriften, selbst die zukünftigen, verbot. Die fünf Autoren, die nie eine wirkliche Gruppe gebildet hatten, distanzierten sich jedoch rasch voneinander und von dem Begriff »Junges Deutschland«. 328 Der Konkurrenzkampf auf dem Literaturmarkt sowie inhaltliche und persönliche Differenzen ließen eine Solidarität der Schriftsteller kaum aufkommen. Die politischen Ziele der hauptsächlich literarischen Bewegung waren vage und widersprüchlich, um »operative Literatur«329 im Sinne etwa der politischen Lyrik der vierziger Jahre handelte es sich nicht. Ziel der literarischen Avantgarde war es eher, der modernen Gesellschaft auch eine moderne, zeitgemäße Literatur an die Seite zu stellen und dadurch mittelbar auf sie einzuwirken.³³⁰ Dies sollte durch die Darstellung der Gegenwart in der Literatur als »Spiegelbild ihrer Zeit«³³¹ und die Diskussion fortschrittlicher Positionen auf ästhetischem, moralischem, religiösem und politischem Gebiet geschehen. Der ältere Ludwig Börne übertraf die liberalen Autoren der dreißiger Jahre nicht nur an politischer Klarsicht und Entschlossenheit, sondern verzichtete auch weitgehend auf ästhe-

- 326 Vgl. Helmut Koopmann: Das Junge Deutschland. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993; Wulf Wülfing: Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer Einführung in die Schlagwortforschung. Berlin: E. Schmidt 1982 (Philologische Studien und Quellen; 106); Helmut Koopmann: Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses. Stuttgart: Metzler, 1970 (Germanistische Anhandlungen; 33).
- 327 Der Beschluß des Bundestages. In: Jost Hermand (Hg.): Das junge Deutschland. Texte und Dokumente. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Aufl. 1998 [zuerst 1966] (rub; 8703), S. 331.
- 328 Vgl. Erwin Wabnegger: Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman »Wally, die Zweiflerin« (1835–1848). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1987 (Poesie und Philologie; 1), S. 102–154.
- 329 Vgl. zum Begriff Peter Stein: Operative Literatur. In: Sautermeister/Schmid (Hg.): Zwischen Restauration und Revolution, S. 485–504. Zu Recht betont Stein, dass die Grenzen zwischen politischer und (vermeintlich) unpolitischer Dichtung fließend sind.
- 330 Vgl. Koopmann: Das Junge Deutschland. Analyse, S. 29–33. Koopmanns Darstellung verweist zu Recht auf die diffusen politischen Ideen und den Mangel an genuin politischem Handeln bei den Jungdeutschen, unterschätzt aber den politischen Charakter ihrer literarischen Schriften. Stärker politisch orientiert ist dagegen die Charakteristik des Jungen Deutschland durch Jost Hermand. Vgl. Jost Hermand: Nachwort. In: ders. (Hg.): Das Junge Deutschland, S. 369–391 und ders.: Jungdeutscher Tempelsturm. Zur Austreibung des Poetischen aus der Literatur. In: Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf 17.–19. Februar 1986. Hg. von Joseph A. Kruse und Bernd Kortländer. Hamburg: Hoffmann und Campe, Heinrich-Heine-Verlag 1987 (Heine-Studien), S. 65–82.
- 331 Heine: Französische Maler. In: Schriften, Bd. 3, S. 72.







tische Ansprüche zu Gunsten einer politisch orientierten Publizistik, die sich lediglich poetische Mittel zu Nutze machte.

Die Positionen, die von den liberalen Autoren diskutiert werden, lassen sich meist auf Ideen der Aufklärung zurückführen und verweisen darum gelegentlich durchaus auch auf Vorstellungen der Klassik und Frühromantik, soweit diese selbst aufklärerisch waren. Man sah sich positiv in der Tradition von Autoren wie Lessing, Jean Paul oder Schiller, deren emanzipatorische Tendenz man fortführen wollte. Feindbild dagegen war ausnahmslos die als restaurativ-katholisch gebrandmarkte Spätromantik, mit der Heine in Die Romantische Schule (1836) abrechnete. Die jungdeutschen Autoren reagierten damit darauf, dass sich einige Dichter und Philosophen der romantisch-idealistischen Tradition bewusst zu Bewahrern der bestehenden Ordnung erklärt hatten. 332 Die Ideen vom ästhetischen Staat blieben so nicht nur Fiktion. Vielfach antwortete man auf die Politisierung der Kunst mit einer Instrumentalisierung der Kunst und Philosophie im Dienste der Politik: Die »politische Romantik«333 (Friedrich Schlegel, Joseph Görres, Adam Müller u. a.) stellte sich mit den Mitteln moderner Publizistik zur Legitimation der monarchischen Ordnung zur Verfügung, was bei den Regierenden jedoch keineswegs immer auf Gegenliebe stieß, war doch auch die Etablierung einer konservativen Partei mit einer Anerkennung der politischen Öffentlichkeit und ihrer Ansprüche verbunden.³³⁴ Schelling galt den liberalen Autoren als bayrischer, Hegel als preußischer Staatsphilosoph, nachdem beide ihr philosophisches Denken auch zur Rechtfertigung der bestehenden Verhältnisse eingesetzt hatten. Die Generation der Frühromantik gewann so auf Kosten einer staatstragenden Funktion politischen Einfluss, wobei das ursprüngliche romantische Programm, indem es zu verändern suchte, vor allem sich selbst wandelte. »Reflexive Öffnung« verwandelte sich in »restaurative Schließung«335: Das ironische und experimentelle Denken wurde durch die Rückkehr zum katholischen Glauben, die Sehnsucht nach Freiheit durch den Wunsch nach Ordnung und Einheit, die utopische Fortschrittshoffnung durch die Verteidigung der Tradition ersetzt. Die literarische Kritik an der Romantik, die die jungdeutschen Autoren verbindet, trägt somit auch den Charakter einer politischen Abgrenzung. Auch Büchner bekennt, er sei »kein Verehrer der Manier à la Schwab und Uhland und der Partei, die immer rückwärts ins Mittelalter greift, weil sie in der Gegenwart keinen Platz ausfüllen





³³² Vgl. zum Wandel der romantischen Bewegung: Harro Segeberg: Phasen der Romantik. In: Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage 2003 (Kröners Taschenausgabe; 363), S. 31–78.

³³³ Vgl. Markus Schwering: Politische Romantik. In: Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch, S. 479–509.

³³⁴ Walter Schmitz hat diese Verhältnisse exemplarisch für das bayrische Kunstkönigtum Ludwigs I. analysiert. Vgl. Walter Schmitz: Der »ästhetische Staat«. Die Kulturprogrammatik Ludwigs I. und ihre literarischen Wirkungen. Habilitationsschrift, München 1988.

³³⁵ Vgl. Detlef Kremer: Romantik. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2003 (Lehrbuch Germanistik), S. 23–27.



kann« (II, 420). Auch wenn Gustav Schwab und Ludwig Uhland politisch nicht zur Partei der Reaktion, sondern zu den schwäbischen Altliberalen zählten, dürfte Büchners Kritik am Mittelalter-Kult, der seit Novalis' immer auch eine politische Bedeutung entfaltete, dem gleichen Impuls wie bei den Jungdeutschen folgen.

Aber auch Goethe war noch zu Lebzeiten Vorwürfen von vielen Seiten ausgesetzt: als unpolitischer Fürstendiener der liberalen, als napoleonischer Kosmopolit der nationalen, als unsittlicher Erotiker und heidnischer Spinozist der moralischen Kritik. Fast alle Elemente kommen bei Wolfgang Menzel³³⁶ zusammen, der als Ex-Burschenschaftler und Redakteur des einflussreichen, im Cotta-Verlag erscheinenden Literatur-Blatts beim Morgenblatt für gebildete Stände zunächst auch zum Förderer des jungen Karl Gutzkow wurde. Menzel war 1828 in Die deutsche Literatur als schärfster Kritiker Goethes hervorgetreten. Zwar ist ihm der Dichterfürst »einer der ersten und vorzüglichsten Schöpfer der modernen Poesie und in jeder Hinsicht [...] ihr höchstes Muster«337, doch verwandelt sich dieses scheinbare Lob bald in Tadel, weil sich zeigt, dass für Menzel Modernität einen Zustand sittlichen Verfalls bedeutet. Goethe ist nach Menzel kein Genie, sondern lediglich ein »Talent«, dessen Kennzeichen das »Vermögen der ästhetischen Darstellung überhaupt«338 ist. Das Talent aber ist »charakterlos«339, weil es ihm in der Kunst allein um formale Schönheit, Virtuosität und Ruhm geht, nicht aber um den Ausdruck authentischer Empfindungen, um eine objektive Bestimmung und um gesellschaftliche Wirksamkeit. Goethe, zugleich »Hetäre«, »Chamäleon« und »Wechselbalg[]«, mangele es an einem »innere[n] Haltepunkt«³⁴⁰. Während das Genie sich in »neuen Schöpfungen« ergehe, begnüge sich das Talent mit der »Copie der Natur, des Wirklichen« und gefalle sich selbst und der lesenden Masse »in der Darstellung und Beschönigung des gegenwärtigen Lebens«341. Während Schillers Ruhm auf seiner edlen Gesinnung beruhe, gründe sich der Goethes auf seiner Immoralität: Seine Dichtungen und Figuren, allesamt eigentlich Selbstdarstellungen, verbergen unter der gefälligen Oberfläche einen »raffinierte[n] Epicuräismus, eine Sinnlichkeit und Genußsucht« und seien als »Blüte des in der modernen Welt herrschenden Materialismus zu betrachten«342. Goethes »Indifferenz«343 habe es ihm erlaubt, um des Erfolges willen alle Moden der Literatur seiner Zeit mitzumachen; vor dem »Ernst der neuern Zeit«³⁴⁴ jedoch,





³³⁶ Umfassende Informationen zu Leben und Werk Menzels bietet Gerhart Söhn: Wolfgang Menzel. Leben – Werk – Wirkung, Bibliographie. Düsseldorf: Edition GS 2006.

³³⁷ Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. Stuttgart: Gebrüder Franckh 1828, Zweiter Theil, S. 205.

³³⁸ Ebenda, S. 209.

³³⁹ Ebenda, S. 212.

³⁴⁰ Ebenda, S. 214.

³⁴¹ Ebenda, S. 216.

³⁴² Ebenda, S. 219.

³⁴³ Ebenda, S. 225.

³⁴⁴ Ebenda, S. 228.



der deutschen Philosophie, dem politischen Leben und der Rückkehr der Religion habe er versagt.

In seiner Rezension von Menzels Buch wird Heine zum ersten Mal den Begriff der »Kunstperiode«³⁴⁵ für die vergangene Epoche gebrauchen, in der die »Kunstidee«³⁴⁶ der alles beherrschende Mittelpunkt gewesen sei. Heine prophezeit denn auch eine neue Zeit, in der die »wildeste[] Subjektivität« gegen die »schöne objektive Welt«, die »Natur und Jugend« gegen »Kunst und Altertum«³⁴⁷ antreten sollen, gibt aber indirekt zu, den neuen Mittelpunkt ebenso wenig wie Menzel bereits zu kennen. Auffällig ist aber die Verteidigung Goethes: Nicht nur kritisiert Heine die einem »Dichterkönig« unangemessene Härte des Angriffs, selbst wenn sie durch Goethes »Tyrannis« in der »Republik der Geister«³⁴⁸ provoziert worden sein sollte. Nur in der Kritik an der harmlosen Behäbigkeit des alten Goethe und seiner Jünger stimmt Heine mit Menzel überein; inhaltlich hält er vom Angriff auf Goethes charakterloses Talent gar nichts.

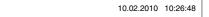
Ein entschiedener Verächter Goethes ist dagegen Ludwig Börne, dessen Kritik weniger aus ästhetischer als persönlicher und politischer Perspektive erfolgt. So macht er dem Dichterfürsten zum Vorwurf, dass er seine literarische und politische Bedeutung nicht zum Nutzen des Volkes eingesetzt habe:

Nie hat er ein armes Wörtchen für sein Volk gesprochen, er, der früher auf der Höhe seines Ruhms unantastbar, später im hohen Alter unverletzlich, hätte sagen dürfen, was kein anderer wagen durfte. [...]

Goethe war glücklich auf dieser Erde, und er erkennt sich selbst dafür. Er wird hundert Jahre erreichen; aber auch ein Jahrhundert geht vorüber, und ewig sitzt die Nachwelt. Sie, die furchtlose, unbestechliche Richterin, wird Goethe fragen: Dir ward ein hoher Geist, hast du je die Niedrigkeit beschämt? Der Himmel gab dir eine Feuerzunge, hast du je das Recht verteidigt? Du hattest ein gutes Schwert, aber du warst nur immer dein eigner Wächter! Glücklich hast du gelebt, aber du *hast* gelebt.³⁴⁹

Heinrich Heine und mit ihm viele der jungdeutschen Autoren verteidigen dagegen ausdrücklich die künstlerische Ausnahmestellung Goethes und kritisieren lediglich den Fehler, »die Kunst als eine unabhängige zweite Welt« über die Wirklichkeit zu stellen, »welcher doch der Vorrang gebührt«³⁵⁰. Dabei wird gele-





³⁴⁵ Heine: Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel. In: Schriften, Bd. 1, S. 446.

³⁴⁶ Ebenda, S. 455.

³⁴⁷ Ebenda.

³⁴⁸ Ebenda, S. 454.

³⁴⁹ Ludwig Börne: Aus meinem Tagebuche. In: Börne, Ludwig: Sämtliche Schriften. Neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann. 5 Bände. Düsseldorf: Joseph Melzer Verlag 1977 [zuerst 1964–68], Bd. 2, S. 820.

³⁵⁰ Heine: Romantische Schule. In: Schriften, Bd. 3, S. 393.



gentlich der jüngere gegen den älteren Goethe ausgespielt.³⁵¹ In der Entfremdung von der Gegenwart und ihren Problemen wird – im Bild des schönen, aber toten Marmors³⁵² – besonders die Wirkungslosigkeit der autonomen Kunst zum Ziel der Angriffe auf Goethe und seine Nachahmer:

Das Beispiel des Meisters [= Goethe] leitete die Jünger, und in Deutschland entstand dadurch jene literarische Periode, die ich einst als ›die Kunstperiode‹ bezeichnet, und wobei ich den nachteiligen Einfluß auf die politische Entwickelung des deutschen Volkes nachgewiesen habe. Keineswegs jedoch leugnete ich bei dieser Gelegenheit den selbständigen Wert der Goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser teueres Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor wie die Schillerschen. Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber so viel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen. 353

Wenn Büchner in *Danton's Tod* diesen Pygmalion-Vergleich von Heine übernimmt³⁵⁴ (vgl. I, 45), jedoch dort auf die Idealdichter bezieht, als deren paradigmatischen Vertreter er sonst nicht Goethe, sondern Schiller nennt, so deutet dies wohl darauf hin, dass er die Werke des ersteren für fruchtbarer hielt als die des letzteren. Nicht die idealisierten Gestalten Schillers, sondern die – zumindest »manchmal« (I, 234) – naturgemäßen Figuren Goethes erschienen ihm wirklicher und dadurch auch wirkungsvoller.

Was die neue Literatur nach 1830 von der früheren trennt, ist weniger der Gedanke einer Erziehung durch die Literatur, sondern eher die Hinwendung zu konkreten, inhaltlichen Zeitfragen. War in der »ästhetischen Erziehung« und der »Romantisierung« die Kunst noch Mittel und Selbstzweck, weil das utopische Ziel zugleich politischer und ästhetischer Idealzustand war, so rückt nun die instrumentelle Rolle in den Vordergrund. »Die Notwendigkeit der Politisierung

- 351 Auf die ambivalente Haltung der meisten jungdeutschen Autoren zu Goethe, der abwechselnd als negatives und positives Vorbild erscheint, verwies bereits Helmut Koopmann. Vgl.: Koopmann: Das Junge Deutschland. Analyse, S. 118–140.
- 352 Zur zentralen Bedeutung des Marmor-Motivs für die Auseinandersetzung Heines mit Goethe vgl. Jürgen Fohrmann: Heines Marmor. In: Ehrlich/Steinecke/Vogt (Hg.): Vormärz und Klassik, S. 63–80.
- 353 Heine: Romantische Schule, In: Schriften, Bd. 3, S. 395.
- 354 Darauf, dass Büchner ihn von Heine übernimmt, deutet die Abwandlung des Pygmalion-Mythos bei beiden Autoren hin. Im griechischen Original zeugt Pygmalion mit der von Aphrodite belebten Statue (Galatea) nämlich durchaus ein Kind, eine Tochter namens Paphos. Vgl. Poschmann: Georg Büchner, S. 150–152.









unserer Literatur ist unläugbar«³⁵⁵, schreibt Karl Gutzkow. Dem entspricht die von Heine eingeklagte neue »Technik« der an der »Prosa« der Gegenwart orientierten Gebrauchsliteratur und ihrer Gattungen der Reportage, des Reisebildes, der Satire, der Kritik. Hierin zeigt sich auch ein grundsätzlich exoterischer Zug der neuen Literatur, eine – allerdings eher rhetorische – Hinwendung zum Volk, »in einer Zeit, wo nur die Massen siegen«³⁵⁶.

Es sind zwei publikumswirksame Debatten, die die literarische wie politische Öffentlichkeit in Deutschland Mitte der dreißiger Jahre bewegen und deren Spuren sich unverkennbar auch in den gleichzeitig entstandenen Werken Büchners nachweisen lassen. Dies ist zum ersten das Zerwürfnis zwischen den Pariser Exilanten Ludwig Börne und Heinrich Heine³⁵⁷, das auch öffentlich bekannt wurde, als Börne 1834 im 109. seiner *Briefe aus Paris* (1832–34) Heines *Französische Zustände* kritisierte. Am 30. Mai 1835 folgte im französischen *Réformateur* noch eine Rezension zu *De l'Allemagne* (1835; deutsch als *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*). Heine antwortete erst nach Börnes Tod (1837) in einer Denkschrift unter dem Titel *Heinrich Heine über Ludwig Börne* (1840), deren Indiskretionen und persönliche Invektiven dem Autor das Missfallen auch des liberalen Publikums zuzogen.

Zur persönlichen Antipathie, die Heines Gottlosigkeit und Libertinage bei Börne erregten, trat der Zorn über dessen vermeintliche politische Unentschiedenheit und diplomatische Zurückhaltung. Börne hatte sich in den Jahren nach der Julirevolution immer entschiedener dem Republikanismus und einem christlichen Sozialismus zugewendet und agitierte gegen jede Mäßigung als Zeichen der Schwäche. Heine hingegen kokettierte damit, ein Verehrer Napoleons und ein »Royalist aus angeborner Neigung«359 zu sein. Heines Sympathie für die konstitutionelle Monarchie erscheint Börne als mut- und prinzipienloses Lavieren zwischen den Parteien:

Uns andern miserabeln Menschen hat die Natur zum Glücke nur einen Rücken gegeben, so daß wir die Schläge des Schicksals nur von einer Seite





³⁵⁵ Karl Gutzkow: Briefe eines Narren an eine Närrin. Hg. von R.J. Kavanagh. Münster: Oktober Verlag 2003 (Gutzkows Werke und Briefe; Erzählerische Werke, Bd. 1), S. 139.

³⁵⁶ Gutzkow: Briefe eines Narren, S. 139.

³⁵⁷ Vgl. die Dokumentation: Ludwig Börne und Heinrich Heine, Ein deutsches Zerwürfnis. Bearbeitet von Hans Magnus Enzensberger. Leipzig: Reclam-Verlag Leipzig 1991 [zuerst Nördlingen: Greno 1986] Vgl. außerdem die Darstellungen: Inge Rippmann: »Freiheit ist das Schönste und Höchste in Leben und Kunst«. Ludwig Börne zwischen Literatur und Politik. Bielefeld: Aisthesis 2004 (Vormärz-Studien; 11), S. 163–248; Walter Hinderer: Nazarener oder Hellene: Die politisch-ästhetische Fehde zwischen Börne und Heine. In: ders.: Über deutsche Literatur und Rede. Historische Interpretationen. München: Fink 1981, S. 154–167.

³⁵⁸ Vgl. Wolfgang Labuhn: Literatur und Öffentlichkeit im Vormärz. Das Beispiel Ludwig Börne. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1980 (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft; 47), S. 235–261.

³⁵⁹ Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 116.



fürchten; der arme Heine aber hat zwei Rücken, er fürchtet die Schläge der Aristokraten und die Schläge der Demokraten, und um beiden auszuweichen, muß er zugleich vorwärts und rückwärts gehen.³⁶⁰

Dem »verzärtelten Heine«³⁶¹ wirft Börne indirekt vor, noch in der Ästhetik der Kunstperiode befangen und ein Künstler geblieben zu sein, dem »die Form das Höchste ist«³⁶² und der an der Schönheit, nicht aber an der Wahrheit interessiert sei:

Nous ne sommes jamais plus contents de M. Heine que quand il se trouve dans l'erreur, mais malheureusement ce cas est très rare. M. Heine est rarement dans l'erreur parce qu'il cherche rarement la vérité. Il est aussi insouciant de s'en écarter que de s'en approcher, de la trouver que de la manquer. M. Heine ne cherche que l'expression la plus belle possible; la chose à exprimer lui est indifférente.³⁶³

An diesem Vorwurf ist wahr, dass Heine tatsächlich prinzipiell die Autonomie und Selbstzweckhaftigkeit der Kunst nie völlig zugunsten einer rein operativen Literatur aufgegeben hat. Dies zeigt etwa die spätere Polemik Heines gegen die Tendenzliteratur der vierziger Jahre. Der Übergang von einer Literatur des Geistes zu einer Literatur der Tat wird von Heine nicht als Bruch, sondern als Verwandlung inszeniert, in deren Zentrum er sich selbst zugleich als Erbe und Überwinder der Kunstperiode stellt.³⁶⁴

In den theoretischen Schriften der dreißiger Jahre entwirft Heine ein philosophisches und politisches Programm der Rehabilitation der Sinnlichkeit. Seine Geschichtsphilosophie sieht die Struktur der Geschichte durch einen anhaltenden Kampf zwischen dem leibfeindlich-asketischen »Spiritualismus« und dem hedonistisch-ästhetischen »Sensualismus«³⁶⁵ bestimmt.³⁶⁶ Die Gegensätze bezeichnen dabei sowohl anthropologische Konstanten im Sinne von Menschentypen als auch historische Kategorien im Sinne von Epochen, in denen eine der beiden

inhalt.indb 90





³⁶⁰ Börne: Briefe aus Paris, 109. Brief. In: Schriften, Bd. 3, S. 813.

³⁶¹ Ebenda, S. 812.

³⁶² Ebenda, S. 810.

³⁶³ Börne: De l'Allemagne, par Henri Heine. In: Schriften, Bd. 2, S. 901.

³⁶⁴ Vgl. Peter Stein: »Kunstperiode« und »Vormärz«. Zum veränderten Verhältnis von Ästhetizität und Operativität am Beispiel Heinrich Heines. In: Ehrlich/Steinecke/Vogt (Hg.): Vormärz und Klassik, S. 49–62.

³⁶⁵ So etwa in Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: Schriften, Bd. 3, S. 533.

³⁶⁶ Vgl. Olaf Hildebrand: Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines mit besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«. Tübingen: Niemeyer, 2001 (Studien zur deutschen Literatur; 160). Hildebrands Arbeit zeigt insbesondere, dass Heine die Grundideen dieses Programms nicht erst vom französischen Saint-Simonismus übernimmt, sondern schon in den zwanziger Jahren verfolgt.



Lebensformen dominiert. So sei das positiv sensualistische Griechentum in einen negativ pragmatisch geprägten römischen Materialismus übergegangen, der durch den jüdisch-christlichen Spiritualismus des Mittelalters abgelöst wurde. Der Prozess der Moderne seit der Renaissance präsentiert sich als schrittweise »Rehabilitation der Materie«³⁶⁷, mithin auch der materiellen Interessen des Menschen, die folgerichtig nur als schrittweise Ablösung des sinnenfeindlichen Christentums durch einen Pantheismus erfolgen kann, der die Materie als göttliche Substanz heiligt.³⁶⁸ Unschwer lassen sich die Bezüge dieser Überlegungen zur oben entwickelten Ästhetik der Aufklärung und der Kunstperiode herstellen. Damit wird zugleich klar, wieso Heine in Goethes »heidnischer« Liebe zur Schönheit in Natur und Kunst den ethischen Impuls einer Kritik des Christentums und einer Rehabilitation der sinnlichen Natur entdecken kann³⁶⁹, den der gläubige und aus der Perspektive der Moral argumentierende Börne übersieht. So verteidigt Heine Goethe (und damit sich selbst) gegen Börnes Vorwurf eines ästhetischen Indifferentismus mit einer charakteristischen Umwertung der Marmor-Metapher:

[...] in seiner subjektiven Befangenheit begriff er nicht die objektive Freiheit, die Goethische Weise, und die künstlerische Form hielt er für Gemütlosigkeit: er glich dem Kinde, welches, ohne den glühenden Sinn einer griechischen Statue zu ahnen, nur die marmornen Formen betastet und über Kälte klagt.³⁷⁰

Börne sei wie alle radikalen Tugend-Republikaner seit Rousseau und Robespierre ein Spiritualist gewesen und »der kleine Nazarener haßte den großen Griechen, der noch dazu ein griechischer Gott war«³⁷¹. Der Republikanismus erscheint Heine als moderner Spiritualismus, der sich mit fanatischem Eifer gegen den sinnlichen Genuss und die Schönheit richtet und das Genie unmöglich macht, weil er im Namen von Moral und Nützlichkeit alle Menschen zur gleichen Mittelmäßigkeit nivelliert:

Für die Schönheit und das Genie wird sich kein Platz finden in dem Gemeinwesen unserer neuen Puritaner, und beide werden fletriert und unterdrückt werden, noch weit betrübsamer als unter dem älteren Regimente. Denn Schönheit und Genie sind ja auch eine Art Königtum, und sie passen nicht in eine Gesellschaft, wo jeder, im Mißgefühl der eigenen





³⁶⁷ Heine: Religion und Philosophie. In: Schriften, Bd. 3, S. 568.

³⁶⁸ Vgl. Espagne, Michel: Federstriche. Die Konstruktion des Pantheismus in Heines Arbeitshandschriften. Hamburg: Hoffmann und Campe/Heine-Verlag, 1991 (Heine-Studien).

³⁶⁹ Vgl. Olaf Hildebrand: Sinnliche Seligkeit. Goethes heidnischer Sensualismus und seine Beziehung zu Heine. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 231–251.

³⁷⁰ Heine: Ludwig Börne. Eine Denkschrift. In: Schriften, Bd. 4, S. 11 f.

³⁷¹ Ebenda, S. 17.



Mittelmäßigkeit, alle höhere Begabnis herabzuwürdigen sucht, bis aufs banale Niveau.

Die Könige gehen fort, und mit ihnen gehen die letzten Dichter. [...] Ohne Autoritätsglauben kann auch kein großer Dichter emporkommen.³⁷²

Die Spannung zwischen politischem Liberalismus und ästhetischem Aristokratismus blieb Heine auch im Laufe seiner späteren politischen Entwicklung erhalten. Nicht lange vor seinem Tod wird er in der Vorrede zur Lutetia (1855) nicht nur den Sieg des Kommunismus prophezeien, sondern auch halb zustimmend und halb bedauernd seine Einwilligung dazu erteilen, dass dann »aus meinen Gedichten Tüten verfertigt«373 werden können, um einen Beitrag zur Bekämpfung der Ungerechtigkeit zu leisten. In den Jahren, in denen Heine Büchners Zeitgenosse ist, ist er freilich als Liberaler politisch sogar vom »Frühkommunismus« noch weit entfernt. Die Republikaner lehnt er wegen ihrer »Guillotinomanie«374 und Gleichmacherei ab; der »Pöbel« erscheint ihm als »der widerwärtigste aller Tyrannen«³⁷⁵. Die idealistische Periode in Deutschland begreift er keineswegs nur negativ: Der »Parallelismus« zwischen der »geistigen Revolution in Deutschland« und der »materiellen Revolution in Frankreich«³⁷⁶ erscheint Heine nicht als Widerspruch, sondern als Grundlage einer potenziellen Vereinigung und Ergänzung. Indem Heine die geistige Revolution nicht mehr als Ersatz einer politischen begreift, sondern auf die Verwirklichung der Ideen drängt, hat er bereits einen entscheidenden Schritt über die Kunstperiode hinaus gemacht. Dennoch behalten Philosophie und Kunst ihre wesentliche Bedeutung, deren Entfaltung gerade durch ein einseitig politisches Bewusstsein behindert wird: »Der Parteigeist«, schreibt Heine, »ist ein Prokrustes, der die Wahrheit schlecht bettet«377 und »ein ebenso blindes wie rasendes Tier«378. Indem Heine das Recht der Schönheit verteidigt, predigt er kein L'art pour l'art, sondern verteidigt in der Autonomie der Kunst die Autonomie des Individuums, das sich nicht völlig im Dienst einer Partei instrumentalisieren lassen will. Einer entschiedenen Parteilichkeit aber hatte Börne das Wort geredet. Nicht an Ideen mangele es den Deutschen, ganz im Gegenteil, sondern am Mut und der Entschiedenheit, diese auch zu verwirklichen. Die Briefe aus Paris geben deshalb alle Neutralität und Mäßigung zu Gunsten einer radikal operativen, bisweilen agitatorischen Literatur auf:

```
372 Ebenda, S. 140 f.
```





³⁷³ Heine: Lutetia, Vorrede. In: Schriften, Bd. 5, S. 233.

³⁷⁴ Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 126.

³⁷⁵ Heine: Ludwig Börne. In: Schriften, Bd. 4, S. 38.

³⁷⁶ Heine: Religion und Philosophie. In: Schriften, Bd. 3, S. 590.

³⁷⁷ Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 196 f.

³⁷⁸ Ebenda, S. 222.



Die Zeiten der Theorien sind vorüber, die Zeit der Praxis ist gekommen. Ich will nicht schreiben mehr, ich will kämpfen. Hätte ich Gelegenheit und Jugendkraft, würde ich den Feind im Felde suchen; da mir aber beide fehlen, schärfe ich meine Feder, sie soviel als möglich einem Schwerte gleichzumachen. Und ich werde sie führen, bis man sie mir aus der Hand schlägt, bis man mir die Faust abhaut, die mit der Feder unzertrennlich verbunden ist. Die Mäßigung ist jetzt noch in meiner Gesinnung, wie sie es früher war; aber sie soll nicht mehr in meinen Worten erscheinen.³⁷⁹

In diesem Sinne verteidigt Börne auch ausdrücklich die Grobheit und Aggressivität seiner Schriften, die sich besonders gegen den »Lakaiencharakter der Deutschen«380 richtet, der sich auch noch in der Geduld und Unterwürfigkeit der konstitutionellen Opposition zeige, die Freiheiten als Gnade der Fürsten erbettele, anstatt sie zu erkämpfen: »Die Freiheit, die man von Herren geschenkt bekömmt, war nie etwas wert; man muß sie stehlen oder rauben.«³⁸¹ So kommt Börne schließlich zur Einschätzung, dass nur revolutionäre Gewalt und Krieg den ersehnten Umschwung bringen könnten; die Hoffnung der konstitutionellen Liberalen auf eine Reform auf »legalem« Weg verfällt schonungsloser Kritik: »Unsere Konstitutionen sind nichts anders als Gefängnisse der Freiheit; daß die Freiheit nicht frei im Lande herumlaufe, wird sie in eine Kammer gesperrt.«382 Nicht einzelne schlechte Herrscher gilt es zu erziehen oder durch bessere zu ersetzen, sondern das monarchische Prinzip als solches soll abgeschafft werden: »Die Tyrannei liegt schon in den Gesetzen.«³⁸³ Es ist unverkennbar, dass, was das politische Programm angeht, Georg Büchner mit Heinrich Heine weniger als mit Ludwig Börne verbindet.384

Die zweite Aufsehen erregende Debatte, deren brieflicher Zeuge Büchner durch seine Bekanntschaft mit Karl Gutzkow wurde, ist die Kampagne gegen die Autoren des Jungen Deutschland, die anlässlich der Veröffentlichung von Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835) ihren Höhepunkt erreicht und Ende 1835 im Bundestagsbeschluss gipfelt.³⁸⁵ Gutzkow, liberaler Literat und aufstrebender





³⁷⁹ Börne: Briefe aus Paris, 58. Brief. In: Schriften, Bd. 3, S. 351.

³⁸⁰ Ebenda, 29. Brief, S. 145.

³⁸¹ Ebenda, 21. Brief, S. 102.

³⁸² Ebenda, 109. Brief, S. 817.

³⁸³ Ebenda, S. 818.

³⁸⁴ Eine der merkwürdigsten Lücken der Büchner-Forschung stellt die Tatsache dar, dass es – zumindest so weit ich sehe – noch keine eigenständige Untersuchung zum Verhältnis Georg Büchners zu Ludwig Börne gibt. Ursache hierfür ist wohl der einflussreiche Aufsatz Thomas Michael Mayers (Büchner und Weidig, bes. S. 119–138), der Büchner zum Anhänger von Heines Sensualismus macht und gegen den Spiritualismus der Jakobiner, als deren Anhänger auch Börne gezeichnet wird, abgrenzt. Mayers Börne-Bild entspricht dabei recht unkritisch dem von Heine gezeichneten.

³⁸⁵ Der Streit ist ausführlich dokumentiert in: Karl Gutzkow: Wally, die Zweiflerin. Roman. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit. Hg. von Günther Heintz. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1998 [zuerst 1979] (rub; 9904), S. 133–469.



junger Kritiker, hatte, wie in vielen anderen Fragen, so auch im Streit zwischen Börne und Heine versucht, eine vermittelnde Position einzunehmen. Wie Börne, so erscheint auch Gutzkow Heines spielerischer Witz als Mangel an Mut, Ernsthaftigkeit und Konsequenz, sogar als »Indifferenz«386. In seiner Biografie Börnes Leben (1840) wird er Börne posthum gegen die persönliche Polemik Heines verteidigen. Angesichts der Angriffe Börnes 1834/35 aber ist Gutzkow nicht bereit, in dem von ihm diagnostizierten Kampf »zwischen dem Patriotischen und dem Schönen«³⁸⁷ inhaltlich gegen Heine Stellung zu beziehen. Börnes Konzentration auf die politischen Fragen erscheint ihm als »Einseitigkeit der Grundsätze«388, die der Bedeutung von Heines philosophischen Überlegungen für die Zukunft nicht gerecht wird. Weil es notwendig scheint, »sich mit den bestehenden Verhältnissen abzufinden«389, liegt die Hoffnung des Vaterlandes im Studium, besonders in »künstlerischer Ausbildung«390. Gutzkows Anliegen ist nicht der Bruch mit dem philosophisch-ästhetischen Bildungsideal, sondern dessen Erweiterung um Wissenschaft, Politik und einen praktischen Bezug zur Gegenwart. Über seine problematische Zwischenstellung, die sich zugleich als allgemeiner Charakter einer Übergangsperiode zeigt, hat Gutzkow in einem Brief an Börne vom 14. September 1835 Auskunft gegeben:

Wir möchten Wissenschaft und Leben versöhnen und träumen viel von der Poesie. Amphiebienartig leben wir halb auf dem Festlande der Politik, halb in den Gewässern der Dichtkunst. [...] Wir sind zu sehr Demagog, um Kastraten der Kunst zu werden: und wieder zu eifersüchtig auf das, was man Schiller und Goethe nennt, um ein ausschließlicher Demagog zu sein.³⁹¹

Im Jahre 1835, dem Jahr, in dem Georg Büchner sein literarisches Debüt *Danton's Tod* dem bekannten Kritiker anvertraut, präsentiert Gutzkow – inspiriert von Heine – dem literarischen Publikum seine Überlegungen zu zwei Zeitfragen:

Vgl. auch Wulf Wülfing: Junges Deutschland. Texte – Kontexte, Abbildungen, Kommentar. München/Wien: Hanser 1978 (Reihe Hanser; 244: Literatur-Kommentare; 10) und Ingrid und Günther Oesterle: Der literarische Bürgerkrieg, Gutzkow, Heine, Börne wider Menzel. Polemik nach der Kunstperiode und in der Restauration. In: Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hg. von Gert Mattenklott/Klaus Scherpe. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (Literatur im historischen Prozeß; 3,2), S. 151–185.

- 386 Karl Gutzkow: Der Salon von H. Heine. Zweiter Theil. In: Schriften. Hg. von Adrian Hummel. Ausgabe in zwei Bänden und einem Kommentarband. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998 (Haidnische Alterthümer. Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts), Bd. 2, S. 884.
- 387 Gutzkow: Der Hofrath Tieck. In: Schriften, Bd. 2, S. 876.
- 388 Gutzkow: Börne gegen Heine. In: Schriften, Bd. 2, S. 887.
- 389 Ebenda, S. 888.
- 390 Ebenda, S. 887.
- 391 Zitiert nach Hinderer: Über deutsche Literatur und Rede, S. 158.







der Emanzipation der Sinnlichkeit und der Frauen sowie der Kritik des Christentums.

Angesichts der Gefahr, dass die Gesamtausgabe der Schriften des 1834 verstorbenen Theologen Friedrich Schleiermacher dessen »Jugendsünde«, die Schrift Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde (1800), unterschlagen könnte³⁹², gibt Gutzkow sie im Verlag Campes 1835 neu heraus. Im Vorwort der Ausgabe greift er die von Schleiermacher verteidigte Idee der Lucinde (1799) Friedrich Schlegels auf: Das Ideal einer geistig wie sinnlich harmonischen Partnerschaft zwischen Mann und Frau kann nur erreicht werden, wenn die traditionelle christliche Abwertung der körperlichen Seite der Liebe aufgehoben und eine geistige Emanzipation der Frau erreicht wird.³⁹³ Gutzkow betont dabei stärker als seine Vorgänger, dass die »Reformation der Liebe« als »soziale Frage«³⁹⁴ ihren Ort im allgemeinen Prozess der gesellschaftlichen Emanzipation hat. Besonders provokativ wirkt dabei der – im Text in einem fiktiven Gespräch mit einem Säugling fallende – Schlusssatz des Vorwortes: »Ach! hätte auch die Welt nie von Gott gewußt, sie würde glücklicher seyn!«³⁹⁵

Die aufklärerische Kritik an der Intoleranz, Unvernunft und Rückständigkeit der orthodoxen Religiosität ist ein Lebensthema Gutzkows. So macht die Titelheldin des Romans *Wally, die Zweiflerin* ihrem Beinamen durch Zweifel an Gott alle Ehre, und verzweifelt schließlich so sehr, dass sie sich von ihrem Geliebten Cäsar eine religionsphilosophische Abhandlung schicken lässt. Dessen *Geständnisse über Religion und Christentum*, die in der Art rationalistischer Bibelkritik die christliche Offenbarung an der Vernunft messen, ziehen den Schluss:

Unser Zeitalter ist politisch, aber nicht gottlos. Wie gern verbände es die Freiheit der Völker mit dem Glauben an die Ewigkeit! Aber unchristlich ist unser Zeitalter, denn das Christentum scheint sich überall der politischen Emanzipation in den Weg zu stellen.³⁹⁶

Cäsar und Wally sind bewusst als moderne Figuren konzipiert, die zumindest zeitweise das Ideal einer gleichberechtigten Liebe außerhalb der Ehe verwirklichen. Doch zugleich zeichnet sie Gutzkow auch als Leidende an der Zerrissenheit und Melancholie, der Zeitkrankheit der Übergangsperiode, die sich der Unumkehrbarkeit der Geschichte bewusst sind und doch auch um den Verlust der Unschuld





³⁹² Die Schrift erschien allerdings in der ersten Gesamtausgabe *Friedrich Schleiermacher's sämmtliche Werke* im Band III/1: *Dr. Friedrich Schleiermacher's philosophische und vermischte Schriften.* Erster Band. Berlin: G. Reimer 1846, S. 421–506.

³⁹³ Vgl. Volkmar Hansen: »Die Reformation der Liebe«. Friedrich Schlegel, Schleiermacher und Karl Gutzkow. In: Jaeschke (Hg.): Philosophie und Literatur im Vormärz, S. 121–139.

³⁹⁴ Gutzkow: Schleiermachers Vertraute Briefe über die Lucinde. Vorrede. In: Schriften, Bd. 1, S. 535.

³⁹⁵ Ebenda, S. 551.

³⁹⁶ Gutzkow: Wally, S. 122.



trauern. Der Roman endet mit der bewusst nicht-kirchlichen Ehe Cäsars mit einer Jüdin und dem Selbstmord Wallys, die die vage Hoffnung Cäsars auf eine neue Vernunft-religion nicht über den Verlust des christlichen Glaubens hinweg zu trösten vermag.

Eine vernichtende Rezension des Romans veröffentlichte Wolfgang Menzels am 11. und 14. September 1835 im Literatur-Blatt. Menzel war dabei nur die prominenteste Stimme in einer breiten Kampagne, die sich bald gegen das ganze Junge Deutschland richtete und mit sich immer weiter verschärfenden staatliche Repressionen einherging. Der moralische Furor des Rezensenten ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass der ehemalige Zögling sich zu einem Konkurrenten auf dem umkämpften Literaturmarkt entwickelt hatte. Doch ist die Kritik durchaus nicht heuchlerisch; der »Gedanke«, den sie entfaltet und dem in der späteren Auseinandersetzung kaum noch etwas hinzugefügt wird, entspringt ganz dem sonstigen Weltbild Menzels: Gutzkow, ein prinzipienloses Talent, hat seine eigene Sittenlosigkeit und seinen Atheismus in den Romanfiguren verwirklicht, um durch die Darstellung von Unzucht und Gottlosigkeit das Publikum unzüchtig und gottlos zu machen. Die ganze Schule »eines sogenannten jungen Deutschland«³⁹⁷ habe es sich zum Ziel gesetzt, die französische Unsittlichkeit durch belletristische Literatur in Deutschland einzuführen. Die anderen konservativen, teilweise sogar die liberalen Kritiker stimmen in dieser Hinsicht mit Menzel völlig überein. Wie sich im Bruch zwischen Heine und Börne der Konflikt zwischen Liberalismus und radikalen Demokraten spiegelt, so zeugt Menzels Angriff von der Spannung zwischen der frankophoben, national-christlichen Opposition in der Tradition der Befreiungskriege und einem an Frankreich orientierten kosmopolitisch-aufklärerischen Liberalismus. Schon Menzel appelliert indirekt an die reaktionären Machthaber in Staat und Kirche, gegen die unliebsamen Gegner einzuschreiten; für die längst geplanten Maßnahmen der Regierungen, die im – von Metternich persönlich betriebenen – Verbotsbeschluss des Bundestages münden, bot die öffentliche Empörung aber nur einen willkommenen Anlass. 398 Menzels Ansehen in der liberalen Öffentlichkeit waren die unflätigen Angriffe trotz ihres augenblicklichen Erfolges auf lange Sicht nicht zuträglich. Obgleich Heine sich, wie letztlich alle vermeintlichen Mitglieder der »Schule«, vom Jungen Deutschland distanzierte und Börne die religiösen und moralischen Ansichten Gutzkows in keiner Weise teilte, scheiterte Menzel doch mit seinem Versuch, die beiden angesehenen Autoren auf seine Seite zu ziehen. Heine distanzierte sich in Ueber den Denunzianten. Eine Vorrede zum dritten Theile des Salons (1837), Börne in Gallophobie de M. Menzel (1836) und seiner letzten Schrift Menzel der Franzosenfresser (1837).

Gutzkows erschrockene Verteidigung trägt von Anfang an defensive Züge. Anders als Börne oder später die politischen Dichter des Vormärz ist er nicht

397 Menzel: Wally, die Zweiflerin. Roman von Karl Gutzkow. In: Gutzkow: Wally, S. 276. 398 Vgl. Wabnegger: Literaturskandal, S. 50–55.







bereit, mit persönlicher Konsequenz seine Anschauungen zu verteidigen, sondern zieht den Kompromiss vor, um seine persönliche und berufliche Zukunft nicht aufs Spiel zu setzen. In einem Brief an Börne beschwört er seine eigene Harmlosigkeit:

Jetzt soll das junge Deutschland eine Mischung aus republikanischen, St. Simonistischen und in der Form goethisierenden Tendenzen sein, ich werde sein Haupt genannt. Das geschah alles hinter meinem Rücken. Denn im Grunde bin ich höchstens etwas von einem Poeten und nebenbei gedankenlos.³⁹⁹

Es zeugt von der ungebrochenen Macht der »Moral« in der ästhetischen Diskussion, wenn Gutzkow sich verzweifelt gegen die Vorwürfe der Sittenlosigkeit und des Atheismus zur Wehr setzt. »Glaubt mir, ich habe grade so viel Religion wie jeder von euch!«⁴⁰⁰ Nur eine »Verbesserung des mißverstandenen Christentums«⁴⁰¹ will Gutzkow unternommen haben. Besonders bemüht er sich, seine politische Ungefährlichkeit zu betonen: Nur eine »Revolution unseres Herzens«⁴⁰² sei das Ziel der jungen Literatur; gewaltsame Umstürze lehne sie ab, um stattdessen mit den Mitteln »des Wortes« und »der Poesie« gegen den »Egoismus« und »die Kälte der Zeitgenossen«⁴⁰³ zu kämpfen. Gutzkows Vorschlag zur Lösung der politischen Probleme Frankreichs wirft vielleicht ein Licht auf die politische Bedeutung des Jungen Deutschland: »Frankreich würde ruhig sein, wenn jeder Einwohner von Paris ein kleines Kapital in der Sparkasse hätte. […] Ist das nicht auch eine soziale Revolution?«⁴⁰⁴

Es ist eine Ironie der Literaturgeschichte, dass der junge Gutzkow sich gegen die Forderung des älteren Menzel nach einer »edle[n] Tendenz«⁴⁰⁵ durch einen Rückzug auf die moralische Autonomie des Kunstwerks verteidigt. Wie Büchner darauf besteht, dass nur »wahrhaft ästhetische Kritik« (II, 411) an *Danton's Tod* zulässig sei, so besteht auch Gutzkow darauf, dass er »nur dichten, nicht belehren«⁴⁰⁶ wolle: »[...] ich werde mich auf die Gesetze der Schönheit berufen und keinen Richter anerkennen als kritische Anstalten, welche befugt sind, nach literarischen Prinzipien über die Irrtümer und Gebrechen meines Buches zu







³⁹⁹ Gutzkow: An Ludwig Börne, am 2. Oktober 1835 aus Frankfurt am Main. In: Gutzkow: Wally, S. 241.

⁴⁰⁰ Gutzkow: Verteidigung gegen Menzel und Berichtigung einiger Urteile im Publikum. In: Gutzkow: Wally, S. 321.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 320.

⁴⁰² Gutzkow: Appellation an den gesunden Menschenverstand. Letztes Wort in einer literarischen Streitfrage. In: Gutzkow: Wally, S. 157.

⁴⁰³ Ebenda, S. 158.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 157.

⁴⁰⁵ Menzel: Wally von Gutzkow. In Gutzkow: Wally, S. 275.

⁴⁰⁶ Gutzkow: Appellation. In: Gutzkow: Wally, S. 150.



urteilen.«⁴⁰⁷ Das progressive Potenzial der Autonomieästhetik, das die Literatur vor politischer, moralischer und religiöser Bevormundung schützen kann, wird an dieser Stelle sichtbar. Gutzkow besteht darauf, nicht mit seinen Figuren identifiziert zu werden und gibt an, nur zeitgenössische Probleme zur Diskussion gestellt zu haben. Allerdings haben schon Zeitgenossen bemerkt, dass diese Verteidigung im Widerspruch zu Gutzkows eigenen poetologischen Äußerungen steht. Im Aufsatz *Wahrheit und Wirklichkeit*, dem Skandalroman als Anhang mitgegeben, hatte Gutzkow etwa der Literatur ausdrücklich nicht die Nachahmung der wirklichen (oder einer wahrscheinlichen) Welt zugewiesen, sondern sie zum Medium der Darstellung noch nicht verwirklichter, fortschrittlicher Ideen erklärt. Anders als Büchner, dem es zunächst tatsächlich nur um die Darstellung der Wirklichkeit geht, kann sich Gutzkow also nur auf Kosten des Selbstwiderspruchs auf die moralische Autonomie der Kunst berufen. Das »Amphibium« Gutzkow will moralisch wirken, ohne sich moralisch verantworten zu müssen.

Es ist nur konsequent, wenn Gutzkow im Kampf um die ästhetische Autonomie wie Heine zum Verteidiger Goethes wird. Während seiner Haft wegen »verächtlicher Darstellung des Glaubens der christlichen Religionsgemeinschaften« (30. II. 1835–10. 02. 1836) schreibt Gutzkow (neben vielem anderen) Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte und verteidigt darin die Persönlichkeit und die Dichtungen Goethes gegen die Angriffe Menzels, spricht sich für den Eigenwert der Kunst und gegen den Zwang zur Tendenz aus. Auch wenn die jungen Dichter Goethe nicht nachahmen sollen, bleibt der Dichter »ein kritisches Regulativ für jede zukünftige Schöpfung«⁴⁰⁸: Es ist vor allem der Stil einer von der empirischen Individualität ausgehenden Darstellung, den Gutzkow (wie Büchner gegen die »Ideal«-Kunst!) beibehalten will:

Was zündet den Dichter? Man wird schnell zur Hand sein und sagen: das Ideal. Man glaubt nämlich, daß der reinste und korrekteste Ausdruck der Schönheit auch die Schönheit selber wäre, und daß das poetische Genie immer auf der Stufe stehen müsse, auf welcher Raphael stand.

Aber die Ästhetik hat noch keinen Dichter gemacht. Das allgemein Idealische, das Korrekte und Klassische ist die schlechteste Befruchtung der Phantasie. Man kann durch einen Heuschober zu einem bessern Gedichte veranlaßt werden, als durch einen Marmorpallast. Daraus folgt, daß sich das dichterische Genie mehr um die Niederländer, als die Italiäner bekümmern muß.

Als Wolfgang Menzel 1836 die zweite Auflage seiner Literaturgeschichte *Die deutsche Literatur* veröffentlicht, die schon ein Kapitel der Abrechnung mit dem





⁴⁰⁷ Ebenda, S. 149.

⁴⁰⁸ Gutzkow: Über Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte. In: Schriften, Bd. 2, S. 1087.

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 1011.



Jungen Deutschland enthält, begründet er die darin noch verschärfte Goethe-Kritik ausdrücklich damit, dass er gleichzeitig gegen eine »verwilderte Jugend«⁴¹⁰ zu kämpfen habe, die Goethe auf ihrem Panier führt. Menzels Kampf mit dem Jungen Deutschland richtet sich also gegen die Jünger Goethes! Die Heiligsprechung des Fleisches, die Menzel an ihnen verdammte, hatte er bereits bei Goethe gewittert, der die Sinnlichkeit »wie eine Religion mit Andacht«⁴¹¹ betreibe. Die Frage, warum ein oppositioneller Autor wie Georg Büchner sich nach dem »Ende der Kunstperiode« ausgerechnet zum toten Dichterfürsten bekennt, lässt sich vor diesem Hintergrund beantworten: Es kann 1835 durchaus progressiv sein, für Goethe einzutreten. Und es ist vollkommen undenkbar, dass Büchner den epikureischen Sensualismus und Atheismus der Dantonisten einzig darum in Danton's Tod aufgenommen haben sollte, um den Abscheu des Publikums dagegen zu erregen. Damit hätte er sich unmittelbar zu einem Parteigänger der Kampagne Menzels gemacht. Eine negative Rezension des Dramas ganz im Geiste und mit dem Vokabular Wolfgang Menzels erschien dann tatsächlich im Literarischen Notizenblatt (einer Beilage zur Dresdner Abend-Zeitung) am 28. Oktober 1835. Der unter dem Pseudonym Felix Frei schreibende Kritiker verurteilt mit scharfen Worten die angebliche Immoralität des Stückes und bezieht die genaue Gegenposition zu Büchners realistischer Autonomiepoetik, wenn er das Schöne mit dem Moralischen identifiziert: »nur das Sittliche kann auch schön seyn, das Unsittliche bleibt stets unschön, weil es der höheren Menschennatur uns entfremdet, uns zum Thiere herabwürdigt«. Und er belegt Büchner mit jenem Attribut, das Wolfgang Menzel zuerst für Goethe, dann für Heine und die Jungdeutschen benutzt hatte: »kein Genie, dennoch ein Talent«412.

2 Büchners Kritik des Jungen Deutschland

Dass weder Heine noch Börne sich zum Jungen Deutschland rechneten, noch auch nur dieses sich als geschlossene Bewegung verstand oder langfristig etablieren konnte, verweist auf die immer stärker hervortretende Ausdifferenzierung der deutschen Opposition, in der sich deutschtümelnde Ex-Burschenschaftler, konstitutionelle Liberale und radikale Demokraten oft genug gegenseitig anfeindeten. Ein anderer Grund mag darin zu sehen sein, dass sich die Julirevolution schon nach kurzer Zeit als ungenügend erwies und somit auch ihr Status als Epochenschwelle fraglich wurde. Die blutig niedergeschlagenen Aufstände der Arbeiter von Lyon (1831) und der Republikaner von Paris (1832) machten offenbar,





⁴¹⁰ Wolfgang Menzel: Die deutsche Literatur. 4 Teile in 2 Bänden. Stuttgart: Hallbergersche Verlagshandlung Zweite vermehrte Auflage 1836, Bd. 2, S. 323.

⁴¹¹ Menzel: Die deutsche Literatur (1828), S. 220.

⁴¹² Büchner: Sämtliche Werke und Schriften, Bd. 3.2, S. 317.



dass die Regierung Louis Philippes sich auf die Klassenherrschaft des Besitzbürgertums stützte, indem sie den Finanz- und Handelsinteressen des »juste milieu« gehorchte. Die neue »Geldaristokratie«413 erschien zugleich als Verräter und Gewinner der Julirevolution, indem sie die Bevölkerung für ihre Interessen missbraucht und anschließend umgehend wieder entmachtet hatte. Das weiter bestehende Zensuswahlrecht und die sich verschlechternde Lage der Arbeiter waren ein deutliches Zeichen dafür, dass die Interessen des Bürgertums keineswegs identisch mit denen des Volkes im Ganzen waren: Man entdeckte den vierten Stand und mit ihm auch in Deutschland neben der konstitutionellen und nationalen die soziale Frage. Angesichts der Revolte der Seidenweber von Lyon und der Gleichgültigkeit der Pariser Regierung gegenüber dem Elend der arbeitenden Bevölkerung warnt Ludwig Börne bereits im 60. seiner Briefe aus Paris vor einem drohenden »Krieg der Armen gegen die Reichen«414. Er ist es auch, der – im Gegensatz zu Heine – als einer der ersten den bürgerlichen Abscheu vor dem »Pöbel« überwindet: »Ich finde wahre menschliche Bildung nur im Pöbel, und den wahren Pöbel nur in den Gebildeten.«415 Den von Heine verspotteten Versuch Börnes, in Paris die deutschen Handwerksburschen in die oppositionellen Assoziationen zu integrieren, verfolgt ganz ähnlich später Büchner in der Gesellschaft der Menschenrechte in Darmstadt und Gießen. 416 Doch rücken für Büchner die liberale und die nationale Frage gegenüber der sozialen bereits in den Hintergrund.

Georg Büchners und Friedrich Ludwig Weidigs *Hessischer Landbote* ist in diesem Zusammenhang für Deutschland »das erste große Manifest einer sozialen Revolution«⁴¹⁷. Nicht mehr um Bildung der Bürger, sondern um Agitation der pauperisierten Bauern und von Proletarisierung bedrohten Handwerker geht es; die entscheidende Grenze (zumindest in Büchners Fassung) ist die zwischen Arm und Reich, nicht mehr die zwischen Adel und Bürgertum. Zusammen mit dem Bildungsprogramm verwirft Büchner auch die Idee einer friedlichen, auf konstitutionellem Wege voranschreitenden Reform. Unmissverständlich tritt er für die gewaltsame Revolution ein und verteidigt deren Legitimität mit dem Hinweis darauf, dass die Legalität der staatlichen Ordnung in Deutschland selbst auf einem gewaltsamen und illegitimen Unterdrückungs- und Ausbeutungszustand basiert (vgl. den Brief an die Familie vom April 1833 [II, 366 f.]). Die schwindende Bedeutung des Einzelnen ist aber nichts als die Kehrseite der wachsenden Macht der Masse des Volks, die als Zeiterscheinung auch von Heine erkannt wurde:





⁴¹³ Börne: Briefe aus Paris, 14. Brief. In: Schriften, Bd. 3, S. 67 u. ö.

⁴¹⁴ Ebenda, 60. Brief, S. 371.

⁴¹⁵ Ebenda, 34. Brief, S. 181.

⁴¹⁶ Vgl. Hauschild: Georg Büchner, S. 423-448.

⁴¹⁷ Nipperdey: Deutsche Geschichte, S. 373.



Überhaupt scheint die Weltperiode vorbei zu sein, wo die Taten der Einzelnen hervorragen; die Völker, die Parteien, die Massen selber sind die Helden der neuern Zeit; die moderne Tragödie unterscheidet sich von der antiken dadurch, daß jetzt die Chöre agieren und die eigentlichen Hauptrollen spielen, während die Götter, Heroen, und Tyrannen, die früherhin die handelnden Personen waren, jetzt zu mäßigen Repräsentanten des Parteiwillens und der Volkstat herabsinken, und zur schwatzenden Betrachtung hingestellt sind, als Thronredner, als Gastmahlpräsidenten, Landtagsabgeordnete, Minister, Tribune usw.⁴¹⁸

Auch konnte Büchner bei Heine, der in Paris Anfang der dreißiger Jahre lebhafte Kontakte zur frühsozialistischen Bewegung der Saint-Simonisten hatte⁴¹⁹, auf die gemeinsame Forderung stoßen, dass das Ziel der Revolution »das materielle Glück der Völker«420 sein müsse. Heine war sich auch bewusst, dass die »die geistigen Interessen [...] immer mit den materiellen Interessen eine Allianz schließen (müssen), um zu siegen«421. Die immer wieder geäußerte Abneigung Heines gegen den Pöbel und den Republikanismus konnte Büchner allerdings auch nicht verborgen bleiben. Dass Heine die materiellen Interessen nur bei seinesgleichen legitimiert, ihnen beim Pöbel aber als gefährlichen Instinkten misstraut, bezeichnet Börne als »méchant aristocratisme«422 – wie Büchner die Meinung Weidigs, ein allgemeines Wahlrecht würde zur »Pöbelherrschaft« führen, als »Aristokratismus« (II, 665 f.) verurteilt. Konsequenter als Heine und Börne versucht Büchner, den bürgerlichen Standpunkt zu verlassen und seine politischen Ziele allein mit den materiellen Interessen des vierten Standes zu identifizieren. So meinte er nach Aussagen des Mitverschworenen August Becker, »der materielle Druck, unter welchem ein großer Theil Deutschlands liege, sei eben so traurig und schimpflich, als der geistige; und es sei in seinen Augen bei weitem nicht so betrüblich>, daß dieser oder jener Liberale seine Gedanken nicht drucken lassen dürfe, als daß viele tausend Familien nicht im Stand wären, ihre Kartoffeln zu schmelzen« (II, 661). Büchners Einsicht in die Bedeutung der Volksmassen und deren materielle Interessen als Triebfedern jeder Revolution war es auch, die ihn an der gegenwärtigen Machbarkeit einer Revolution in Deutschland zweifeln ließ, ohne jedoch ihre Notwendigkeit jemals in Frage zu stellen:

Wenn ich an dem, was geschehen, keinen Teil genommen und an dem, was vielleicht geschieht, keinen Teil nehmen werde, so geschieht es weder





⁴¹⁸ Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 219.

⁴¹⁹ Vgl. Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Mit einem Nachtrag 1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 (Suhrkamp Taschenbuch; 308) [zuerst Hamburg/ Düsseldorf: Claasen, 1972].

⁴²⁰ Heine: Religion und Philosophie. In: Schriften, Bd. 3, S. 570.

⁴²¹ Ebenda, S. 536.

⁴²² Börne: De L'Allemagne, par Henri Heine. In: Schriften, Bd. 2, S. 902.



aus Mißbilligung, noch aus Furcht, sondern nur weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung Derer teile, welche in den Deutschen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen. (II, 367)

Ich werde zwar immer meinen Grundsätzen gemäß handeln, habe aber in *neuerer* Zeit gelernt, daß nur das notwendige Bedürfnis der großen Masse Umänderungen herbeiführen kann, daß alles Bewegen und Schreien der *Einzelnen* vergebliches Torenwerk ist. Sie schreiben, man liest sie nicht; sie schreien, man hört sie nicht; sie handeln, man hilft ihnen nicht. (II, 369)

Die ganze Revolution hat sich schon in Liberale und Absolutisten geteilt und muß von der ungebildeten und armen Klasse aufgefressen werden; das Verhältnis zwischen Armen und Reichen ist das einzige revolutionäre Element in der Welt, der Hunger allein kann die Freiheitsgöttin und nur ein Moses, der uns die sieben ägyptischen Plagen auf den Hals schickte, könnte ein Messias werden. Mästen Sie die Bauern, und die Revolution bekommt die Apoplexie. Ein *Huhn* im Topf jedes Bauern macht den gallischen *Hahn* verenden. (II, 400)

Büchner verfolgt seine politischen Ziele darum auch mit gänzlich anderen Mitteln als die liberale Opposition. Weil er seine ganze politische Hoffnung nicht in das Bürgertum, sondern in die Unterschichten setzt, ist es nur konsequent, dass er den Versuch, die bürgerliche, literarische Öffentlichkeit zu politisieren, für grundsätzlich verfehlt hält. Stattdessen versucht er, mit einer nicht literarischen, sondern politischen Flugschrift zur Herstellung einer neuen, sub-bürgerlichen Gegenöffentlichkeit des vierten Standes beizutragen, aber nicht etwa, um der Zensur des literarischen Marktes zu entgehen, sondern weil das literarische Publikum ohnehin nicht der relevante Adressat ist. 423 Die Wirkungslosigkeit der literarischen Opposition bot ihm hierfür den besten Beweis. Dadurch aber gewinnt Büchner auch eine ganz neue Freiheit in seiner künstlerischen Produktion: Weil eine politische Instrumentalisierung der Literatur ohnehin zwecklos wäre, kann er prinzipiell am Konzept festhalten, dass der Literatur die Autonomie von unmittelbaren moralischen oder politischen Zwecken einräumt:

And this left literature free, in Büchner's view, to fulfil its own proper task – not a didactic or propagandistic task, but the task of studying life





⁴²³ Verfehlt ist in diesem Zusammenhang also die Klassifizierung des Hessischen Landboten als
»politische[] Dichtung«, wie sie – wegen der verwendeten literarischen Stilmittel – Walter Hinck
vornimmt. Vgl. Walter Hinck: Georg Büchner. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr
Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Benno von
Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1969, S. 200–222, hier S. 202.



objectively, honestly, without preconceived ideas or ulterior motives, a task which [...] might almost be regarded as complementary to the task of science. 424

Anders als Heine zielt Büchners Autonomie also nicht auf die Bewahrung der Schönheit, sondern auf Erkenntnis ab. Eine Literatur, die sich nicht in den Dienst parteilicher Agitation stellen muss, kann sich einem solchen Ziel weit besser nähern als jede Tendenzschrift. Indirekt ist eine solche Literatur natürlich alles andere als wirkungslos oder unpolitisch, weil es in einer Gesellschaft, in der die bestehende Unterdrückung und Ausbeutung durch Ideologie verdeckt wird, schon revolutionär ist, die Wahrheit sichtbar zu machen. Büchners Realismus besteht also durch die Hoffnung, dass eine Konfrontation mit der Wirklichkeit größere Wirkung hervorbringen kann als abstrakte Belehrungen. In dieser Hinsicht stimmen der Hessische Landbote und die literarischen Schriften bei allen sonstigen Unterschieden überein. Büchner erkennt, wie zuvor bereits Ludwig Börne⁴²⁵, dass die literarische Öffentlichkeit grundsätzlich zur politischen Agitation ungeeignet ist und erkennt in der nicht-literarischen Öffentlichkeit eine Alternative. 426 Damit partizipiert Büchner zugleich an der literarischen, der politischen und der wissenschaftlichen Öffentlichkeit – wenn in seinen Schriften das Problem der Identität, des Rollenspiels und der gesellschaftlichen Masken zentral ist, so gibt es hierfür also auch unmittelbar persönliche Beweggründe.

Büchner hat seine Position zum »sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's« (II, 423) in einem Brief an die Familie (oi. oi. 1836) und in einem Brief an Gutzkow (Anfang Juni 1836) näher bestimmt. ⁴²⁷ Die Schriften des Jungen Deutschland selbst sind Büchner unbekannt: »Ich kenne die Bücher nicht, von denen überall die Rede ist; sie sind nicht in den Leihbibliotheken und zu teuer, als daß ich Geld daran wenden sollte.« (II, 422) Die Tatsache, dass Büchner dennoch über die Umstände der *Wally*-Affäre Bescheid weiß, deutet wohl darauf hin, dass es sich bei den »versprengte[n] Broschüren« (II, 439), die ihm in die Hände gekommen sind, um einige der unzähligen Pam-





⁴²⁴ Benn: Drama of Revolt, S. 91f.

⁴²⁵ Vgl. Labuhn: Ludwig Börne, S. 262–268. Börne wurde zum führenden Organisator der Pariser Exilvereine, in denen Handwerker eine wichtige Rolle spielten. Mit der Übersetzung der *Paroles d'un croyant* des katholischen Oppositionellen Félicité de Lamennais als *Worte des Glaubens* (1834) stellte er dem deutschen Publikum ein wegweisendes Beispiel für die Verwendung religiöser Sprache und Argumentation zu politischen Zwecken vor.

⁴²⁶ Der Hessische Landbote ist dabei nur das herausragende Beispiel einer ganzen Reihe ähnlicher Versuche. Vgl. Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.): Frühproletarische Literatur. Die Flugschriften der deutschen Handwerksgesellenvereine in Paris 1832–1839. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1977 (Monographien: Literaturwissenschaft; 34). Eben diese Gegenöffentlichkeit der Bauern und kleinbürgerlichen Handwerker wird dann tatsächlich für die Märzrevolution 1848 eine entscheidende Rolle spielen. Vgl. Weigel, Sigrid: Literarische Gegenöffentlichkeit in der Märzrevolution. In: Sautermeister/Schmid (Hg.): Zwischen Restauration und Revolution, S. 94–115.

⁴²⁷ Die beste Darstellung gibt Poschmann: Georg Büchner, S. 119–137 (Geschichte der Beziehung Büchners zu Gutzkow) und S. 137–163 (Verhältnis Büchners zu Heine).



phlete und Zeitungsartikel gehandelt haben wird, die im Laufe des Literaturstreits veröffentlicht wurden. Der Brief an die Familie bemüht sich, Sorgen der Eltern zu zerstreuen, die wohl vom Verbot der von Gutzkow und Ludolf Wienbarg angekündigten Deutschen Revue gehört hatten. Büchner hatte ihnen in Briefen vom 20. September (vgl. II, 416) und 2. November (vgl. II, 419) stolz von seiner zukünftigen Mitarbeit an dieser Zeitschrift berichtet. Büchner äußert sich kaum inhaltlich zu den Vorwürfen der Immoralität und Irreligiosität und bemerkt nur, dass er die Meinung der Jungdeutschen ȟber die Ehe und das Christentum« (II, 423) nicht teile. Dass der mit einer Pfarrerstochter verlobte Büchner dies versichert, ist recht verständlich und soll sicherlich die Eltern beruhigen. Die Aussage ist aber für sich betrachtet durchaus zweideutig: Was teilt er an deren Auffassung nicht? Der größte Teil des Briefes ist eine solidarische Verteidigung der angegriffenen Autoren, die im Bewusstsein geschrieben ist, zwar nicht die gleichen Grundsätze, aber die gleichen Gegner zu haben. Büchner lobt Gutzkows »edlen, kräftigen Charakter«, sein »große[s] Talent« (II, 422) und gesteht ihm zu, »mutig für die Freiheit gekämpft« zu haben, wenn auch nur »in seiner Sphäre« (II, 423). In den moralischen und religiösen Anklagen sieht er nur Vorwände der Regierungen: »Es ist der gewöhnlichste Kunstgriff, den großen Haufen auf seine Seite zu bekommen, wenn man mit recht vollen Backen: ›unmoralisch!‹ schreit.« (II, 422). In dieser Hinsicht setzt Büchners Verteidigung Gutzkows die Verteidigung des eigenen Dramas fort. In politischer Hinsicht aber ist seine Kritik an der »literarischen Partei« vernichtend: »Nur ein völliges Mißkennen unserer gesellschaftlichen Verhältnisse konnte die Leute glauben machen, daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei.« (II, 423)

Obgleich Büchner in seinem Brief an Gutzkow dem Empfänger seinen Abscheu über die »Niederträchtigkeit« (II, 439) Menzels versichert, ist die politische Kritik an den Jungdeutschen hier noch schärfer. (Von der moralischen und religiösen Frage ist gar nicht mehr die Rede.) Büchner schreibt:

Übrigens; um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten Weg gegangen zu sein. Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell*, wären sie je direkter politisch zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riß zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen. (II, 440)

»Idee«, »Bildung«, »Reform« – Büchner verwirft alle politischen Hoffnungen des gemäßigten Liberalismus und der literarischen Opposition und setzt stattdessen ganz auf die »große Klasse« und »die Bildung eines neuen geistigen Lebens im Volk« (II, 440). Er will die »abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen







lassen« (II, 440) – eben jene Moderne, die die jungdeutschen Literaten so emphatisch beschworen hatten. Die Antwort Gutzkows, zugleich sein letzter Brief, macht den Bruch offenbar: In einer Zeit, »wo die Massen schwach sind«, könne »das Tüchtige nur aus runden und vollkommenen Individualitäten geboren werden« (II, 441) lautet dessen humanistisches Glaubensbekenntnis. Damit endet eine Geschichte der gegenseitigen Enttäuschung zwischen den beiden Autoren. Büchner hatte es wiederholt abgelehnt, von der praktischen Politik die Finger zu lassen und ein Berufsliterat zu werden, um den gesellschaftlichen Fortschritt durch »Ideenschmuggel«⁴²⁸ zu betreiben, wie Gutzkow es im Brief vom 17. März 1835 vorschlägt:

Glauben Sie denn, daß sich irgend Etwas Positives für Deutschlands Politik tun läßt? Ich glaube, Sie taugen zu mehr, als zu einer Erbse, welche die offne Wunde der deutschen Revolution in der Eiterung hält. Treiben Sie wie ich den Schmuggelhandel der Freiheit: Wein verhüllt in Novellenstroh, nichts in seinem natürlichen Gewande: ich glaube, man nützt so mehr, als wenn man blind in Gewehre läuft, die keineswegs blind geladen sind. Wär' es nicht, so hätt' ich mich in der Rechnung meines Lebens betrogen und müßte dann selbst meinen Untergang beschleunigen. (II, 398)

Umgekehrt hatte Büchner wohl gehofft, dass Gutzkows Haft ihm politisch die Augen öffnen könnte und bietet ihm in einem Brief im Januar 1836 an, bei einer Flucht ins französische Exil behilflich zu sein: »Ich erwarte Sie mit Ungeduld.« (II, 424) Doch Gutzkow kommt nicht. Durch Kompromisse und Bittbriefe gelingt es ihm, seine literarische Karriere schon bald relativ unbeschadet weiterzuführen, ein Erfolg, der es freilich auch erst möglich macht, dass Gutzkow nach dem Tod Büchners einen Teil von dessen hinterlassenen Schriften veröffentlichen kann. Büchners Prophezeiung aber, erst ein »Mißjahr« voller »Hunger« (II, 397) werde in Deutschland zur Revolution führen, wird sich 1847/48 ebenso bewahrheiten wie seine Warnung, dass ein Umsturz, der vom liberalen Bürgertum geführt wird, zum Scheitern verurteilt ist.







10.02.2010 10:26:51









ZUR INTERPRETATION VON DANTON'S TOD

Die jüngere Forschung⁴²⁹ ist sich weitgehend darin einig, dass es Büchner in seinem ersten Drama nicht um persönliche Konfession oder politische Agitation, sondern um die Darstellung und Analyse eines geschichtlichen Prozesses, aber auch der Möglichkeiten politischen Handelns überhaupt ging. 430 Es besteht deshalb auch kein Anlass, Büchners briefliche Selbstdeutungen zu Danton's Tod grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Der Umfang der historischen Recherchen, die Büchner betrieb, und die quantitative wie qualitative Bedeutung von Übernahmen aus erschlossenen Quellen für die Genese des Textes, stehen in der Literatur der Zeit einzigartig da – nicht umsonst hat man in Büchner nicht nur einen Vorläufer der realistischen Literatur, sondern auch des dokumentarischen Theaters gesehen. Ein Vergleich mit dem Historiker Schiller und der Art, wie in dessen Dramen der historische Stoff »vertilgt« wird, um Idealen zum Ausdruck zu verhelfen, lässt die Originalität Büchners noch deutlicher hervortreten. Doch in dem Maße, in dem die Französische Revolution auch 1835 noch längst nicht »vergangen« war, ist auch Danton's Tod weit mehr als nur ein »historisches Gemälde«. Die Analyse der Geburt der politischen Moderne ist zugleich auch auf die brennenden Fragen der Gegenwart gerichtet und stellt sich mithin nicht zuletzt als »literarische[] Selbstvergewisserung«431 des potenziellen Revolutionärs dar. Terence M. Holmes hat in seiner Studie nachzuweisen versucht, dass Büchner mit seiner gleichzeitigen Kritik an liberalen Dantonisten und doktrinären Jakobinern indirekt auch eine eigene Strategie sichtbar werden lasse. 432 Wenn Büchner sich vom Jungen Deutschland den Eltern gegenüber dadurch distanziert, dass er versichert, er werde auf »dem Felde des Drama's« bleiben, »das mit all diesen Streitfragen nichts zu tun hat« (II, 423), so täuscht er sie absichtlich – hat er doch zum Beispiel in letzter Minute das Drama nochmals verändert, um Passagen aus Heines eben im zweiten Band des Salon erschienener Abhandlung Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland einzufügen. In Danton's Tod werden auch Fragen der Gegenwart diskutiert, weil die Probleme einer demokratischen und sozialen Revolution noch immer bestanden und die Debatten der dreißiger





⁴²⁹ Die Forschungsgeschichte zu *Danton's Tod* wurde oben im ersten Kapitel ausführlich dargestellt, sodass an dieser Stelle auf eine Wiederholung verzichtet werden soll.

⁴³⁰ Gewissermaßen die Summe der Forschung zieht in dieser Hinsicht der Aufsatz von Michael Voges: *Dantons Tod.* In: Georg Büchner. Interpretationen. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. [o. Hg.] Stuttgart: Reclam 1990, S. 7–61.

⁴³¹ T.M. Mayer: Chronik, S. 390.

⁴³² Vgl. Holmes: Rehearsal of Revolution, passim.

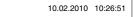


Jahre sich vielfach affirmativ oder kritisch auf das Paradigma der Französischen Revolution bezogen.

1 Revolution und Autonomie

Beleg für das ungebrochene Interesse an der Französischen Revolution sind auch die in den zwanziger Jahren erscheinenden Geschichtswerke, die von der außerordentlich historisch interessierten Generation allgemein rezipiert werden. Der Liberale Louis Adolphe Thiers, 1830 an der Revolution beteiligt, mehrfach französischer Minister der Julimonarchie und 1871 erster Präsident der Dritten Republik, schrieb mit der Histoire de la Révolution française (1823-27) ein erstes Standardwerk, das – neben der bereits erwähnten populären deutschen Chronik *Unsere Zeit* – auch zur Hauptquelle Büchners wurde. 433 Einzelne Figuren, Aussprüche und Motive entlieh er zudem der ebenfalls blühenden Memoirenliteratur der Zeit und der Journalistik und Publizistik der Revolutionsepoche selbst. Aber nicht nur Büchner studierte die Revolution: Sowohl Heine als auch Börne verfolgten offenbar zeitweise den Plan, eine Geschichte der Revolution zu schreiben. Von Börne sind hierzu umfangreiche Ausarbeitungen als Studien über die Geschichte und Menschen der Französischen Revolution erhalten. Darin zeichnet Börne nicht nur ein differenziertes Bild des »Terroristen« Robespierre und rechtfertigt revolutionäre Gewalt und Anarchie als unvermeidliche Bedingungen für die Eroberung der Freiheit, sondern er prophezeit auch, dass ebenso wie das Bürgertum den Adel und die Geistlichkeit entmachtete, das Volk das herrschende Bürgertum ablösen werde. Zugleich zeigt sich aber auch, wie stark Börnes Bild der Revolution noch von aufklärerischem, ja sogar romantischem Gedankengut geprägt ist. Die französische Revolution war nach ihm »keine politische Bewegung, sondern ein erster Versuch, die Sittlichkeit an die Stelle der Staatsklugheit, die Freiheit des guten Willens an die Stelle des Zwangs der Gesetze und die allgemeine Menschenliebe an die Stelle der Vaterlandsliebe zu setzen«434. Sie sei eine dem Plan der »Vorsehung« entsprechende »religiöse Umwälzung«⁴³⁵, die den Prozess einer menschheitlichen zweiten Erlösung einleite, um das Christentum zur Vollendung zu bringen. Auch Börne hat deshalb Probleme, mit dem Terror der Revolution umzugehen und rechtfertigt ihn zumeist als Strafe für die Jahrhunderte alte Unterdrückung des Volkes durch die Monarchen. Doch selbst er,





⁴³³ Vgl. jetzt die umfassende Quellendokumentation in Band 3.3: Historische Quellen in Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Vgl. zur Entstehungsgeschichte auch Burghard Dedner: Georg Büchner: *Dantons Tod*. Zur Rekonstruktion der Entstehung anhand der Quellenverarbeitung. In: Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner, S. 133–158.

⁴³⁴ Börne: Studien über die Geschichte und Menschen der Französischen Revolution. In: Schriften, Bd. 2, S. 1114.

⁴³⁵ Ebenda.



der als Jakobiner verschrieene Radikale, hält die Hinrichtung Ludwigs XVI. für eine »ungerechte und unsittliche Handlung – ungerecht vor dem Richterstuhle menschlicher Gesetze, unsittlich vor dem des ewigen Rechts«⁴³⁶.

Heine wiederum wurde während des Studiums offenbar nicht anders als Büchner mit dem Problem des »Fatalismus« konfrontiert. Ein 1833 geschriebener, erst posthum unter dem Titel Verschiedenartige Geschichtsauffassung veröffentlichter Text zeugt davon. Heine setzt sich darin kritisch von zwei Auslegungen der Geschichte ab. Zunächst verwirft er die »fatalistische[] Ansicht«437, die die Weltgeschichte als ewige Wiederkehr des Gleichen betrachtet, jeden Fortschritt negiert und als praktische Folge einen »sentimentalen Indifferentismus gegen alle politischen Angelegenheiten des Vaterlandes«438 pflegt. Vertreter dieser fatalistischen Geschichtsauffassung seien »die Weltweisen der historischen Schule«, namentlich Leopold von Ranke, wie auch »die Poeten aus der Wolfgang Goetheschen Kunstperiode«439. Positiver beurteilt Heine die Anhänger der »Humanitätsschule« und die »philosophische Schule«, die die Geschichte als beständigen Fortschritt der Menschheit auf dem Weg zur Verwirklichung eines Ideals verstünden. Heine erkennt genau, welche Rolle dabei die Säkularisation der religiösen Hoffnung auf Erlösung spielt: Der Fortschritt erweist sich als verwandt mit »der Idee einer Vorsehung«, die von der Vernunft bestimmte »idealische Staatsform« als irdisches »Paradies« eines »goldne[n] Zeitalter[s]«440. In diesem Sinne hat Heine nicht zu Unrecht auch Börnes Republikanismus mit dessen später Annäherung an das katholische Christentum in Verbindung gebracht. Seine eigene Position markiert Heine dagegen folgendermaßen:

Beide Ansichten, wie ich sie angedeutet, wollen nicht recht mit unseren lebendigsten Lebensgefühlen übereinklingen; wir wollen auf der einen Seite nicht umsonst begeistert sein und das Höchste setzen an das unnütz Vergängliche; auf der anderen Seite wollen wir auch, daß die Gegenwart ihren Wert behalte, und daß sie nicht bloß als Mittel gelte, und die Zukunft ihr Zweck sei. Und in der Tat, wir fühlen uns wichtiger gestimmt, als daß wir uns nur als Mittel zum Zweck betrachten möchten; es will uns überhaupt bedünken, als seien Zweck und Mittel nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegrübelt, von denen aber der Schöpfer nichts wußte, indem jedes Erschaffnis sich selbst bezweckt und jedes Ereignis sich selbst bedingt, und alles, wie die Welt selbst, seiner selbst willen da ist und geschieht. – Das Leben ist weder Zweck noch Mittel; das Leben ist ein Recht. Das Leben will dieses Recht





⁴³⁶ Ebenda, S. 1127.

⁴³⁷ Heine: Verschiedenartige Geschichtsauffassung. In: Schriften, Bd. 3, S. 22.

⁴³⁸ Ebenda, S. 21.

⁴³⁹ Ebenda.

⁴⁴⁰ Ebenda, S. 22.



geltend machen gegen den erstarrenden Tod, gegen die Vergangenheit, und dieses Geltendmachen ist die Revolution. Der elegische Indifferentismus der Historiker und Poeten soll unsere Energie nicht lähmen bei diesem Geschäfte; und die Schwärmerei der Zukunftbeglücker soll uns nicht verleiten, die Interessen der Gegenwart und das zunächst zu verfechtende Menschenrecht, das Recht zu leben, aufs Spiel zu setzen. – Le pain est le droit du peuple, sagte Saint-Just, und das ist das größte Wort, das in der ganzen Revolution gesprochen worden.⁴⁴¹

Heine verweist auf den latenten Widerspruch zwischen den aufklärerischen Konzepten des Fortschritts und des Selbstzwecks, indem er zeigt, wie jede teleologische Geschichtsbetrachtung den Eigenwert und das Lebensrecht des Individuums potenziell zu Gunsten einer besseren Zukunft negiert. Hegels Geschichtsphilosophie konnte ihm hierfür ein Beispiel geben. Was Heine wie Büchner umtreibt, ist die angesichts des zweifelhaft gewordenen Fortschritts brennende Frage, ob und wie die geschichtlichen Opfer noch zu rechtfertigen sind. Die Revolution wird nicht wie bei Börne als Schritt im Plan der Geschichte zur Vervollkommnung der Tugend verstanden, sondern als legitimes Mittel der gegenwärtigen Generation, ihre (auch materiellen) Interessen durchzusetzen. In der Verabschiedung der Geschichtsphilosophie und im Bewusstsein, dass es nicht die Tugenden, sondern die legitimen Interessen der Einzelnen sind, die eine Revolution ermöglichen, steht Büchner also Heine näher als Börne. Doch ist Büchner sich der Ambivalenz der Interessen und den aus ihnen resultierenden Konflikten bewusster.

»Ich bin es nur zu sehr, zu sehr Fatalist«⁴⁴², schreibt Börne im 83. seiner *Briefe aus Paris*, um zu beteuern, dass eine Revolutionsgeschichte aus seiner Feder nicht parteiisch, sondern objektiv ausfallen würde. Wenn Büchner in seinem berühmten Brief über den »Fatalismus der Geschichte« (II, 377) klagt, so geht es nicht um Geschichtsschreibung, sondern um die Geschichte selbst: In ihr herrscht keine List der Vernunft und kein göttlicher Plan, sondern ein amoralisches Gesetz der Notwendigkeit, das ein Produkt der menschlichen Handlungen ist, sich aber der Kontrolle der Individuen entzieht. Die Frage nach der Autonomie menschlichen Handelns, nach der Freiheit und Verantwortlichkeit des Individuums im historischen Prozess, ist das zentrale Thema in Büchners Geschichtsdrama.⁴⁴³ Am schärfsten stellt sie sich, wenn es um die Notwendigkeit und Rechtmäßigkeit revolutionärer Gewalt geht. »Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser.« (II, 377) Büchners moralisches Dilemma ist nicht die







⁴⁴¹ Ebenda, 22 f.

⁴⁴² Börne: Briefe aus Paris, 83. Brief. In: Schriften, Bd. 3, S. 609.

⁴⁴³ Vgl. Theo Elm: Georg Büchner: Individuum und Geschichte in »Dantons Tod«. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ullrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. Hg. von Theo Elm und Gerd Hemmerich. München: Fink 1982, S. 167–184.



persönliche Idiosynkrasie eines »Fatalisten«, sondern der entscheidende Konflikt im politischen Denken einer ganzen Epoche.

Danton's Tod zeigt den letzten Richtungskampf innerhalb der Fraktion der Jakobiner im Jahre 1794 zwischen der Hinrichtung des linksradikalen und atheistischen Flügels um Hébert (24. März) und der Hinrichtung der Anhänger Dantons (5. April), die für ein Ende der Schreckensherrschaft und eine Konsolidierung der Revolution eingetreten waren. 444 Am Ende dieser Krise steht die Diktatur Robespierres und die Zeit der »Grande Terreur«, die erst mit dem Staatsstreich des 9. Thermidor (27. Juli) endet, der zugleich das Scheitern des Experiments einer demokratischen Republik besiegelt. 445 Durch strukturelle wie motivische Parallelisierungen und Kontraste bezieht Büchner die zwei Konfliktparteien aufeinander und konfrontiert die Dantonisten wie die Anhänger Robespierres zugleich mit dem Volk, das mit seinen materiellen Interessen, aber auch seiner Geisteshaltung entscheidend für Verlauf und Ausgang des Geschehens ist. Dabei differenziert Büchner genau zwischen einzelnen Charakteren innerhalb der Parteien. Danton und Robespierre⁴⁴⁶ teilen das Schicksal, innerhalb ihrer Gruppierungen isoliert zu stehen und artikulieren dies beide in ihrem Gefühl der Einsamkeit: »[...] – wir sind sehr einsam« (I, 13), schließt Danton schon seine zweite Replik und Robespierre klagt, nachdem er seinen einstigen Freund Camille Desmoulins mit Danton auf die Guillotine geschickt hat: »Sie gehen alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein.« (I, 37) Wie in den zwei späteren Dramen Büchners, so gibt es bereits in *Danton's Tod* zwei Hauptfiguren, hier Danton und Robespierre. Sie beide verkörpern entgegengesetzte, aber gerade dadurch auch aufeinander bezogene Perspektiven auf die beiden zentralen Probleme: die Heteronomie geschichtlichen Handelns und die Legitimität revolutionärer Gewalt. Danton verzweifelt an der Möglichkeit politischen Handelns und kann die Pläne seiner Anhänger kaum mehr energisch vorantreiben; Robespierre muss seine Zweifel gewaltsam unterdrücken, um nicht von seinen energischen Helfern selbst obsolet gemacht zu werden. Droht ihm doch St. Just unverhohlen: »Willst du noch länger zaudern? Wir werden ohne dich handeln. Wir sind entschlossen.« (I, 35 f.) Danton quält sein Gewissen, weil er die Morde an Gefangenen im September 1792 nicht verhindert und mit der Errichtung des Revolutionstribunals die Institution des Terrors mitgeschaffen hat; Robespierre muss mehrmals sein Gewissen gleichsam





⁴⁴⁴ Vgl. zur Geschichte der Revolution: Walter Markov/Albert Soboul: 1789, Die Große Revolution der Franzosen. Leipzig/Jena/Berlin: Urania 1989.

⁴⁴⁵ Hans Mayer hat mit seiner Einschätzung, bereits der Zeitraum des Geschehens sei geprägt von der »Thermidorstimmung« des letztlichen Scheiterns, zu Recht darauf hingewiesen, dass das Projekt der Revolution als Ganzes, nicht nur die Bewertung einer Episode, Thema des Stückes ist. Vgl. H. Mayer: Georg Büchner, S. 200–223.

⁴⁴⁶ Es ist das Verdienst Erwin Kobels, der sich im Gegensatz zu den politischen Interpreten nicht auf eine der beiden Seiten schlagen musste, zuerst auf die Gemeinsamkeiten zwischen Danton und Robespierre aufmerksam gemacht zu haben, die Büchner durch Analogien hervorgehoben hat. Vgl. Kobel: Georg Büchner, S. 17 ff.



zur Ordnung rufen, um vor den eigenen Taten nicht zu erschrecken und verkünden zu können: »Mein Gewissen ist rein.« (I, 33)

In der sechsten Szene des ersten Aktes kommt es bereits zum einzigen Gespräch der beiden Gegner und zum Scheitern des letzten Versuchs einer Verständigung. Danton und Robespierre vertreten völlig unterschiedliche Begriffe von revolutionärer Gewalt, aber auch vom Sinn der Revolution selbst:

DANTON Wo die Notwehr aufhört fängt der Mord an, ich sehe keinen Grund, der uns länger zum Töten zwänge.

ROBESPIERRE Die soziale Revolution ist noch nicht fertig, wer eine Revolution <nur> zur Hälfte vollendet, gräbt sich selbst sein Grab. Die gute Gesellschaft ist noch nicht tot, die gesunde Volkskraft muß sich an die Stelle dieser nach allen Richtungen abgekitzelten Klasse setzen. Das Laster muß bestraft werden, die Tugend muß durch den Schrecken herrschen. (I, 32)

Für Danton ist die Gewalt nur ein unvermeidliches Mittel im Kampf um die Republik, das nach ihrer Errichtung überflüssig wird. Für Robespierre aber ist die Revolution noch nicht beendet, weil er unter ihr nicht nur die Ablösung der Monarchie, sondern die Verwirklichung der Tugend als Herrschaft und die Abschaffung des Lasters versteht. Damit aber geht die Revolution in Permanenz über. Der Kampf gegen das Laster wird mittels des Terrors zur physischen Vernichtung der Lasterhaften. Wie immer Büchner sich seine »soziale Revolution« vorgestellt haben mag, so ganz gewiss nicht. Weil für Robespierre das Laster »das Kainszeichen des Aristokratismus« ist, ist es »nicht nur ein moralisches sondern auch ein politisches Verbrechen« (I, 24). Dementsprechend droht er: »Danton, das Laster ist zu gewissen Zeiten Hochverrat.« (I, 34) Robespierres Kritik an der Geldaristokratie, die die alte Rolle des Adels auf Kosten des Volkes übernommen hat, kann Büchner zwar durchaus teilen. Doch macht er zugleich deutlich, dass Robespierre selbst den eigentlichen Grund dafür, dass ein Teil des Bürgertums sich auf Kosten der Mehrheit Privilegien verschafft, nicht durchschaut: In der historischen Rede vor dem Konvent lässt er Robespierre die Hinrichtung der Hébertisten nicht nur - wie in der Quelle - mit deren Angriff auf die »Gottheit«, sondern auch mit deren Krieg gegen das »Eigentum« (I, 23) verteidigen. 447 Er verweist damit auf ein grundsätzliches Problem: »Die Jakobiner-Diktatur scheiterte an dem Widerspruch der Moral, daß diese einerseits, als Besitz- und Arbeitsmoral, das Eigentum zu einem Menschenrecht erklärte, andererseits aber den Egoismus, der daraus folgt, durch Terror bekämpfte.«448 Der »Despotismus der Freiheit« (I, 23) der Jakobiner entsprach also theoretisch eher der »Monarchie der Vernunft« der deutschen Idealisten und nicht wie diese - vielleicht zum Selbstschutz -





⁴⁴⁷ Vgl. T.M. Mayer: Büchner und Weidig, S. 115 f.

⁴⁴⁸ Peter: Stadien der Aufklärung, S. 99.



annahmen, dem Sieg der »Tierheit« über die Moral. So versteht sich Robespierre auch nicht etwa als Anwalt der materiellen Interessen des Volkes, sondern will stellvertretend dessen vermeintlich überlegene Tugend zur Herrschaft bringen.

»Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauderhaft.« (II, 377) Mit diesem biblischen Zitat⁴⁴⁹ hatte sich Büchner im »Fatalismus-Brief« darüber beklagt, dass Gott den Menschen scheinbar notwendig schuldig werden lässt. »Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?«, fragte er im Anschluss daran angesichts der Entdeckung, dass die Revolution keine Verwirklichung der Tugend ist, sondern die Handelnden zu bösen Taten treibt, um den vermeintlich guten Zweck zu erreichen. Diese Taten aber wiederum ließen Zweifel aufkommen an der vermeintlich »guten« inneren Natur des Menschen, in deren Namen die Revolution gegen die »künstliche« Ordnung der Ständegesellschaft ja erst begonnen worden war. In zwei zentralen Monologen, die diese Motive aus Büchners Revolutionsbrief aufnehmen, reflektieren Danton und Robespierre ihr politisches Handeln und kommen zu gegensätzlichen Antworten auf dieselbe Frage.

Zunächst ist es Robespierre, der, nachdem er der Hinrichtung seiner früheren Verbündeten zugestimmt hat, über seine eigene Rolle nachdenkt. Anders als St. Just kennt Robespierre durchaus Zweifel und Gewissensbisse: »Ich bin empfindlich seit einigen Tagen.« (I, 37) Dantons Vorwurf, auch seine Tugend sei nur Produkt eines versteckten Egoismus, hat ihn in Selbstzweifel gestürzt: »Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt.« (I, 35) Sein ehemaliger Schulfreund Camille hat ihn in einem – in dieser Form von Büchner formulierten – Artikel seiner Zeitschrift *Le Vieux Cordelier* als »Blutmessias« verspottet, der »opfert und nicht geopfert wird« (I, 36). Damit spielt er auf die Vergötterung Robespierres unter seinen Anhängern an, die ihn nicht nur als »Unbestechlichen«, sondern als »Messias« (I, 20) feiern. Trotzig nimmt Robespierre die ihm übertragene Rolle an:

ROBESPIERRE allein

Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. – Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat sie sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Qual des Henkers.

Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? –

Und doch ist was von Narrheit in dem Gedanken. -

Was sehen wir nur immer 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. (I, 37)

449 Vgl. Luk. 17, 1f. und Math. 18, 7.







Büchners Robespierre begreift sich selbst als säkularen Erlöser, der die Idee des Christentums pervertieren muss, um sie zu verwirklichen. (Die »Wollust des Schmerzes«⁴⁵⁰ hatte Heine als Kennzeichen des christlichen Glaubens bezeichnet.) Dem historischen Robespierre, der kein Christ, aber ein entschiedener Gegner des Atheismus war, wäre eine solche Blasphemie schwerlich über die Lippen gekommen. Es scheint vielmehr, als ob erst der Verlust jeder Hoffnung auf transzendente Erlösung Robespierres Handeln motiviert. Dabei ist er sich des moralischen Dilemmas, um der Tugend willen gegen das eigene Gewissen handeln zu müssen, durchaus bewusst und empfindet es als notwendige »Qual«, sich so zu verleugnen. Darin liegt die Tragik der Figur, wie sie Büchner mit sichtlicher Anteilnahme zeichnet. Die ganze Szene könnte durch Heines *Französische Maler* angeregt sein. Anlässlich eines Gemäldes, das Camille Desmoulins als revolutionären Redner zeigt, imaginiert Heine:

Robespierre selbst ist ebenfalls auf dem Bilde zu sehen, auffallend durch seine sorgfältige Toilette und sein geschniegeltes Wesen. In der Tat, sein Äußeres war immer schmuck und blank, wie das Beil einer Guillotine; aber auch sein Inneres, sein Herz, war uneigennützig, unbestechbar und konsequent wie das Beil einer Guillotine. Diese unerbittliche Strenge war jedoch nicht Gefühllosigkeit, sondern Tugend, gleich der Tugend des Junius Brutus, die unser Herz verdammt und die unsere Vernunft mit Entsetzen bewundert. Robespierre hatte sogar eine besondere Vorliebe für Desmoulins, seinen Schulkameraden, den er hinrichten ließ, als dieser Fanfaron de la liberté eine unzeitige Mäßigung predigte und staatsgefährliche Schwächen beförderte. Während Camilles Blut auf der Grève floß, flossen vielleicht in einsamer Kammer die Tränen des Maximilian. 451

Die Identifikation Robespierres mit der Schreckensherrschaft bis hin zur Personifikation mit der Guillotine selbst ist zur Zeit Büchners schon topisch. 452 So gelesen, erscheint der Satz »Aber ich bin kein Guillotinenmesser« (II, 377) als bewusste Distanzierung von Robespierre. Dem entspricht auch die Darstellung von Büchners Freund Wilhelm Schulz, wonach Büchner die revolutionäre Gewalt – wie die Dantonisten im Drama – aus dem Recht auf »Nothwehr« abgeleitet habe. Dies sei eine »humane« Position gewesen, die »gegen jede unnütze







⁴⁵⁰ Heine: Romantische Schule. In: Schriften, Bd. 3, S. 362. Vgl. auch den Büchners Brief an die Braut über das Studium der Revolution: »Ich habe nicht einmal die Wollust des Schmerzes und des Sehnens.« (II, 378) Der betreffende Satz in der Replik Robespierres wurde – wie die anderen Heine-Zitate in *Danton's Tod* – erst am Ende dem fertigen Manuskript noch hinzugefügt.

⁴⁵¹ Heine: Französische Maler. In: Schriften, Bd. 3, S. 39.

⁴⁵² Vgl. Gerald Sammet: Sûreté, Célerité, Dignité. Die Guillotine und das Licht. In: Katalog Darmstadt, S. 227–234.



Grausamkeit⁴⁵³ das Maß in sich selbst getragen habe. Was Georg Büchner, der – Camille Desmoulins nicht unähnlich – in seinen Briefen gerne »Laternenwitze⁴⁵⁴ riss, in einer wirklichen Revolution getan hätte, wissen wir nicht, weil er keine erlebte. Es ist müßig, sich mit Spekulationen darüber zu beschäftigen.

Im Gegensatz zu Robespierre erscheinen dessen Parteigänger und Helfer (Barrère, Collot d' Herbois, Billaud-Varennes, Amar, Vouland, Fouquier-Tinville, Hermann und Dumas) als gewissenlose Vollstrecker oder korrupte Heuchler, die die Tugendherrschaft Robespierres nur aus eigennützigen Motiven unterstützen und den Verrat des 9. Thermidor bereits ankündigen. Robespierres Einsamkeit erscheint dadurch umso tragischer. Ausnahme ist Robespierres wichtigster Unterstützer St. Just, der den Terror in einer – von Büchner erfundenen – Konventsrede auch theoretisch verteidigt. Doch in ihr unterscheidet er sich deutlich von der Tugendrhetorik seines Verbündeten, erscheint vielmehr als zynischer Technokrat des Terrors, für den die »Legitimation *von* Gewalt« durch die »Legitimation *durch* Gewalt« ⁴⁵⁵ ersetzt ist. St. Just bedient sich hierzu einer nicht weiter hinterfragten Analogie zwischen der Geschichte der Natur und der Geschichte der Menschheit. Beide erscheinen ihm unter der teleologischen Perspektive des Fortschritts, der Opfer erfordert. Was die Naturkatastrophen in der einen Sphäre sind, sind die Revolutionen in der anderen:

[ST. JUST ...] Ich frage nun: 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 Ereignis, 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 Vulkane oder Wasserfluten gebraucht. Was liegt daran ob sie nun an einer Seuche oder an der Revolution sterben? (I, 54)

Anders als Robespierre, der die Schuld auf sich nimmt, leugnet St. Just die Autonomie seines Handelns, indem er sich zum Werkzeug eines Plans der Natur stilisiert. Die rational nicht zu bewältigende Gewalt der Revolution erscheint ihm (wie vielen seiner wirklichen Zeitgenossen) als Naturereignis. Doch bestärkt ihn dies nur in seinem Handeln, weil es so aus der Sphäre der Moralität in die der reinen Notwendigkeit überführt wird. Robespierres Bezug auf die Tugend fehlt ganz – nur deshalb kann St. Just auch völlig gewissenlos handeln. Die vom





⁴⁵³ Wilhelm Schulz: Nachgelassene Schriften von G. Büchner. In: Grab (Hg.): Georg Büchner und die Revolution von 1848, S. 77 f.

⁴⁵⁴ Heine: Französische Maler. In: Schriften, Bd. 3, S. 38.

⁴⁵⁵ Voges: Dantons Tod, S. 22.



»Weltgeist«⁴⁵⁶ diktierte Geschichte erscheint als Folge logischer Schlüsse bzw. als Niederschrift eines Textes:

[ST. JUST ...] Wir schließen schnell und einfach: da Alle unter gleichen Verhältnissen geschaffen werden, so sind Alle gleich, die Unterschiede abgerechnet, welche die Natur selbst gemacht hat. Es darf daher jeder Vorzüge und darf daher Keiner Vorrechte haben, weder ein einzelner, noch eine geringere oder größere Klasse von Individuen. Jedes Glied dieses Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. [...]

Wir werden unserm Satze noch einige Schlüsse hinzuzufügen haben, sollen einige Hundert Leichen uns verhindern sie zu machen? (I, 54f.)

Büchner entlarvt in dieser Replik nicht nur indirekt die Unmenschlichkeit der Übertragung abstrakten Denkens auf das Leben, sondern auch die Fehler dieser Logik selbst. Für Büchner ist die innere Natur der Menschen gleich; es gibt mithin auch keine natürlichen Vorzüge. Keineswegs werden alle Menschen unter gleichen Verhältnissen geschaffen, sondern es sind gerade die »Umstände« (II, 378), die über Gleichheit oder Ungleichheit der Menschen bestimmen. Während Büchner dementsprechend auf eine Angleichung der Lebensverhältnisse aller Menschen zielt, sind die Jakobiner in dem Paradox gefangen, die scheinbar »natürliche« Ungleichheit zu verteidigen, ihre rechtlichen und politischen Auswirkungen aber durch Terror bekämpfen zu wollen. Weil St. Justs Determinismus keine moralische Begründung des Schreckens zulässt, muss ihm der Schrecken selbst zum Motor des Fortschritts werden, den er in biblischen und mythologischen Bildern beschwört. Wenn Büchner ihn am Ende seiner Rede zum Mythos der »Töchter des Pelias« (I, 55) greifen lässt, der genau das Gegenteil dessen sagt, was St. Just ausdrücken möchte, zeigt er die Verblendung und Verkehrtheit dieses Denkens.

Danton wird von seinem Gewissen besonders durch die Erinnerung an seine Beteiligung an den Septembermorden geplagt. Es ist der Gedanke an das Gewissen, das ihn (in der vierten Szene des zweiten Aktes) zum Abbruch seines Fluchtversuches bewegt: Im Exil würde es ihn unaufhörlich quälen, der Tod hingegen verliert seinen Schrecken, weil er ihm »wenigstens Vergessen« (I, 47) bringen

456 Ob Büchner hier direkt auf Hegel anspielt, ist nicht eindeutig zu belegen, weil der Begriff »Weltgeist« durchaus allgemein gebräuchlich war. Dafür spricht aber die überlieferte Aussage des Schulkameraden Wilhelm Luck, nach der sich Büchner spöttisch über die »Taschenspielerkünste Hegelischer Dialektik« geäußert habe, so besonders über dessen Formulierung: »Alles, was wirklich, ist auch vernünftig, und was vernünftig, auch wirklich.« (Vgl. Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. München: dtv 92002 [zuerst 1988], S. 374.) In dieser Kritik an Hegels Rechtfertigung des Bestehenden, im Grunde eine Theodizee als Geschichtsphilosophie, stimmt Büchner mit vielen seiner jungen Zeitgenossen überein. Vgl. Markus Kuhnigk: Das Ende der Liebe zur Weisheit. Zur Philosophiekritik und Philosophenschelte bei Georg Büchner im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Hegelrezeption. In: Katalog Darmstadt, S. 276–281.







könnte. Zurückgekehrt, sucht ihn der Gedanke an die Septembermorde nachts in Form einer halluzinierten Stimme heim. Seine Frau Julie sucht ihn zu beruhigen, indem sie ihn an die Notwendigkeit des Terrors gegen die Übermacht der inneren und äußeren Feinde erinnert. In der Antwort Dantons erscheinen wie zuvor bei Robespierre Motive aus dem »Fatalismus«-Brief Büchners:

JULIE Du hast das Vaterland gerettet.

DANTON Ja das hab' ich. Das war Notwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt.

Es muß, das war dies 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?

Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.

Jetzt bin ich ruhig.« (I, 49)

Wie Robespierre, so bezieht sich auch Danton auf den Zwang der geschichtlichen Notwendigkeit. Doch es bestehen zwei wesentliche Unterschiede: Zum einen beruft sich Danton zur Begründung seines Handelns nicht auf die »Tugend«, sondern auf das Argument der Notwehr. Und zum anderen bezieht er sich auf die Vergangenheit; in der Gegenwart erkennt er keine moralische Legitimation des Schreckens mehr und will die Schuld nicht mehr auf sich nehmen. Doch während Dantons Anhänger ihn zum Handeln drängen, um die Revolution zu beenden, erkennt er selbst die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens. Der geschichtliche Prozess entzieht sich der Macht von einzelnen Protagonisten: »Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht.« (I, 39) Deshalb glaubt Danton, seine moralische Autonomie nur noch auf Kosten des eigenen Lebens bewahren zu können: »ich will lieber guillotiniert werden, als guillotinieren lassen.« (I, 39) Der Fatalismus Dantons, der unverkennbar dazu dient, das eigene Gewissen zu beruhigen, sollte nicht mit Büchners Analyse der geschichtlichen Notwendigkeit verwechselt werden, auch wenn sich die Metaphorik der beiden Passagen ähnelt. 457 Für Büchner lag das geschichtliche Gesetz im menschlichen Handeln begründet. Danton dagegen mystifiziert es zur unbegreiflichen Macht, um die eigene moralische Verantwortung wenigstens zeitweise auszusetzen. Das »Schicksal«, so Danton in der späteren Verteidigungsrede, »führt uns die Arme« (I, 64). Dass es unmöglich ist, sich der geschichtlichen Dynamik zu entziehen, begreift auch Robespierre: »Wer in einer Masse, die vorwärts drängt, stehen bleibt, leistet so gut Widerstand als trät' er ihr entgegen; er wird zertreten.« (I,

457 Vgl. Meier: Georg Büchners Ästhetik, S. 91.







34) Doch schon die Tatsache, dass er glaubt, den Lauf der Revolution durch die Hinrichtung der Führer feindlicher Parteien lenken zu können, beweist, dass er das Gesetz der geschichtlichen Dynamik nicht begriffen hat. Danton bleibt im Strom der Revolution stehen, während Robespierre voran gehen will, um nicht überrannt zu werden.

Büchner hatte als entscheidende Kraft innerhalb der Revolution das Volk und dessen materielle Interessen erkannt. Um dem eigenen Anspruch einer adäquaten Darstellung der geschichtlichen Wirklichkeit gerecht zu werden, musste er also auch die Interessen, Beweggründe und Taten des Volkes darstellen – es nicht nur als Chor kommentieren, sondern als Protagonist handeln lassen. Jan Thorn-Prikker hat darauf hingewiesen, dass die Gattung des Dramas, die auf handlungsfähige Figuren angewiesen ist, tendenziell dieser Absicht Büchners, das auf Personen fixierte Geschichtsbild zu korrigieren, zuwiderläuft. 458 Zum Teil löst das Stück dieses Problem dadurch, dass es die Reflexion an die Stelle des Handelns setzt: Robespierre bewahrt sich seine Entscheidungsfähigkeit nur durch die Selbsttäuschung, im Einklang mit der geschichtlichen Notwendigkeit zu handeln, während Danton seine Passivität durch die Einsicht in eine vermeintlich schicksalhafte Entmächtigung rechtfertigt. In der Tat ist es jedoch der Umschwung der Volksmeinung zu Ungunsten Dantons, der letztlich den Ausschlag für den Ausgang des Prozesses gibt. Bei der Darstellung der »Masse« greift Büchner für Danton's Tod besonders auf das Vorbild Shakespeares und auf das in der Shakespeare-Tradition stehende deutsche Drama aus Sturm und Drang und Klassik zurück. Wie im Historiendrama Heinrich VI. zeigt er das Volk in seiner Wankelmütigkeit und seiner Wut gegen die Privilegierten; die Totengräber in Hamlet lieferten die Vorlage für Büchners scherzende Fuhrleute und Henker. Die zweite Szene des zweiten Aktes auf der »Promenade«, mit der Büchner ein Panorama der Pariser Gesellschaft zeichnet, nimmt die Struktur (und die latente Erotik) der Szene Vor dem Tor auf, in der Goethes Faust seinen Osterspaziergang hält. Der Auftritt Robespierres, der in der zweiten Szene die aufgebrachten Bürger beruhigt, indem er ihre Tugend preist, persifliert einen ähnlichen Auftritt von Goethes Egmont. 459 Wie Hannelore Schlaffer bemerkte, gelingt es Büchner, das Volk und einzelne Vertreter nicht mehr nur als komische Nebenfigur, sondern als handelnden Akteur erscheinen zu lassen und zudem die ökonomische Situation der Unterschicht darzustellen. 460

In Hinsicht auf den darstellerischen Realismus, die historische Aktualität und die revolutionäre Thematik erscheint im Bereich der zeitgenössischen deutschen







⁴⁵⁸ Vgl. Thorn-Prikker: Revolutionär ohne Revolution, S. 57.

⁴⁵⁹ Vgl. Reinhold Grimm: »Dantons Tod« – ein Gegenentwurf zu Goethes »Egmont«? In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 33 (1983), S. 424–457. Grimm zeigt, wie Büchners Drama Elemente von Goethe übernimmt, um das heroische Selbst- und Gottvertrauen Egmonts in der Figur Dantons zu negieren und in Robespierre zu karikieren.

⁴⁶⁰ Vgl. Hannelore Schlaffer: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona »Volk«. Stuttgart: Metzler 1972, bes. S. 91–94.



Literatur⁴⁶¹ am ehesten Christian Dietrich Grabbes Napoleon oder die hundert Tage (1831) vergleichbar. 462 Besonders im ersten Akt gelingt es Grabbe, mit Hilfe von Dialogen den Zustand und die Motive der verschiedenen Parteien der französischen Gesellschaft sichtbar zu machen, wobei die Darstellung des arbeitenden Volkes allerdings das Klischee der tierischen Grausamkeit des »Pöbels« reproduziert. Die Interpretation der Geschichte bleibt im weiteren Verlauf des Stückes mehrdeutig: Neben dem Glauben an heroische Tatkraft erscheinen kontrastiv auch resignative Einsichten in die Mächte des Zufalls, der Vorsehung und des Schicksals. Danton's Tod dagegen zeichnet sich dadurch aus, dass weder einzelne Figuren noch das Volk als Ganzes dämonisiert oder idealisiert werden. Der überbordenden Menge von Figuren, Schauplätzen und Ereignissen, unter der Grabbes Stück leidet, wird Büchner durch die Auswahl exemplarischer Szenen und Figuren (etwa des Souffleurs Simon) Herr. Die Auffassung Gerhard Janckes, das Drama zeige dabei die Übereinstimmung zwischen den Interessen des Volkes und der Politik der Jakobiner⁴⁶³, lässt sich am Text unschwer falsifizieren. In Wirklichkeit bildet die Bevölkerung im Stück eine dritte, unabhängige Partei. Sie vertritt ihre materiellen Interessen, die in der Revolution längst nicht erfüllt worden sind, unmissverständlich auch gegenüber dem revolutionären Bürgertum und in einer Sprache, die an den Hessischen Landboten denken lässt. So verteidigt ein namenloser Bürger die Prostitution der Tochter Simons gegen dessen zweifelhafte moralische Abscheu:

ERSTER BÜRGER Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bettelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! Ihr habt Kollern im Leib und sie haben Magendrücken, ihr habt Löcher in den Jacken und sie haben warme Röcke, ihr habt Schwielen in den Fäusten und sie haben Samthände. Ergo ihr arbeitet und sie tun nichts, ergo ihr habt's erworben und sie haben's gestohlen; ergo wenn ihr von eurem gestohlnen Eigentum ein paar Heller

- 461 Von Büchners Geschichtsdrama lassen sich Parallelen zur anti-klassizistischen und realistischen Programmatik der französischen Romantik ziehen, die mit der Gattung des historischen Gemäldes gegen die Tradition der Tragödie ebenfalls die jüngste Gegenwart thematisierte. Vgl. Rosmarie Zeller: Büchner und das Drama der französischen Romantik. In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 73–105. Verglichen mit Büchners Realismus verblassen Victor Hugos Dramen jedoch, wie überhaupt die selbsternannte literarische Revolution der französischen Romantik kaum das erreicht, was in der deutschen Literatur schon der Sturm und Drang gewagt hatte. Wie aus Gutzkows Nachruf auf Georg Büchner (1837) hervorgeht, hielt Büchner von den beiden Dramen Hugos, die er für Sauerländer übersetzte, wenig und fand dagegen mit Einschränkung die (stark von Shakespeare beeinflussten) Dramen Alfred de Mussets anziehend. Vgl. zu möglichen französischen Quellen auch Wender: Büchners Bild der Großen Revolution.
- 462 Dies bemerkte bereits Gutzkow, der im Brief vom 28. August 1835 Büchner noch auf Kosten Grabbes lobte, schon 1838 aber in seiner Schrift *Götter, Helden, Don Quixote* Grabbe neben Büchner unter die »literarischen Götter« einreihte.
- 463 Vgl. Jancke: Georg Büchner, S. 183.







wieder haben wollt, müßt ihr huren und bettlen; ergo sie sind Spitzbuben und man muß sie totschlagen. (I, 18)

Ein weiterer Bürger beklagt in diesem Sinn, dass das Volk zwar die treibende Kraft der Revolution gewesen sei, doch von ihrem Erfolg nicht profitiert habe. Als die Bürger daraufhin zur spontanen Lynchjustiz übergehen, greift Robespierre ein. Dieser jedoch interessiert sich keineswegs für das materielle Elend der Bürger, sondern versucht mit Erfolg, die aus der Verzweiflung geborene spontane Gewalt wieder zu monopolisieren. Robespierres Ruf »Im Namen des Gesetzes« (I, 20) wird dabei vom Ersten Bürger zunächst ganz respektlos beantwortet:

erster bürger Was ist das Gesetz?

ROBESPIERRE Der Wille des Volks.

ERSTER BÜRGER Wir sind das Volk und wir wollen, daß kein Gesetz sei, ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totgeschlagen! (I, 20)

Indem der Bürger sich auf die auch von Robespierre akzeptierte Prämisse der Volkssouveränität beruft und daraus das Recht einer anarchischen Selbstbestimmung ableitet, bringt er Robespierre in Schwierigkeiten, die dieser – unterstützt von seinen Anhängern, die ihn als »den Unbestechlichen« und »den Messias« (I, 20) preisen – nur durch die Berufung auf das Zauberwort der »Tugend« überdecken kann:

ROBESPIERRE Armes, tugendhaftes Volk! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk du bist groß. Du offenbarst dich unter Blitzstrahlen und Donnerschlägen. Aber Volk deine Streiche dürfen deinen eignen Leib nicht verwunden, du mordest dich selbst in deinem Grimm. Du kannst nur durch deine eigne Kraft fallen. Das wissen deine Feinde. Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar. Kommt mit zu den Jakobinern. Eure Brüder werden euch ihre Arme öffnen, wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten. (I, 20)

Obgleich es Robespierre gelingt, viele Bürger zu überzeugen, sind doch die Differenzen unübersehbar: Das Volk wird zum bloßen Werkzeug (»Hände«) degradiert, das der unfehlbaren Kontrolle der diktatorischen Regierung (»Augen«) untersteht. Anstelle von Brot wird den Menschen lediglich ein weiteres »Blutgericht« aufgetischt. Die Armut wird zur Tugend erklärt. Dantons Kritik an der Diktatur der Jakobiner trifft diesen Punkt genau: »Ihr wollt Brot und sie werfen euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken.« (I, 75) Immer wieder deutet sich im Verlauf des Stückes an,







dass einzelne Angehörige des Volkes die Ablenkungsfunktion des Terrors bereits durchschauen. So antwortet ein Bürger, dem Simon (der im ganzen Stück als Karikatur Robespierres fungiert) vor der Verhaftung Dantons verspricht, er werde sich um das Vaterland verdient machen: »Ich wollte das Vaterland machte sich um uns verdient; über all den Löchern, die wir in andrer Leute Kö<r>per machen, ist noch kein einziges in unsern Hosen zugegangen.« (I, 50) Und eine Mutter mit Kindern erklärt ihren Besuch bei der Hinrichtung der Dantonisten mit eben dieser Ablenkungsfunktion: »Platz! Platz! Die Kinder schreien, sie haben Hunger. Ich muß sie zusehen machen, daß sie still sind. Platz!« (I, 87)

Doch obgleich Danton das Versagen der Jakobiner richtig einschätzt, macht seine Partei keine Anstalten, das Elend der Volksmassen zu bekämpfen. Zwar erkennt Lacroix, dass das materielle Elend »ein furchtbarer Hebel« (I, 31) ist, doch anders als Büchner selbst sieht er darin keine Chance, sondern eine Bedrohung. Die Dantonisten wollen ihren neu gewonnenen Wohlstand nicht teilen, sondern durch eine Beendigung der Revolution sichern: »Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen« (I, 15), erklärt gleich zu Beginn Hérault. So ist es dann auch der Zorn des Volkes über die egoistische materielle Bereicherung Dantons, hinter der sie Korruption vermuten, der letztendlich das Urteil des Revolutionstribunals bestätigt:

ZWEITER BÜRGER Danton hat schöne Kleider, Danton hat ein schönes Haus, Danton hat eine schöne Frau, er badet sich in Burgunder, ißt das Wildpret von silbernen Tellern und schläft bei euren Weibern und Töchtern, wenn er betrunken ist.

Danton war arm, wie ihr. Woher hat er das Alles?

Das Veto hat es ihm gekauft, damit er ihm die Krone rette. Der Herzog von Orléans hat es ihm geschenkt, damit er ihm die Krone stehle.

Der Fremde hat es ihm gegeben, damit er euch Alle verrate. Was hat Robespierre? der tugendhafte Robespierre. Ihr kennt ihn Alle.

ALLE Es lebe Robespierre! Nieder mit Danton! Nieder mit dem Verräter! (I, 76)

Doch im Untergang Dantons zeichnet sich auch das Ende Robespierres bereits ab, denn dessen Diktatur der Tugend mit den Mitteln des Terrors trägt zu einer Lösung der materiellen Frage nichts bei. Büchner lässt Danton ganz richtig prophezeien: »[...] ich lasse ihm keine 6 Monate Frist, ich ziehe ihn mit mir.« (I, 83) Im Bemühen, sich zugleich gegen die radikale wie gegen die gemäßigte Opposition durchzusetzen, verliert Robespierre selbst jeden Rückhalt in der Bevölkerung: Seine Verteidigung des Eigentums und des Glaubens entfremdet ihn den Sansculotten, seine gewaltsame Bekämpfung des Lasters ängstigt auch







diejenigen Jakobiner, die mit den Dantonisten in ihrer Korruption heimlich vereint sind. 464

»Der dramatische Perspektivismus wird in Dantons Tod konsequent durchgehalten. «465 Auch das Volk, das die eigenen Interessen zu Unrecht mit der Tugendpolitik Robespierres identifiziert, ist nicht das Sprachrohr des Autors. Auch die Sinnlosigkeit der spontanen Gewalt der Bürger wird im Stück sichtbar gemacht. Jede der drei Parteien hat in Büchners Stück Recht und Unrecht zugleich. Dabei erwächst die Tragik aus einem Grundmotiv: Diejenigen, die die Einsicht haben, handeln nicht, und denen, die handeln, mangelt es an Einsicht. Danton erkennt das Illusionäre an der auf Moral gegründeten Politik Robespierres, ohne doch die materiellen Interessen auch des Volkes durchzusetzen. Und Robespierre, der die soziale Revolution auch praktisch durchzusetzen versucht, hat einen falschen Begriff von ihr. Auf der Ebene der Darstellung verharrt das Stück dabei in einer »radikalen Negation«466, bleibt eine Aporie. Nirgends wird ausgesprochen, ob und wie in der gegebenen geschichtlichen Situation die entscheidenden sozialen Fragen zu lösen gewesen wären. Doch Terence M. Holmes hat zu Recht darauf hingewiesen, dass in eben dieser Aporie Büchner indirekt eigene Vorstellungen erkennen lässt. Es wäre auch sonst gar nicht denkbar, wieso für Büchner das Primat der Darstellung von Wirklichkeit in keinem Widerspruch zur intendierten Wirkung steht. 467 Die Wirkung ist dabei natürlich keine unmittelbar agitatorische, weil das bürgerliche Publikum hierfür der falsche Adressat wäre. Vielmehr provoziert das Stück das bürgerliche Publikum gerade dadurch, dass es ihm das eigene Versagen vor Augen führt und die Perspektive einer Revolution entwirft, die nicht mehr nur im Namen des Volkes, sondern auch durch und für das Volk geschehen wird. In diesem Sinne kann Büchner Danton's Tod sarkastisch als Aufforderung zum Selbstmord, sogar als literarische Hinrichtung des Bürgertums verstehen: »Mein Danton ist vorläufig ein seidnes Schnürchen und meine Muse ein verkleideter Samson.« (II, 398)

Der Bezug zur Gegenwart der Jahre nach der Julirevolution wird dadurch ermöglicht, dass Büchner selbst Bezüge nahe legt. Olaf Hildebrand hat dargestellt, wie der Streit zwischen Jakobinern und Dantonisten zugleich die zeitgenössische Kontroverse um Spiritualismus und Sensualismus aufnimmt. ⁴⁶⁸ Die Dantonisten werden zu Vertretern der von Heine und den Jungdeutschen nach dem Vorbild der Saint-Simonisten, aber auch der Frühromantiker geforderten »Rehabilitation







⁴⁶⁴ Vgl. Holmes: Rehearsal of Revolution, S. 193f.

⁴⁶⁵ Voges: Dantons Tod, S. 30.

⁴⁶⁶ Ebenda, S. 11.

⁴⁶⁷ Diese Absicht des Stückes hat ansatzweise bereits Gutzkow in seiner emphatischen Kritik zum Erscheinen des Dramas erfasst: »Unsre Jugend studirt die Revolution, weil sie die Freiheit liebt und doch die Fehler vermeiden möchte, welche man in ihrem Dienst begehen kann.« (Gutzkow: Schriften, Bd. 2, S. 896.)

⁴⁶⁸ Vgl. Olaf Hildebrand: »Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern«. Zur Kritik hedonistischer Utopien in Büchners »Dantons Tod«. In: ZfdPh 118:4 1999, S. 530–554.



des Fleisches«. Heine selbst hat in einem seiner Tagesberichte für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* diesen Gegensatz entsprechend interpretiert:

Der Kampf unter den Revolutionsmännern des Konvents war nichts anders als der geheime Groll des rousseauischen Rigorismus gegen die voltairesche Légèreté. Die echten Montagnards hegten ganz die Denk- und Gefühlsweise Rousseaus, und als sie die Dantonisten und Hebertisten zu gleicher Zeit guillotinierten, geschah es nicht sowohl weil jene zu sehr den erschlaffenden Moderantismus predigten und diese hingegen im zügellosesten Sansculottismus ausarteten; wie mir jüngst ein alter Bergmann sagte: parcequ'ils étaient tous des hommes pourris, frivoles, sans croyance et sans vertu. Beim Umstürzen des Alten waren die wilden Revolutionsmänner ziemlich einig, als aber etwas Neues gebaut werden sollte, als das Positivste zur Sprache kam, da erwachten die natürlichen Antipathien. Der rousseauisch ernste Schwärmer St. Just haßte alsdann den heiteren, geistreichen Fanfaron Desmoulin. Der sittenreine, unbestechliche Robespierre haßte den sinnlichen, geldbefleckten Danton. Maximilian Robespierre heiligen Andenkens war die Inkarnation Rousseaus; er war tief religiös, er glaubte an Gott und Unsterblichkeit, er haßte die voltaireschen Religionsspöttereien, die unwürdigen Possen eines Gobels, die Orgien der Atheisten, und das laxe Treiben der Esprits, und er haßte vielleicht jeden, der witzig war und gern lachte.469

In den Kleinbürgern und Arbeitern sieht Heine die Nachfahren der spiritualistischen, im wohlhabenden Bürgertum die der sensualistischen Richtung. Sich selbst versucht er, ähnlich wie im Fragment *Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, dazwischen zu verorten: »Ich bin nicht tugendhaft genug, um jemals dieser Partei [= den Republikanern] mich anschließen zu können; ich hasse aber zu sehr das Laster, als daß ich sie jemals bekämpfen würde.«⁴⁷⁰

Büchner hat den Dantonisten seines Stückes, besonders Camille Desmoulins, Teile von Heines sensualistischen Bekenntnissen in den Mund gelegt, um damit den weltanschaulichen Konflikt, der neben dem politischen zwischen ihnen und den Jakobinern besteht, stärker zu profilieren. ⁴⁷¹ Er lässt den Dantonisten Hérault das Programm der Jakobiner auf Rousseau zurückführen:

HÉRAULT Sie möchten uns zu Antediluvianern machen. St. Just säh' es nicht ungern, wenn wir wieder auf allen Vieren kröchen, damit uns der Advokat von Arras [Robespierre] nach der Mechanik des Genfer Uhrma-







⁴⁶⁹ Heine: Tagesberichte zu den Französischen Zuständen. In: Schriften, Bd. 3, S. 239.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 240.

⁴⁷¹ Vgl. Poschmann: Georg Büchner, S. 144 ff.



chers [Rousseau] Fallhütchen, Schulbänke und einen Herrgott erfände. (I, 15)

Voltaire hatte Rousseau in dem bekannten Brief, mit dem er auf den *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) reagierte, vorgeworfen, er wolle die Menschen wieder zu Kindern oder Wilden machen: »Man bekommt Lust, auf vier Füßen zu gehen, wenn man Ihr Werk liest.«⁴⁷² Danton wiederum bekennt sich zu Voltaire, indem er sich noch die Zeit vor seiner Hinrichtung mit der Lektüre der »Pucelle« (I, 81) vertreibt.

Den römischen Stoikern treten griechische Epikureer entgegen, deren Kritik an der Tugendideologie Robespierres Büchner zweifellos teilt. Wenn Danton seinem Rivalen auf dessen Anrufung der Moral entgegnet: »Es gibt nur Epikureer [...]« (I, 33), so vertritt er (abzüglich der positiven Emphase) Büchners Einsicht, dass das Handeln nicht auf moralischen Absichten, sondern auf materiellen Interessen beruht. Auf die Genauigkeit, mit der Büchner den philosophischen Gegensatz konstruiert, verweist die Tatsache, dass die Dantonisten sich auch als Materialisten zu erkennen geben. Payne bekehrt im dritten Akt die Gefangenen ausdrücklich mit dem Hinweis auf das »leiseste Zucken des Schmerzes [...] in einem Atom« (I, 58) zum Atheismus. Und Danton fürchtet, seine »Atome« (I, 73) könnten ohne seine Frau Julie im Tod keine Ruhe finden. Und auch die politische Ethik der Dantonisten ist atomistisch, indem sie von der freien Entfaltung der »Natur« des einzelnen Individuums ausgeht:

HÉRAULT Die Revolution ist in das Stadium der Reorganisation gelangt. Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen. In unsern Staatsgrundsätzen muß das Recht an die Stelle der Pflicht, das Wohlbefinden an die der Tugend und die Notwehr an die der Strafe treten. Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können. Er mag nun vernünftig oder unvernünftig, gebildet oder ungebildet, gut oder böse sein, das geht den Staat nichts an. Wir Alle sind Narren es hat Keiner das Recht einem Andern seine eigentümliche Narrheit aufzudringen. Jeder muß in seiner Art genießen können, jedoch so, daß Keiner auf Unkosten eines Andern genießen oder ihn in seinem eigentümlichen Genuß stören darf. (I,15)

Ganz im Gegensatz zu Robespierre, der als nahezu allmächtiger Gesetzgeber über die Moralität der Bürger wachen will, propagiert Hérault hier (dem Wortlaut der gültigen, aber nicht in Kraft gesetzten Verfassung von 1793 nach), dass die private







⁴⁷² Jean-Jacques Rousseau: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755). Eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Kurt Weigand. Hamburg: Meiner ⁵1995 [zuerst 1955] (Philosophische Bibliothek; 243), S. 303.



Entfaltung der Bürger ihre Grenze einzig in der Freiheit der anderen Bürger finden dürfe. Camille Desmoulins umschreibt diese Vorstellung des Staates mit Hilfe ästhetischer Metaphorik näher:

CAMILLE Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder häßlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden. Wir werden den Leuten, welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen.

Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und melodische Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!

Wir wollen den Römern nicht verwehren sich in die Ecke zu setzen und Rüben zu kochen aber sie sollen uns keine Gladiatorspiele mehr geben wollen.

Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern müssen statt der Heiligen Marat und Chalier die Türsteher der Republik werden. (I, 15 f.)

Das Ende der Replik hat Büchner, wie zuvor schon Teile der Reden Philippeaus und Héraults, im bereits fertigen Manuskript ergänzt, nachdem er Heines sensualistisches Manifest im *Salon II* (Januar 1835) gelesen hatte. ⁴⁷³ Dort hatte Heine versprochen, aus pantheistischer Perspektive eine Revolution nach den Maximen der französischen Materialismus zu unterstützen, allerdings nicht nur um der materiellen, sondern zugleich auch um der geistigen Interessen willen; beide seien gleich göttlich:

Das große Wort der Revolution, das Saint-Just ausgesprochen: le pain est le droit du peuple, lautet bei uns: le pain est le droit divin de l'homme. wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volks, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin, und in noch manchen andern Dingen, unterscheiden wir uns von den Männern der Revolution. Wir wollen keine Sansculotten sein, keine frugale Bürger, keine wohlfeile Präsidenten: wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseligter Götter. Ihr verlangt einfache Trachten, enthaltsame Sitten und ungewürzte Genüsse; wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz,

473 Vgl. T. M. Mayer: Chronik, S. 391.







Musik und Komödien – Seid deshalb nicht ungehalten, Ihr tugendhaften Republikaner!⁴⁷⁴

Weder die Einschätzung Thomas Michael Mayers, Büchner lasse Camille seinen eigenen naturrechtlich fundierten Materialismus aussprechen⁴⁷⁵, noch die entgegengesetzte Auffassung Gerhard Janckes, Büchner verurteile Sensualismus und Atheismus als Kennzeichen eines »doktrinäre[n] Liberalismus«⁴⁷⁶ der Bourgeoisie, dürften den Sachverhalt ganz treffen. Auch Büchners Revolutionskonzept ist materialistisch, aber in einer radikaleren Weise als Heines, weil es auf jene religiöse Überhöhung und Rechtfertigung verzichtet, die Heines Sensualismus zur Utopie mit allen Gefahren der Unverbindlichkeit werden lässt. ⁴⁷⁷ Am Ende von *Leonce und Lena* werden Leonce und Valerio noch blühendere Visionen imaginieren, die noch deutlicher hervortreten lassen, was schon angesichts der Ideen Camilles erkennbar ist: Der Sensualismus bleibt unabhängig von seiner philosophischen Berechtigung politisch illusionär, so lange er das Problem der sozialen Ungleichheit nicht konkreter in den Blick nimmt. ⁴⁷⁸ Bleibt der Sensualismus egoistisch auf den eigenen Genuss bezogen, wird er notwendig zynisch:

LACROIX Und außerdem, Danton, sind wir lasterhaft, wie Robespierre sagt d. h. wir genießen, und das Volk ist tugendhaft d. h. es genießt nicht, weil ihm die Arbeit die Genußorgane stumpf macht, es besäuft sich nicht, weil es kein Geld hat und es geht nicht in's Bordell, weil es nach Käs und Hering aus dem Hals stinkt und die Mädel davor einen Ekel haben.

DANTON Es haßt die Genießenden, wie ein Eunuch die Männer. (I, 31)

Die Verachtung, mit der die Dantonisten zumeist auf das Volk blicken, aber auch die Herablassung, mit der Robespierre es behandelt, entsprechen ganz sicher nicht Büchners Vorstellungen.

Das Paradigma, anhand dessen Büchner seine doppelte Kritik⁴⁷⁹ an Sensualismus und Spiritualismus im Stück vor allem darstellt, ist das der Prostitution. Es geht ihm dabei weder um die moralische Verurteilung der tierischen Triebhaftigkeit, wie christliche Interpreten meinten, noch um die Glorifizierung sexueller Freiheit. Indem Büchner die Prostitution als besonders augenscheinliche Form der Ausbeutung und Selbstzerstörung durch Arbeit zeigt und auf die Armut des Volkes zurückführt, entlarvt er die moralische Kritik des Souffleurs Simon an seiner Tochter

```
474 Heine: Religion und Philosophie. In: Schriften, Bd. 3, S. 570.
```





⁴⁷⁵ Vgl. T. M. Mayer: Büchner und Weidig, S. 123-138.

⁴⁷⁶ Jancke: Georg Büchner, S. 193.

⁴⁷⁷ Vgl. Hildebrand: Der göttliche Epicur, S. 534.

⁴⁷⁸ Vgl. Poschmann: Georg Büchner, S. 103.

⁴⁷⁹ Im Sinne einer doppelten Kritik deutet das Drama auch Gonthier-Louis Fink: Das Bild der Revolution in Büchners *Dantons Tod.* In: Dedner/Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium, S. 175–202.



und den Tugendkult Robespierres als Blindheit für die sozialen Bedingungen des »Lasters«, zugleich aber desavouiert er auch die sensualistische Verherrlichung der vermeintlich freien Liebe. »Wir arbeiten mit allen Gliedern warum denn nicht auch damit [...]?« (I, 18), fragt Simons Frau ihren entrüsteten Mann und die Prostituierte Rosalie bringt den Zusammenhang zwischen dem Hunger und dem Verkauf des eigenen Körpers in ein erschreckendes Wortspiel: »Mach fort, da kommen Soldaten, wir haben seit gestern nichts Warmes in den Leib gekriegt.« (I, 42)

Vor diesem Hintergrund erscheint es unwahrscheinlich, dass die zwar relativ privilegierte, aber nicht weniger gefährdete Grisette Marion wirklich – wie etwa von Reinhold Grimm vermutet – ungebrochen die positive Utopie einer auch körperlich befreiten Liebe darstellen soll. Marion spiegelt tatsächlich das frühromantische und jungdeutsche Ideal weiblicher Totalität und religiös aufgeladener Erotik, jedoch in kritischer Absicht. 480 Ihre Selbstbeschreibung ähnelt der von weiblichen Idealfiguren aus der romantischen und jungdeutschen Literatur wie Lisette und Lucinde in Friedrich Schlegels Lucinde, der Gräfin G. und Violetta in Brentanos Godwi oder Theodor Mundts Madonna. Marion, die unabhängig von der »Tugend« einzig ihrer »Natur« (I, 27) gefolgt ist, rechtfertigt ihre rein sinnliche Existenz ebenfalls im Rückgriff auf einen sakralisierten Epikureismus: »Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen, es ist das nämliche Gefühl, wer am Meisten genießt, betet am Meisten.« (I, 28) Wenn die sensualistische Utopie einer befreiten Sinnlichkeit auch auf Büchner einen Reiz ausübte, so kontrastiert er sie doch schon im unmittelbar folgenden Auftritt der Huren Rosalie und Adelaide, die sich die Scherze Dantons und Lacroix' über ihre möglichen Geschlechtskrankheiten anhören müssen, mit der sozialen und materiellen Wirklichkeit. Die Prostitution zeigt sich hier als besonders eklatante Form, in der der Hunger zum »Mord durch Arbeit« (I, 19) zwingt. Es ist das Verfahren, das Büchner im ganzen Stück und später auch in Leonce und Lena zur Relativierung der sensualistischen Visionen anwendet. In der bestehenden verkehrten Gesellschaftsordnung, so lässt sich Büchners Impuls wohl am besten interpretieren, sind auch diese Utopien nur in pervertierter Form realisierbar.

2 Das Drama der Revolution

Es ist kaum einem der vielen Interpreten Büchners entgangen, wir stark das metaphorische Konzept des Welttheaters in seinen Werken, besonders in *Danton's Tod* und *Leonce und Lena*, Verwendung findet.⁴⁸¹ Die Schlüsse, die daraus gezogen





⁴⁸⁰ Vgl. Hildebrand: Der göttliche Epicur, S. 539-550.

⁴⁸¹ Vgl. Ingo Breuer: Die Theatralität der Geschichte in Georg Büchners *Danton's Tod.* In: Der Deutschunterricht 6/2002, S. 5–13; Voges: Dantons Tod, S. 31–42; Meier: Georg Büchners



werden, sind jedoch höchst unterschiedlich, je nachdem, ob das Bildfeld aus existenzieller oder aus politischer Perspektive heraus gedeutet wird. Dies aber ist kein Zufall, denn die Metapher des Theatrum mundi wird von Anfang an sowohl philosophisch als auch gesellschaftskritisch verwendet. Sie zählt dabei seit der Antike zu den verbreitetsten Topoi der europäischen Literaturgeschichte. 482 Das Konzept birgt dabei eine Tendenz zur allegorischen Erweiterung in sich, denn wird die Welt als Bühne konzeptualisiert, stellt sich auch die Frage nach den Schauspielern, dem Autor, dem Regisseur und allen anderen Bestandteilen dieses Welttheaters. In der Geschichte zeichnen sich dabei zwei Grundtendenzen ihrer Funktionalisierung ab, eine theologische und eine gesellschaftskritische, die jedoch durchaus nicht als einander ausschließend vorzustellen sind. 483 In der theologischen Variante lassen sich im Bild des Welttheaters religiöse Grundfragen diskutieren, so etwa die Frage nach dem Maß der menschlichen Freiheit im göttlichen Heilsplan. In einer auf der göttlichen Allmacht und der Prädestination beruhenden Weltsicht erscheint der Mensch als Marionette an den Fäden des Weltregenten, wird ihm hingegen Willensfreiheit zugebilligt, so erscheint er als Schauspieler, der die ihm zugewiesene Rolle gleichsam mit einem improvisatorischen Spielraum erfüllen kann. Die gesellschaftskritische Variante, die auch in der modernen Soziologie noch eine wesentliche Rolle spielt, projiziert den Charakter der Rollenhaftigkeit des Schauspiels auf die bestehende Wirklichkeit. Das soziale Verhalten wird in seiner – möglicherweise unumgänglichen – Verstellung, Heuchelei und Täuschung entlarvt; hier kommt der Metapher des Welttheaters die aufklärerische Funktion einer Aufdeckung des Widerspruchs zwischen Schein und Sein zu. Die zentrale Teilmetapher ist die Maske, hinter der die wirkliche Identität zu Gunsten der gesellschaftlichen Rolle verborgen wird. Bevorzugtes Objekt dieser Kritik ist dabei das höfische Leben, insbesondere die Ästhetisierung der Politik im höfischen Fest mit seiner Theatralität und seinen Maskeraden, die als symptomatisch für das gesellschaftliche Ganze angesehen werden. Die existenzielle Ebenbürtigkeit der Menschen kann dabei gerade zum Argument gegen die gesellschaftliche Ungleichheit avancieren.

Büchner bedient sich dieser egalitären Lesart der Metapher im Hessischen Landboten:





Ästhetik, S. 90 f.; Walter Hinderer: »Wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden«: Die Komödie der Revolution in »Dantons Tod«. In: ders.: Über deutsche Literatur und Rede, S. 191–199; Walter Höllerer: Georg Büchner. In: ders.: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Klett 1958, S. 100–142.

⁴⁸² Vgl. Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel: Francke ¹¹1993, S. 148–154.

⁴⁸³ Vgl. José M. González García: Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des "Theatrum mundi«. In: Philosophie in Literatur. Hg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (stw; 1225), S. 87–108, hier S. 94 f.



Aber tretet zu dem Menschenkinde und blickt durch seinen Fürstenmantel. Es ißt, wenn es hungert, und schläft wenn sein Auge dunkel wird. Sehet, es kroch so nackt und weich in die Welt, wie ihr und wird so hart und steif hinausgetragen, wie ihr, und doch hat es seinen Fuß auf <eurem> Nacken, [...]. (II, 58)

Hier ist das Existenzielle zugleich politisch. Kurz vor der zitierten Stelle verwendet die Flugschrift die Metaphorik des Welttheaters in anderer Weise sogar zur direkten politischen Agitation:

Kommt ja ein ehrlicher Mann in einen Staatsrat, so wird er ausgestoßen. Könnte aber auch ein ehrlicher Mann jetzo Minister sein oder bleiben, so wäre er, wie die Sachen stehn in Deutschland, nur eine Drahtpuppe, an der die fürstliche Puppe zieht und an dem fürstlichen Popanz zieht wieder ein Kammerdiener oder ein Kutscher oder seine Frau und ihr Günstling, oder sein Halbbruder – oder alle zusammen. (II, 57)

Die Passage benutzt das Bild der Marionette zur Kritik der höfischen Intrigenwirtschaft. Die Abwesenheit des Puppenspielers, die zum Paradox der sich selbst spielenden Puppen führt, symbolisiert zugleich die Führungslosigkeit der sich verselbständigenden und zum Selbstzweck gewordenen höfischen Gesellschaft. Zu Grunde liegt die schon konstatierte Einsicht Büchners, dass nicht die herrschende Person, sondern die Herrschaftsform als Ganzes die Wurzel des Übels darstellt.

Von der Verwendung der Metapher in diskursivem Kontext ist ihre theatralische Umsetzung zu unterscheiden, die als Theater des Welttheaters, mithin als »Selbstreflexionsformel«⁴⁸⁴, bereits eine höhere Vermittlungsebene darstellt. Die bekannteste dieser Umsetzungen, Calderons *El gran teatro del mundo* (1649), ist – obwohl nicht ohne gesellschaftskritische Komponente – letztlich ein Plädoyer für die demütige Einsicht des Menschen in den göttlichen Heilsplan. Die irdische Ungleichheit der Menschen wird als gottgewollt dargestellt und nur durch das Versprechen jenseitiger Gleichheit kompensiert. Die von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck eingeleitete Beschäftigung mit der spanischen Literatur machte die Romantik mit dem Konzept des Welttheaters bekannt und beeinflusste auch die dramatischen Arbeiten von Clemens Brentano. Mit dem gedanklichen Konzept des Welttheaters selbst wusste zumindest die frühe Romantik hingegen wenig anzufangen. ⁴⁸⁵ Für eine sachliche Übernahme des theologischen Begriffs vom Theatrum mundi fehlte bereits die Glaubenssicherheit, die in einem persönlichen







⁴⁸⁴ Vgl. Ansgar Hillach: »Welttheater« und seine Wiederkehr in der Romantik. In: Europäische Barock-Rezeption. In Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiß herausgegeben von Klaus Garber. Teil I. Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 20), S. 491–511, hier S. 494.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 507.



Weltregenten den sicheren Fluchtpunkt des Konzeptes finden konnte. 486 Auch war die romantische Geschichtsutopie zumindest in ihrer Frühzeit auf außerweltliche Transzendenz nicht angewiesen. Und die gesellschaftskritische Funktion der Aufdeckung einer falschen Ästhetisierung der Politik konnte den Romantikern, die gerade eine Einheit von Kunst und Herrschaft anstrebten, ebenso wenig zusagen. Kleists Erzählung *Über das Marionettentheater* (1810) stellt in dieser Hinsicht einen außergewöhnlichen und paradoxen Versuch der Vereinigung von utopischem Denken und Welttheatermetaphorik dar.

Die Metapher des Welttheaters ist jedoch auch in der politischen Sprache der Zeit omnipräsent. Seit der Revolution von 1789 wurde das politische Geschehen immer wieder als »Drama« der Geschichte versinnbildlicht, was nicht überrascht, wenn man bedenkt, dass das deutsche Bürgertum politisches Leben vor allem auf der Bühne des Theaters zu sehen bekam. Dazu kommt die politische Dimension, die das Forum des Theaters als »moralische Anstalt« inne gehabt hatte. Der Vormärz zeichnet sich dadurch aus, dass die Metapher vor allem gesellschaftskritisch verwendet und dabei auch zunehmend selbst reflektiert wird. Tragisch erscheint die Geschichte vor allem, wenn moralische Ansprüche an der geschichtlichen Wirklichkeit scheitern. Wird das politische Geschehen hingegen als Komödie betrachtet, dann meist, um Differenzen zwischen Schein und Sein aufzudecken. Es ließen sich allein aus Texten Heines und Börnes seitenlang Belege zitieren; an dieser Stelle sollen zwei Beispiele genügen. So entlarvt Heine mit der Metapher der Komödie die Ideologie des französischen Bürgerkönigtums:

Nicht bloß in der Deputiertenkammer, sondern auch in der Pairskammer und im königlichen Kabinette, spielt man jetzt eine heillose Komödie, die vielleicht tragisch enden wird. Die Oppositionsmänner, welche nur die Komödie der Restaurationszeit fortsetzen, sind vermummte Republikaner, die mit sichtbarer Ironie oder mit auffallendem Widerwillen als Komparsen des Königtums agieren. Die Pairs spielen jetzt die Rolle von unerblichen, durch Verdienst berufenen Amtsleuten; wenn man ihnen aber hinter die Maske schaut, so sieht man meistens die wohlbekannten noblen Gesichter; und wie modern sie sich kostümieren, so sind sie doch immer die Erben der alten Aristokratie [...]. Was Ludwig Philipp betrifft, so spielt er noch immer seinen Roi-citoyen, und trägt noch immer das dazu gehörige Bürgerkostüm; unter seinem bescheidenen Filzhute trägt er jedoch, wie männiglich weiß, eine ganz unmaßgebliche Krone von gewöhnlichem Zuschnitte, und in seinem Regenschirme verbirgt er das absoluteste Zepter.⁴⁸⁷





⁴⁸⁶ Eine Ausnahme stellt hier in seiner ungebrochenen Gläubigkeit Joseph von Eichendorff dar, der sich auch als Calderón-Übersetzer betätigte. Vgl. ebenda, S. 507 ff.

⁴⁸⁷ Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 153 f.



Das zweite Beispiel stammt aus dem 18. der *Briefe aus Paris* von Ludwig Börne, der den scheiternden Polenaufstand kommentiert:

Die Polen! ... Das Théatre français hier könnte Gott verklagen, daß er auf seinem Welttheater Stücke aufführen läßt, wozu es allein privilegiert ist – hohe Tragödien. Ich begreife nicht, warum die Leute noch ins Theater gehen. Mir ist die Zeitung wie Shakespeare, wie Corneille. Das Schicksal spricht in Versen und tut pathetisch wie ein Schauspieler. [...] Wie wird es aber den armen Polen ergehen? Werden sie es durchfechten? Ich zweifle; aber gleichviel. Verloren wird ihr Blut nicht sein. Und unsere armen Teufel von Deutschen! Sie sind die Lampenputzer im Welttheater, sie sind weder Schauspieler noch Zuschauer; sie putzen die Lichter und stinken sehr nach Öl.⁴⁸⁸

Man wird vermuten dürfen, dass hinter der allgemeinen Wahrnehmung der Theatralität der Geschichte mehr steckt als eine besonders »dramatische« Zeit. Die Restaurationsperiode als Übergangszeit produziert besonders in den deutschen Staaten, aber auch in ganz Europa das Gefühl, in einer Übergangsperiode des Nicht-Mehr und Noch-Nicht zu leben. Die Zerrissenheit der Epoche zwischen dem Weltschmerz des Verlustes und dem Optimismus des Fortschritts hat hier ihren Grund. Die Welt erscheint als Komödie, weil die anachronistischen politischen, aber auch religiösen und kulturellen Institutionen und ihre Vertreter in der Öffentlichkeit in wachsendem Widerspruch zum sich beschleunigenden ökonomischen, sozialen und naturwissenschaftlich-technischen Wandel stehen. Für die politischen Verhältnisse in Deutschland bezeichnet dies Karl Marx 1843: »Das moderne ancien régime ist nur mehr der Komödiant einer Weltordnung, deren wirkliche Helden gestorben sind.«489 In diesem ideologiekritischen Sinne verwendet auch Büchner die Metapher in seinen Briefen zur politischen Lage. Über die Situation in Frankreich schreibt er aus Straßburg im Dezember 1832 an die Familie:

Ich hätte beinahe vergessen zu erzählen, daß der Platz in Belagerungszustand gesetzt wird (wegen der holländischen Wirren). Unter meinem Fenster rasseln beständig die Kanonen vorbei, auf den öffentlichen Plätzen exercieren die Truppen und das Geschütz wird auf den Wällen aufgefahren. Für eine politische Abhandlung habe ich keine Zeit mehr, es wäre auch nicht der Mühe wert, das Ganze ist doch nur eine Komödie. Der König und die Kammern regieren, und das Volk klatscht und bezahlt. (II, 365)





⁴⁸⁸ Börne: Briefe aus Paris, 18. Brief. In: Schriften, Bd. 3, S. 84f.

⁴⁸⁹ Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, Einleitung. In: Marx, Karl/Engels, Friedrich: Studienausgabe in 5 Bänden. Hg. von Iring Fetscher. Berlin: Aufbau 2004, Bd. 1, S. 26.



Und mit noch schärferen Worten kennzeichnet Büchner die grundsätzlich ähnlichen Verhältnisse in Hessen in einem Brief aus Darmstadt an den Straßburger Studienfreund August Stöber vom 9. Dezember 1833:

Die politischen Verhältnisse könnten mich rasend machen. Das arme Volk schleppt geduldig den Karren, worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen. Ich bete jeden Abend zum Hanf und zu d. Laternen. (II, 376 f.)

Das Volk ist in seiner Rolle als zahlender Zuschauer von den politischen Akteuren entmachtet. Die »Landstände« waren für Büchner »eine Satyre auf die gesunde Vernunft« (II,366). Aber auch die »Herrschaft des Genies« wird im wenig später entstandenen Revolutionsbrief als bloßes »Puppenspiel« (II, 377) entlarvt. In diesem Zusammenhang gewinnt die Metapher noch eine weitere Funktion: die Entlarvung der ästhetischen Inszenierung politischer Macht und Ohnmacht. So lässt sich bereits der erste überhaupt erhaltene Brief Büchners deuten, der den Eltern im Dezember 1831 vom triumphalen Einzug des geschlagenen und auf der Flucht befindlichen polnischen Generals Ramorino⁴⁹⁰ in Straßburg berichtet. Nachdem Büchner von den Feierlichkeiten, die die Opposition zu dessen Ehren veranstaltet hatte und auch seiner eigenen Beteiligung daran erzählt hat, schließt er mit: » – und die Comödie ist fertig.« (II, 358) Die Bemerkung dementiert natürlich nicht Büchners Sympathie für die vertriebenen polnischen Freiheitskämpfer, sondern trifft die Verdeckung der eigenen Macht- und Tatenlosigkeit durch die repräsentative Inszenierung kompensatorischer Solidarität.

Erst vor diesem Hintergrund wird auch die Welttheatermetaphorik in *Danton's Tod* verständlich. Sie dient nicht etwa zur Darstellung von Büchners vermeintlich tragischer Lebensauffassung⁴⁹¹, sondern »demonstriert die ideologische Verblendung der politischen Akteure, kritisiert aber mit der Theatralisierung der Politik zugleich eine ästhetisierende Aneignung gesellschaftlicher Wirklichkeit«⁴⁹². Es ist die karikierend überzeichnete Figur des Simon, mit der Büchner gleich zu Anfang auf das Problem aufmerksam macht. Simon, von Beruf Souffleur, greift betrunken seine Frau an, der er vorwirft die gemeinsame Tochter »Sannchen« (I, 21) zur Prostitution angehalten zu haben. Als andere Mitbürger hinzukommen, ruft er diese als »Römer« (I, 17) an und versucht, sie mit seiner moralischen Entrüstung im Rückgriff auf das literarische Muster des Virginia-Mythos anzustecken. Doch bereits seine eigene Frau macht ihn auf den Widerspruch aufmerksam, dass er trotz seiner Verurteilung des Lasters dessen materieller Profiteur ist: »Du Judas, hättest du nur ein Paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr herunterließen?« (I, 18) Die ganze Szene wirft nicht nur ein kritisches





⁴⁹⁰ Büchner nennt ihn in seinem Brief irrtümlich »Romarino« (II, 357).

⁴⁹¹ Vgl. z. B. von Wiese: Georg Büchner, S. 518.

⁴⁹² Voges: Dantons Tod, S. 33.



Licht auf den Römerkult der Französischen Revolution, sondern auch auf den Moralbegriff der Aufklärung: Bekanntlich belebt Lessings Emilia Galotti ebenfalls den Virginia-Mythos neu; im ersten Auftritt von Kabale und Liebe bezichtigt der brave Bürger Miller seine Frau in ähnlichem Zorn, in materiellem Interesse die Beziehung zwischen der Tochter Luise und dem adligen Major Ferdinand als »infame Kupplerin«⁴⁹³ begünstigt zu haben. Auch Büchner selbst hatte in seinen Schulreden noch jene »gespreizte[n] Katonen« (I, 16) gepriesen, die er jetzt Danton verspotten lässt. Die komische Figur des Simon konterkariert das Pathos, mit dem Robespierre kurz darauf die aufgebrachte Menge zu beruhigen versucht. Büchner deutet an, dass der Revolutionär, den seine Anhänger sogleich mit der Rolle des Tugendhelden »Aristides« (I, 20) betrauen, selbst in der Gefahr steht, zur komischen Figur zu werden, verfügte er nicht über die Mittel der Schreckensherrschaft. In der Promenaden-Szene ist es Simon, der einen Bürger in der republikanischen Namensgebung seiner Tochter unterweist. Seine Frau Jacqueline wird zur »Cornelia« (I, 41); sein Sohn bekommt gleich drei Namen: »Pike, Pflug, Robespierre« (I, 42). Simon verheddert sich dabei wiederum in der römischen Mythologie: »Ich sage dir, die Brust deiner Cornelia, wird wie das Euter der römischen Wölfin, nein das geht nicht. Romulus war ein Tyrann, das geht nicht.« (I, 42)

Welche Partei sich in der Gegenwart aus Büchners Sicht einer ähnlich maulheldenhaften historischen Selbstinszenierung schuldig macht, zeigt die Szene, in der Simon eine Gruppe von Bürgern zur Verhaftung Dantons anführt. »Der Freiheit eine Gasse!« (I, 50), ruft Simon mit Bezug auf den Winkelried-Mythos aus, der nach dem Vorbild Theodor Körners innerhalb der burschenschaftlichen Opposition neben zahlreichen anderen Geschichtsfiktionen (Arminius, Barbarossa, Siegfried etc.) gepflegt wurde. ⁴⁹⁴ Der Schweizer Arnold Winkelried soll der Legende nach mit dem Ruf »Der Freiheit eine Gasse!« unter Opfer des eigenen Lebens seinen Kameraden im Kampf gegen die Truppen der Habsburger den Weg gebahnt haben. Dass die Verschleppung des schlafenden Danton aber wenig Heldenmut erfordert, bringt Simons Pathos zum wiederholten Male in Widerspruch zur Wirklichkeit. Büchners Abneigung gegenüber der national-religiösen Partei innerhalb der deutschen Opposition, aus der auch Wolfgang Menzel stammte, ist auch sonst vielfach belegt.

Sowohl die Dantonisten als auch die Jakobiner inszenieren ihr politisches Handeln, diese nach dem Muster der römischen Republik, jene nach dem eines sensualistisch interpretierten Griechentums, und kaschieren doch damit nur ihre faktische Machtlosigkeit angesichts des geschichtlichen Zwanges, der sie zu bloßen Statisten degradiert. Robespierre und St. Just orientieren sich, ihrem moralischen Begriff der Freiheit als Unterdrückung der Sinnlichkeit folgend, an





⁴⁹³ Schiller: Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel. In: Werke, Bd. 2, S. 567.

⁴⁹⁴ Vgl. Ingo Fellrath: »Der Freiheit eine Gassel« Eine stoff- und wirkungsgeschichtliche Anmerkung zu »Dantons Tod«. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 282–296.



der ästhetischen Kategorie der Erhabenheit. Für Robespierre droht »das erhabne Drama der Revolution« (I, 23) durch die Unsittlichkeit der inneren Feinde parodiert zu werden; St. Just ruft nach der Verurteilung Dantons durch den Konvent aus:

st. Just Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf diesen erhabenen Augenblick mit uns zu teilen. (I, 55)

Wie immer im Drama vertritt St. Justs Ideologie das Gegenteil der Wahrheit: Tatsächlich ist Dantons Hinrichtung nicht der Mord an einem Tyrannen, sondern ein tyrannischer Mord. Während Robespierre und St. Just bruchlos in ihren Rollen aufgehen, ist es der wie immer an Einsicht überlegene Danton, der die Rollenhaftigkeit des eigenen Daseins durchschaut. Die Forderung des Jakobiners Collot, man müsse die Masken abreißen, kommentiert er: »Da werden die Gesichter mitgehen.« (I, 30) Danton glaubt nicht daran, die Inszenierung der eigenen Existenz hintergehen zu können – ein Pessimismus, der seine fatalistische Passivität überhaupt spiegelt:

PHILIPPEAU Und Frankreich bleibt seinen Henkern?

DANTON Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabei. Sie haben Unglück, kann man mehr verlangen um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein oder um überhaupt keine Langeweile zu haben?

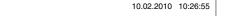
Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben? Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns, wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden. (I, 40)

In der Promenaden-Szene erscheint ihm, nachdem er die allgegenwärtige Macht der Sexualität unter der Maske der öffentlichen Wohlanständigkeit entdeckt hat, die ganze Welt als Komödie:

DANTON *zu Camille:* Mute mir nur nichts Ernsthaftes zu. Ich begreife nicht warum die Leute nicht auf der Gasse stehen bleiben und einander in's Gesicht lachen. Ich meine sie müßten zu den Fenstern und zu den Gräbern heraus lachen und der Himmel müsse bersten und die Erde müsse sich wälzen vor Lachen. (I, 43)

Gegen die Erhabenheit der Jakobiner setzen die Dantonisten die subversive Waffe des Witzes, die freilich angesichts des Schreckens ohnmächtig ist und am Ende







des Stückes zum Galgenhumor wird. Aber auch sie selbst verfolgen das Projekt eines ästhetischen Staates, wenn auch - im Sinne einer Harmonie von Verstand und Sinnlichkeit – nicht das Ideal des erhabenen, sondern des schönen Staates. Camille entwirft den Staat als »durchsichtiges Gewand« (I, 15) für den Körper des Volkes, dem größtmöglicher Bewegungsspielraum gelassen werden soll. Die politische Utopie erscheint als Spiegelbild der ästhetischen Theorie vom Primat der Wirklichkeit, die Camille später im Gespräch mit Danton entwickeln wird und die in wichtigen Zügen mit der Poetik Büchners übereinstimmt. Doch gegen die Annahme, Camille spreche auch Büchners politische Utopie aus⁴⁹⁵, bemerkt Terence M. Holmes zu Recht: »But it is by no means self-evident that an aesthetic theory retains its validity if it is transposed into the realm of political thought.«496 In der Tat zeichnen sich die Dantonisten gerade durch ihre Blindheit für die soziale Wirklichkeit aus. Die hässliche Seite der »Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend [...] sich jeden Augenblick neu gebiert« (I, 45) kommt Camille entgegen seiner Beteuerung gar nicht in den Blick. Und der Mitleidlosigkeit, wegen der Danton den zeichnenden David⁴⁹⁷ anklagt, machen sie sich selbst dem wirklichen Elend der Bevölkerung gegenüber schuldig. Danton selbst fragt skeptisch, wer denn »all die schönen Dinge« (I, 16) der politischen Utopien verwirklichen solle. Büchner inszeniert im Parteienkampf der Jakobiner und Dantonisten auch einen – an Schiller erinnernden – Kampf zwischen einer »erhabenen« und einer »schönen« Ästhetisierung der Politik, die aber beide ins Unrecht gesetzt werden.

Politische Interpreten haben sich immer wieder irritiert gefragt, welchen Sinn die langen Gespräche über Gott und Tod in den letzten zwei Akten dieses »politischen« Dramas haben sollen. Die Antwort scheint zu sein: Die existenzielle Todeserfahrung durchbricht die ideologische Verblendung der Dantonisten, wirft sie auf das Wissen um die kreatürliche Gleichheit der Menschen zurück und lässt sie den elementaren Wert von Liebe, Freundschaft und Mitleid – zu spät – wiederentdecken. Lacroix und Danton werden vom gefangenen Louis-Sébastian Mercier aufgeklärt:





⁴⁹⁵ So interpretiert bereits Wilhelm Schulz: »Von den nach abstrakten Grundsätzen der Kleidermacherkunst verfertigten Staatsformen, wollte Büchner nichts wissen. Was *Camille Desmoulins* in *Danton* sagt, war auch seine Meinung [...].« (Grab (Hg.): Georg Büchner und die Revolution von 1848, S. 70).

⁴⁹⁶ Holmes: Rehearsal of Revolution, S. 125.

⁴⁹⁷ Jacques-Louis David konnte Büchners Widerwillen gleich in mehrfacher Hinsicht erregen: Er übertrug das klassizistische Pathos auf die Darstellung der revolutionären Gegenwart, war am Terror führend beteiligter Anhänger Robespierres und zugleich Inszenator der ästhetischen Verbrämung der Schreckensherrschaft, so beim Fest des »Höchsten Wesens«. Zudem wandelte er sich nach der Machtergreifung Napoleons und glorifizierte malerisch dessen Kaisertum. Es besteht also kein Grund, anzunehmen, Büchner habe von David eigentlich nur einige Anekdoten gekannt, wie dies Martin Selge (Kaltblütig. Jacques-Louis David aus der Sicht von Büchners Danton. In: Dedner/Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium, S. 245–264) tut. Der hält von Büchners Kunstgeschmack ohnehin nichts, weil er im Lenz »einen röhrenden Hirsch, nein: einen sentimentalen Emmaus-Christus über den grünen Klee loben läßt« (S. 264).



LACROIX *zu einem Gefangnen:* Wie, so viel Unglückliche, und in einem so elenden Zustande?

DER GEFANGENE Haben Ihnen die Guillotinenkarren nie gesagt, daß Paris eine Schlachtbank sei?

MERCIER Nicht wahr, Lacroix? Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republikanisiert! Da klatschen die Galerien und die Römer reiben sich die Hände, aber sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist. Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt wo sie verkörpert werden.

Blickt um euch, das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte. Diese Elenden, ihre Henker und die Guillotine sind eure lebendig gewordnen Reden. Ihr bautet eure Systeme, wie Bajazet seine Pyramiden, aus Menschenköpfen.

DANTON Du hast Recht.

Man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Leib wird jetzt auch verbraucht. (I, 61 f.)

Mercier, dessen *Le nouveau Paris* (1797) und *Tableau de Paris* (1782/83) zu Büchners Quellen zählen, verweist drastisch auf die unmenschlichen Folgen, die die Übertragung der abstrakten und mitleidlosen Ideologie der Revolution auf das wirkliche Leben verursacht hat. ⁴⁹⁸ Die gemeinsame Erfahrung des drohenden Todes versöhnt die Gefangenen der verschiedensten Parteien, die gemeinsam Camille als den Mann umarmen, der »das Wort Erbarmen gesprochen« (I, 60) hat. Und Camille selbst verspottet das heroische Rollenspiel, das Danton selbst in dieser Lage noch nicht ganz abzulegen vermag:

CAMILLE Er zieht ein Gesicht, als solle es versteinern und von der Nachwelt als Antike ausgegraben werden.

Das verlohnt sich auch der Mühe Mäulchen zu machen und Rot aufzulegen und mit einem guten Akzent zu sprechen; wir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann nur den einen uralten, zahllosen, unverwüstlichen Schafskopf, nichts mehr, nichts weniger. Die Unterschiede sind so groß nicht, wir Alle sind Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies und zwar das Alles in einem, die 4 Dinge finden Platz genug in dem nämlichen Kö<rp>er, sie sind nicht so breit, als man sich einbildet. [...]







⁴⁹⁸ Differenzierter als Werner R. Lehmann: Revolutionsideologie analysiert die ideologiekritische Funktion: Klaus F. Gille: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie. In: Poschmann (Hg.): Wege zu Georg Büchner, S. 100–116.



Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart euch die Mühe. (I, 84)

Die Erfahrung der existenziellen Gleichheit macht alles Rollenspiel überflüssig, doch ist Camilles Entdeckung weniger erfreulich als deprimierend: Es ist jene »entsetzliche Gleichheit« (II, 377) der Menschennatur, die Büchner hier Camille erkennen lässt, aber er verwehrt ihm die eigene positive Umwertung der Gleichheit zum Ausgangspunkt eines politischen Programms, das auf die Herstellung gleicher Lebensverhältnisse für alle abzielt. Die Entdeckung des Mitleids durch die Theoretiker des Egoismus bleibt – auch gezwungenermaßen – in der Sphäre des Privaten. Die Öffentlichkeit dagegen wird unter der Schreckensherrschaft zur Bühne einer inszenierten Gleichheit vor der Guillotine:

ERSTES WEIB Ein hübscher Mann, der Hérault.

ZWEITES WEIB Wie er beim Konstitutionsfest so am Triumphbogen stand da dacht' ich so, der muß sich gut auf der Guillotine ausnehmen, dacht' ich. Das war so ne Ahnung.

DRITTES WEIB Ja man muß die Leute in allen Verhältnissen sehen, es ist recht gut, daß das Sterben so öffentlich wird. (I, 89)











ZUR INTERPRETATION VON LEONCE UND LENA

1 Der Streit um Leonce und Lena

Auch im Streit um Leonce und Lena⁴⁹⁹ standen sich besonders in den siebziger und achtziger Jahren die beiden Parteien der existenziellen und der politischen Interpretation Georg Büchners feindlich gegenüber. Das gemeinsame Ziel beider Richtungen war es zunächst, die traditionelle Marginalisierung und Abwertung des Lustspiels im Verhältnis zu den anderen Werken Büchners zu revidieren. Bekanntlich hatte schon der erste Herausgeber Karl Gutzkow eine so geringe Meinung von dem »schnell hingeworfene[n] Versuch« (II, 589) Leonce und Lena, dass er das Stück aus dem Nachlass Büchners im Mai 1838 nur durch Zusammenfassungen gerafft und von kritisch-ironischem Kommentar begleitet im Telegraph für Deutschland druckte. Das Lustspiel erinnerte ihn an Ponce de Leon von Clemens Brentano: »[...] derselbe zarte Elfenmährchenton, dasselbe bühnenwidrige Mondscheinflimmern der Charakteristik, dasselbe lyrische Übergewicht der Worte über die Handlung [...] « (II, 589). Es musste den Wortführer des »Jungen Deutschland« befremden, wenn der Dichter des Revolutionsdramas Dantons Tod ein scheinbar wirklichkeitsfernes und der Romantik nahe stehendes Lustspiel verfasst hatte, das sich zudem noch offen an einem Werk Clemens Brentanos orientierte, der als »korrespondierendes Mitglied der katholischen Propaganda«⁵⁰⁰ zu den bekanntesten Vertretern der konservativen Spätromantik gehörte. 501

Das Lustspiel wurde denn auch im Gegensatz zu den anderen Werken Büchners nicht im naturalistischen oder expressionistischen, sondern eher im neuromantischen Kontext wiederentdeckt.⁵⁰² So konnte der frühe Herausgeber Paul Landau, der das Lustspiel durchaus positiv beurteilte, zu der Ansicht gelangen, Büchner habe »das Ideal einer romantischen Komödie erfüllt«⁵⁰³. Dass die romantische





⁴⁹⁹ So auch der Titel eines forschungsgeschichtlich orientierten, aber recht einseitigen Aufsatzes von Jost Hermand: Der Streit um »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 98–117.

⁵⁰⁰ Heine: Die romantische Schule. In: Schriften, Bd. 3, S. 448.

⁵⁰¹ Vgl. Burghard Dedner: Leonce und Lena. In: Georg Büchner. Interpretationen, S. 119–176, hier S. 119 f.

⁵⁰² Die Erstaufführung von Leonce und Lena erfolgte in einer halböffentlichen Vorstellung im Intimen Theater in München am 31.05.1895 unter der Regie von Ernst von Wolzogen und unter der Beteiligung von Max Halbe.

⁵⁰³ Paul Landau: Leonce und Lena. In: Martens (Hg.): Georg Büchner, S. 50–71, hier S. 53 [zuerst in: Georg Büchners Gesammelte Schriften. Hg. von Paul Landau. Berlin: Paul Cassirer 1909, Bd. 1, S. 123–148].



Tradition in Büchners Lustspiel nicht ungebrochen und unmittelbar fortlebte, fiel freilich bereits Friedrich Gundolf auf, der allerdings gerade dies zum Ausgangspunkt seiner Kritik machte, indem er *Leonce und Lena* als »Rückfall in die bloße Literaturkomödie der Romantik nach Shakespeares Muster«⁵⁰⁴ verstand, seine »papierne Herkunft«⁵⁰⁵ beklagte und gerade das positiv Romantische der anderen Werke, jenen »neuen Schauer«⁵⁰⁶ von Büchners Genialität, vermisste.

Von Anfang an aber belegen Dokumente auch eine politische Interpretation des Lustspiels. So deutet Wilhelm Schulz, der schon in seinem Nachruf vom 28. Februar 1837 das Lustspiel »voll Geist, Witz und kecker Laune«⁵⁰⁷ gelobt hatte, *Leonce und Lena* in seiner Rezension der *Nachgelassenen Schriften* 1851 als politische Satire:

Versteht sich, daß in diesem Lustspiele das Reich *Popo*, unter der Regierung Sr. Maj. des Königs Peter, ein specifisch deutscher Musterstaat ist. [...] Erst sehen wir die viel Hoffnung erweckende Herrschaft eines Königs, der sich zwar mit geringem Erfolge, aber mit desto größerem Eifer auf das »Denken« verlegt; also eine keineswegs sehr gewöhnliche fürstliche Liebhaberei. Wahrscheinlich denkt er sieben und zwanzig Jahre lang darüber nach, ob er die versprochene Constitution geben soll. [...] Sein unmittelbarer Nachfolger ist ein »romantischer« Kronprinz, der auch zuweilen denkt, aber nur darüber, »in welchem Weine er sich heute betrinken will.« Am Schlusse octroyirt sein künftiger Staatsminister das künftige Glück des Staats: [es folgt Valerios Schlusswort] Das Beste ist, daß im gesegneten Deutschland dieses romantische Ideal, wenn nicht in den Staaten, doch in den Hofstaaten, schon lange vier und dreißig Mal verwirklicht ist; etwa mit dem Ausschluss der »classischen Leiber«, aber mit besonderem Einschlusse der »commoden Religion«. Für den großen Haufen der Unterthanen bleibt es freilich die günstigste Stellung, »wenn sie gerade so gestellt sind, daß der Wind von der Hofküche über sie geht und sie auch einmal in ihrem Leben einen Braten riechen.«508

Die politische Deutung des Lustspiels als Satire auf die deutschen Staaten der Restaurationszeit, besonders auf Preußen unter seinem König Friedrich Wilhelm III. und seinem Sohn, dem Kronprinzen und späteren »Romantiker auf dem Thron« Friedrich Wilhelm IV., geht einher mit einer ironischen Lesart der romantischen Bezüge.

Die Frage danach, wozu die romantischen Anspielungen der Komödie dienen

```
504 Gundolf: Romantiker, S. 390.
```





⁵⁰⁵ Ebenda, S. 391.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 395.

⁵⁰⁷ Schulz: Nekrolog. In: Grab (Hg.): Georg Büchner und die Revolution von 1848, S. 140.

⁵⁰⁸ Schulz: Über Nachgelassene Schriften von G. Büchner. In: Grab (Hg.): Georg Büchner und die Revolution von 1848, S. 61 f.



und wie die politisch-satirischen Elemente zu bewerten sind, durchzieht die gesamte Deutungsgeschichte. Keinesfalls wird man sich mit der »Haltung der vorsichtigen Distanz«⁵⁰⁹ zufrieden geben können, die Schwierigkeiten der Interpretation aus dem Wege geht, indem sie es als angeblich misslungene Gelegenheitsarbeit in Büchners Werk nicht ernst nimmt. Dies trifft beispielsweise auf die Einschätzung Hans Mayers zu, es sei »wenig sinnvoll, ein Werk gelegentlicher Laune, eines zeitweiligen Konformismus, der aus Geld- und Karrieregründen einen Preis erringen möchte, übermäßig zu bewerten, mit Deutungen und Geheimnissen zu belasten, die ihm im Grunde fremd sind.«⁵¹⁰ Das Stück, das Büchner für den seit dem 16. Januar 1836 vom Cotta-Verlag ausgeschriebenen Wettbewerb um das beste Lustspiel einsandte und wegen Fristüberschreitung ungeöffnet zurückerhielt, kennen wir nicht. Die Tatsache, dass Büchner das Stück trotz großer Arbeitsüberlastung im selben Jahr noch bis zur möglichen Veröffentlichung überarbeitete, spricht eher dafür, dass es ihm durchaus wichtig war.

Sowohl die existenziellen als auch die politischen Interpreten des Stückes versuchten, die einschlägigen Vorwürfe gegen Büchners Lustspiel (innerliterarische Herkunft, epigonale Romantizität, Unglaubwürdigkeit von Figuren und Handlung) gerade dadurch zu entkräften, dass sie sie zu positiven Merkmalen umdeuteten, wozu allerdings jeweils höchst unterschiedliche Wege eingeschlagen wurden. Außerdem entwickelten sich noch zwei gegensätzliche – zur Alternative politisch/existenziell gleichsam quer liegende – Interpretationsrichtungen, die man als »negativ« und »positiv« bezeichnen könnte. Nehmen die positiven Deutungen die Schlussutopie am Ende des dritten Aktes wenigstens partiell ernst und billigen Leonce eine ernsthafte Wandlung durch die Liebe zu Lena zu, verneinen die negativen Deutungen dies und lesen die entsprechenden Passagen ironisch. Somit ergeben sich vier Typen der Interpretation; jede Deutung lässt sich näherungsweise einer von ihnen zuordnen.

Auch die existenzielle Interpretation von *Leonce und Lena* geht von Karl Viëtors Büchner-Monografie aus. Viëtor enthistorisiert und entpolitisiert das Stück weitgehend, indem Leonce in seiner Langeweile und Melancholie wie zuvor bereits Danton als Sprachrohr des Autors gedeutet wird. So zeigt nach Viëtors Meinung Leonce Büchners »Jugendmelancholie«⁵¹¹, die durch die Begegnung mit Lena, der »positivste[n] Gestalt«⁵¹² des Stückes, geheilt werde, indem mit der Liebe die »Verwandlung« und »Erlösung«⁵¹³ des Prinzen beginne. Dabei ist Viëtor der Meinung, dass *Leonce und Lena* »dem Raum der Romantik [...] als Überlieferung, nicht als Gegenwart«⁵¹⁴ angehöre. Verkörpert Viëtors Arbeit die existenziell-positive Inter-

```
509 So kritisch Dedner: Leonce und Lena, S. 120.
```





⁵¹⁰ H. Mayer: Georg Büchner, S. 316.

⁵¹¹ Viëtor: Georg Büchner, S. 175.

⁵¹² Ebenda, S. 178.

⁵¹³ Ebenda, S. 179.

⁵¹⁴ Ebenda, S. 186.



pretation⁵¹⁵, so ziehen die meisten anderen existenziellen Interpreten negative Schlüsse. Gustav Beckers⁵¹⁶ etwa interpretiert das zentrale Motiv der Langeweile auf Grund einer postulierten Geistesverwandtschaft Büchners mit Kierkegaard⁵¹⁷ nicht als individuell-pathologisches, sondern als existenziell-tragisches So-Sein des Menschen.⁵¹⁸ Dieses sei dementsprechend selbst durch die Liebe nicht heilbar, weshalb alle positiven Deutungen des Schlusses zurückzuweisen seien.⁵¹⁹ So meint auch Wolfgang Wittkowski, der »Ruf aus der Leere der Langeweile tön[e] unterschwellig, gleichwohl hartnäckig, unüberwunden nach in den utopisch-parodistischen Schlußvorschlägen«⁵²⁰, denn das Ende des Stückes sei »phantastisch, forciert künstlich und daher zutiefst unglaubwürdig«⁵²¹. Die Schlussutopie mute, so Wolfgang Martens, »eher an wie die verzweifelte Parodie auf ein erfülltes menschliches Leben«⁵²². Melancholie, Langeweile und Verzweiflung des Prinzen Leonce werden als Ausdruck der Persönlichkeit Büchners gedeutet, dessen Weltbild sich durch Pessimismus, Fatalismus und Nihilismus auszeichne. Dabei wird das Verhältnis Büchners zur Romantik als radikalisierte Vollendung und Überwindung gefasst:

Indem ihm [= Büchner] Sinnlosigkeit des Seins zu einem urgegebenen Naturgesetz geworden ist, vollzieht sich ihm daher fragwürdiges Dasein grundsätzlich nicht mehr wie den Romantikern nur in Abhängigkeit von der psychologischen Eigentümlichkeit des Einzelmenschen. Also hat er demnach die psychologische Stufe der Geistesgeschichte, die der romantische Subjektivismus darstellt, in kühnem Eintritt in eine naturgesetzlich determinierte, überpsychologische, objektiv gesehene Umwelt überschritten. 523

Büchner geht es nicht mehr um den Prozeß des Bewußtwerdens einer individuellen Seinstragik – wie noch Byron oder Tieck. Für Leonce ist die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns zu einer längst bewußten Größe geworden, die keine Klage mehr zuläßt. 524

- 515 Zu den wenigen weiteren positiven Interpreten zählt Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, Bd. 3, S. 311–317.
- 516 Gustav Beckers: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Ein Lustspiel der Langeweile. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1961 (Probleme der Dichtung, Studien zur deutschen Literaturgeschichte; 5).
- 517 Vgl. ebenda, S. 13-27.
- 518 Vgl. ebenda, S. 46 f.
- 519 Vgl. ebenda, S. 155f.
- 520 Wittkowski: Georg Büchner, S. 244.
- 521 Ebenda, S. 240.
- 522 Wolfgang Martens: Büchner. »Leonce und Lena«. In: Die deutsche Komödie. Hg. von Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1977, S. 145–159, hier S. 155.
- 523 Beckers: Leonce und Lena, S. 98.
- 524 Thomas Wohlfahrt: Georg Büchners Lustspiel »Leonce und Lena«: Kunstform und Gehalt. In: Werner (Hg.): Studien zu Georg Büchner, S. 105–146, hier S. 126. Wohlfahrt versucht letztlich nicht überzeugend auch politische Aspekte in seine Deutung einzubeziehen.







Gleichviel, ob man *Leonce und Lena* als biografisches Dokument einer verzweifelten Weltsicht Georg Büchners oder als Ausdruck allgemein-menschlichen Sinnund Identitätsverlustes deutet: In jedem Fall entfremdet man das Lustspiel seinem historischen Ort, dem politischen, sozialen und auch literarischen Kontext seiner Entstehung. Zum selben Ergebnis führt aber auch der Ansatz Gerhart Baumanns und Jürgen Schröders, die vermeintliche Sinnlosigkeit in die Sprache des Textes zu projizieren, indem rundweg alle Repliken zum sinnfreien Spiel degradiert werden. So meint Baumann: »[...] ziellos kreist die Sprache um sich selbst, die kontrapunktischen Bedeutungen erscheinen relativ, gleichgültig, denn nichts gipfelt im Endgültigen, vielmehr bietet sich alles zum Umwenden an.«⁵²⁵ Und Jürgen Schröder, der bemüht ist, das Lustspiel als Vorwegnahme des absurden Theaters hinzustellen⁵²⁶, schreibt:

Der Sprache ist jegliches Vertrauen des Geistes aufgekündigt. Sie ist nicht mehr lebendiger Bezug, sondern nur noch verfügbares Material. Sie liefert die Bausteine für ein heiter-sinnloses Spiel, das sich in bunten Reflexen bloßer Wörterähnlichkeiten und witzigen Verknüpfungen erschöpft, Reflexen, in denen die ausgeschlossene Wirklichkeit lediglich paradiert, um den Effekt zu machen, der sich aus dem Kontrast zwischen den unverbindlich gewordenen Sinnbezügen der Sprache und zufälligen Spiegelungen ihres Wörtermaterials ergibt. Mutwillige Wortspielerei, zu deren Inszenierung die Figuren sich unaufhörlich gedrängt sehen, ersetzt den ernsthaften Sprachvollzug. 527

Man wird geradezu im glatten Gegensatz hierzu die These aufstellen können, dass es nicht ein einziges Wortspiel, nicht eine einzige Anspielung in *Leonce und Lena* gibt, die nicht textintern oder -extern ihren spezifischen Sinn hat.

Es war Hans Mayer, der – obgleich er in *Leonce und Lena* »noch echte Romantik von außerordentlicher Verdichtung«⁵²⁸ zu erkennen glaubte, das Lustspiel sogar als »Büchners Beitrag zur deutschen Romantik«⁵²⁹ verstand – als Erster die politisch-soziale Fundierung des vorherrschenden Langeweile-Motivs erkannte und das Stück dementsprechend als Komödie aus Hass⁵³⁰ deutete. Dabei verwies Mayer⁵³¹ auf die inzwischen einschlägige Stelle im Brief an Karl Gutzkow aus dem Juni 1836, in der Büchner die Langeweile als Kennzeichen für die »abgelebte moderne Gesellschaft« (II, 440) nennt. Neben die Deutung der Langeweile als

```
525 Baumann: Georg Büchner, S. 94.
```



⁵²⁶ Vgl. Jürgen Schröder: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Eine verkehrte Komödie. München: Fink 1966 (Zur Erkenntnis der Dichtung; 2), S. 14.

⁵²⁷ Ebenda, S. 29.

⁵²⁸ H. Mayer: Georg Büchner, S. 330.

⁵²⁹ Ebenda, S. 320.

⁵³⁰ Vgl. ebenda, S. 323.

⁵³¹ Ebenda, S. 323f.



»gesellschaftliche Bewußtseinsform«⁵³² trat im weiteren Verlauf der Forschungsgeschichte zunehmend die engere Interpretation als Adelsprivileg: *Leonce und Lena* wurde als »subversive Kunst«⁵³³ zur »Satire auf die privilegierte *Langeweile einer nicht berufstätigen Klasse*«⁵³⁴, der Weltschmerz zur »*Melancholie der Sättigung*, der vollen Bäuche«⁵³⁵. So sieht Hans Helmut Hiebel in seinen Arbeiten⁵³⁶ *Leonce und Lena* auf Grund der Intention der indirekten Kritik strukturell durch die beiden komplementären Prinzipien von »Elision« und »Allusion« bestimmt:

Büchner porträtiert ausschließlich den Überbau einer nicht ins Bild kommenden sozialen Basis, nur das Bewußtsein eines e l i d i e r t e n, d.h. ausgesparten Seins, nur den Schatten einer im Dunkel bleibenden Gestalt.⁵³⁷

Aussparung oder Elision ist jedoch im allgemeinen und bei Büchner im besonderen nur das Korrelat von Anspielung oder Allusion.⁵³⁸

Büchners Chiffrierungsverfahren aber hat es gerade auf jene ausgesparten Kontexte abgesehen, weil diese den Allusionen überhaupt erst ihren – sonst verborgen bleibenden – Sinn zuweisen.⁵³⁹

Zugleich stellt er fest: »Die politische Satire Büchners hat die Tendenz, zugleich auch immer Literatursatire zu sein.«⁵⁴⁰ Die scheinbar romantischen Passagen, insbesondere die Liebesbegegnung, seien also nicht ernst zu nehmen.⁵⁴¹ Dementsprechend stellt Gerhard P. Knapp fest, Büchner sei »viel weniger an einer

- 532 Vgl. Peter Mosler: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Langeweile als gesellschaftliche Bewußtseinsform. Bonn: Bouvier 1974 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 145).
- 533 Lienhard Wawrzyn: Büchners »Leonce und Lena« als subversive Kunst. In: Mattenklott/Scherpe (Hg.): Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz, S. 85–115.
- 534 Ebenda, S. 102.
- 535 Ebenda, S. 109.
- 536 Hans Helmut Hiebel: Das Lächeln der Sphinx. Das Phantom des Überbaus und die Aussparung der Basis: Leerstellen in Büchners Leonce und Lena. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 126–143; ders.: Allusion und Elision in Georg Büchners Leonce und Lena. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano. In: Dedner/Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium, S. 353–378; ders.: Georg Büchners heiter-sarkastische Komödie »Leonce und Lena«. In: Deutsche Komödien. Hg. von Winfried Freund. München: Fink ²1995, S. 110–128.
- 537 Hiebel: Lächeln der Sphinx, S. 127f.
- 538 Hiebel: Allusion und Elision, S. 353 f.
- 539 Ebenda, S. 354.
- 540 Hiebel: Lächeln der Sphinx, S. 136.
- 541 Auch Hans Mayer hatte schon 1959 in teilweiser Korrektur seiner früheren Ansichten betont, Leonce und Lena sei »in den wichtigsten Strukturelementen einer Parodie der Romantik näher als einem künstlerischen Verlorensein an die mondbeglänzte Zaubernacht«. H. Mayer: Fragen der Büchner-Forschung I. In: ders.: Georg Büchner, S. 469.







Erfüllung der Form der romantischen Komödie gelegen als vielmehr an ihrer *Infragestellung*«⁵⁴². Mit dieser Ansicht ist die exakte Gegenposition zur Einschätzung Gundolfs erreicht: *Leonce ist Lena* sei nicht als Rückfall in, sondern als Kritik an der romantischen Komödie zu verstehen.

Die Deutung Henri Poschmanns⁵⁴³ betont die entscheidende Wichtigkeit der Bauernszene III, 2 (vgl. II, 121 f.) für eine politische Interpretation des Lustspiels, indem er nachweist, dass sie als szenische Realisation des Aufrufs aus dem *Hessischen Landboten* (vgl. II, 59) zu verstehen ist⁵⁴⁴, der die Bauern auffordert, die Residenz zu besuchen, um sich von der sozialen Ungleichheit ein Bild zu machen. Darüber hinaus verweist Poschmann auf die untrennbare Verknüpfung der sozialen Kritik Büchners mit der entsprechenden Kritik am geistigen Überbau der Gesellschaft:

Drei Sphären des restaurativen status quo werden im Spiegel der Komödie Büchners kritisch aufgefangen und in ihrem Wechselverhältnis erfaßt: die gesellschaftlich-staatliche Organisationsform, deren philosophisch-metaphysisches Korrelat und die Sphäre künstlerisch-ästhetischen Selbstverständnisses in ihr. Keine dieser Seiten kann, ohne den Aussagegehalt, den sie erst in der mehrschichtigen Ganzheit des Stücks gewinnt, zu verflachen, von den übrigen abgetrennt werden. ⁵⁴⁵

Obgleich die wesentlichen Erkenntnisse dieser politischen Deutung des Stückes kaum noch in Zweifel gezogen werden, so hat doch die durchweg negative Interpretation der Schlussutopie, der Liebesbegegnung und der Figuren Leonce, Valerio und Lena zu Widerspruch herausgefordert. Es fällt in der Tat schwer, im »sympathischen Prinzen Leonce«⁵⁴⁶ – der mit Langeweile und Weltschmerz ja deutlich zumindest partiell auch Identifikationsfigur des Autors wie seines potenziellen Publikums ist⁵⁴⁷ – nichts als den »blasierte[n], dekadente[n], saturierte[n] Parasit[en]«⁵⁴⁸, in Valerio nur einen »Schmarotzer und Opportunist[en]«⁵⁴⁹ und





⁵⁴² Gerhard P. Knapp: Difficile est satiram scribere. Büchners »Leonce und Lena« – ein mißlungenes Lustspiel? In: Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck. Hg. von Gerhard P. Knapp und Wolff A. von Schmidt, unter Mitarbeit von Heinz F. Rahde. Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas 1981, S. 99–111, hier S. 104.

⁵⁴³ Henri Poschmann: Büchners Leonce und Lena. Komödie des status quo. In: Georg Büchner Jahrbuch I (1981), S. I12–159.

⁵⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 119.

⁵⁴⁵ Ebenda, S. 131.

⁵⁴⁶ Sengle: Biedermeierzeit, Bd. 3, S. 312.

⁵⁴⁷ Vgl. Ludwig Völker: Die Sprache der Melancholie in Büchners »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 118–137. Völker verweist auf S. 118 ff. auf die Parallelstellen zu Langeweile und Melancholie in *Lenz, Dantons Tod* und den Briefen Büchners, die sich nicht als politische Satire interpretieren lassen.

⁵⁴⁸ Hiebel: Lächeln der Sphinx, S. 134.

⁵⁴⁹ Hiebel: Allusion und Elision, S. 357.



in Lena »eine privilegierte Fürstentochter«⁵⁵⁰ zu sehen. Auch negative Interpreten müssen zumindest »gewisse *Erfahrungskorrespondenzen*«⁵⁵¹, die Leonce mit Büchner verbinden, und eine teilweise Identifikation⁵⁵² einräumen. Den Grund für diese Identifikation mit dem kritisierten Prinzen sieht Jost Hermand in einer Selbstkritik Büchners, der trotz seiner Sympathie für die unteren Bevölkerungsschichten selbst letztlich in seiner Rolle als privilegierter bürgerlicher Intellektueller gefangen bleiben musste.⁵⁵³ In der Tat dürfte Büchner dieser Widerspruch zwischen seiner ideellen und seiner materiellen Gesellschaftsposition nicht verborgen geblieben sein.

Politisch-positive Deutungen des Stückes haben insbesondere Burghard Dedner⁵⁵⁴ und E. Theodor Voss⁵⁵⁵ vorgelegt. Dedner führt die im Text verstreuten Schöpfungs- und Geburtsmotive auf von Hesiod ausgehende »romantische Mythologeme«556 zurück und bezieht ihren Dreischritt »Erstarrung, Chaos, Neuschöpfung«557 auf die Struktur der Komödie. Die Lustspielhandlung wird so zum »utopische[n] Vorgang«558, der – komisch gebrochen, aber nicht satirisch aufgehoben – als Geschichte der »Krankheit und Heilung einer Seele«559 interpretiert werden kann. E. Theodor Voss wendet sich mit Burghard Dedner dagegen, dass die utopischen Elemente in Büchners Werk nur satirisch-parodistisch zu deuten seien.⁵⁶⁰ Er weist nach, dass sowohl die Italienvision am Ende der dritten Szene des ersten Aktes als auch die Schlussutopie Verarbeitungen konkreter Prätexte vor allem von Jean Paul, Goethe und Heine sind⁵⁶¹, die anhand der Gegend um Neapel ein literarisches Arkadienbild entwickeln. Diese Utopie weist deutlich emanzipatorische, anti-bürgerliche und – wie auch Shakespeares Arkadien in As you like it⁵⁶² – anti-höfische Züge auf. Zu nennen ist hier zunächst die proletarische Utopie des Schlaraffenlandes »Cuccagna«, die sich im Einzelnen schon im glücklichen Müßiggänger »Lazzarone« verwirklicht. 563 Dieser neapolitanische Lazzarone aber hatte – auch angesichts der zeitgenössischen nationalen

```
550 Knapp: Georg Büchner, S. 170.
```





⁵⁵¹ Ebenda, S. 167.

⁵⁵² Vgl. etwa Poschmann: Leonce und Lena, S. 157 f.

⁵⁵³ Vgl. Hermand: Leonce und Lena, S. 111 ff.

⁵⁵⁴ Vgl. Dedner: Leonce und Lena; ders.: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in »Leonce und Lena«, »Dantons Tod« und »Lenz«. In: Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. von Burghard Dedner. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Büchner Studien; Bd. 3), S. 156–218.

⁵⁵⁵ E. Theodor Voss: Arkadien in Büchners Leonce und Lena. In: Dedner (Hg.): Leonce und Lena, S. 275–436.

⁵⁵⁶ Dedner: Bildsysteme und Gattungsunterschiede, S. 157.

⁵⁵⁷ Dedner: Leonce und Lena, S. 166.

⁵⁵⁸ Dedner: Bildsysteme und Gattungsunterschiede, S. 162.

⁵⁵⁹ Ebenda, S. 166.

⁵⁶⁰ Vgl. Voss: Leonce und Lena, S. 275-285.

⁵⁶¹ Vgl. ebenda, S. 285-318.

⁵⁶² Vgl. ebenda, S. 372-382.

⁵⁶³ Vgl. ebenda, S. 318-325.

147



Bewegung Italiens – eine besondere Bedeutung durch die Erinnerung an einen vom Fischer und Obsthändler Tommaso Masaniello angeführten Aufstand in Neapel im Jahr 1647. Eine literarische Verarbeitung des Stoffes durch Daniel Aubers Oper La Muette de Portici (1828; Libretto: Eugène Scribe und Casimir Delavigne) hatte gerade in ganz Europa zu oppositionellen Tumulten geführt. 564 Zugleich verbindet sich mit Italien die - von Leonce deutlich aufgegriffene -Vision einer den Herrschafts- und Arbeitsmechanismen zuwiderlaufenden, natürlichen Zeit. 565 Während die negativen Interpreten die arkadischen und erotischen Elemente in Leonce und Lena im Dienste der subversiven Gesellschaftskritik parodistisch aufgehoben sehen, halten Dedner und Voss sie für subversive Utopien im Dienste einer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft. Gerhard P. Knapp zieht die von Voss gewonnenen Erkenntnisse zwar nicht in Zweifel, liest »jedoch im Gegensatz zu Voss Büchners Arkadienzitate als sarkastisch«566. Dies bezeichnet die wesentliche Schwierigkeit bei der Interpretation von Leonce und Lena: eine anscheinend unaufhebbare Mehrdeutigkeit, die »in der ästhetischen Eigenart des Textes begründet«567 liegt; jeder Versuch einer vorschnell vereindeutigenden Interpretation muss das Lustspiel vereinseitigen. 568

Eine grundsätzliche Kritik sowohl an den existenziellen als auch den politischen Deutungen übt Dieter Kafitz. Beide Interpretationsrichtungen machten wes der Komödie schwer, als Komödie ernst genommen zu werden, oder anders ausgedrückt, sie wird als Komödie zu ernst genommen«⁵⁶⁹. Obwohl man dieser Kritik ein gewisses Recht nicht absprechen kann⁵⁷⁰, befriedigt sein eigener Versuch, die Komik des Stückes von jeder Funktion abzutrennen und den Sinn einzig im »Lachen als eine[r] spezielle[n] Art von Katharsis«⁵⁷¹ zu sehen, auf keine Weise. Das Gleiche gilt für den Versuch Heinz Wetzels, der die zweifellos richtige Beobachtung von Büchners Kritik an der Unmenschlichkeit abstrakter





⁵⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 328–342. Die Brüsseler Aufführung soll 1830 das Signal zum belgischen Aufstand gegen die niederländische Herrschaft gegeben haben.

⁵⁶⁵ Vgl. ebenda, S. 352-363 und 372-382.

⁵⁶⁶ Knapp: Georg Büchner, S. 164. Ebenso Hiebel: Leonce und Lena, passim.

⁵⁶⁷ Wohlfahrt: Leonce und Lena, S. 108.

⁵⁶⁸ Ein Vergleich mit der Oper *Leonce und Lena* von Paul Dessau (1979; Libretto: Thomas Körner) zeigt, wie stark das Lustspiel umgeschrieben werden muss, um zur eindeutig parodistischen Satire zu werden. Das Libretto stellt die Bauernszene – unter Beteiligung von Leonce und Valerio – an den Anfang, bricht den utopischen Schluss durch eine angefügte Langeweile-Szene und verändert den Text Büchners bisweilen ins glatte Gegenteil. Am interessantesten ist die Beobachtung, dass mit der Mehrdeutigkeit auch der W i t z der Komödie verloren geht.

⁵⁶⁹ Dieter Kafitz: Visuelle Komik in Georg Büchners Leonce und Lena. In: Die großen Komödien Europas. Hg. von Franz Norbert Mennemeier. Tübingen/Basel: Francke 2000, S. 265–284, hier S. 265.

⁵⁷⁰ Am meisten trifft sie wohl Gerhard P. Knapp, wenn er feststellt »Georg Büchner war kein Lustspieldichter« (Knapp: Leonce und Lena, S. 101), was entweder eine unzutreffende Aussage oder ein gattungsnormatives Geschmacksurteil ist. Wenn er schließlich fordert, es »müßte einem schon das Lachen vergehen« (Knapp: Georg Büchner, S. 175) fragt man sich, ob ein Interpret, der dem Publikum das Lachen verbieten will, nicht seine Kompetenzen überschreitet.

⁵⁷¹ Kafitz: Leonce und Lena, S. 277.



Denksysteme zum alleinigen Schlüssel einer Interpretation macht.⁵⁷² Auch Matthias Morgenroth geht in seiner Monografie⁵⁷³ vom Phänomen des Komischen aus, verspricht aber, nicht nur dessen Funktionen aufzuzeigen, sondern zugleich auch noch die existenzielle mit der politischen Deutung zu vereinen:

Pessimistische Weltsicht und indirekte Anklage korrespondieren miteinander. Das Verbindungsglied zwischen den verschiedenen Ebenen ist das Prinzip der komischen Verfremdung. Der vielfach mit der satirischen Form verbundene Optimismus wird von diesem übergreifenden Pessimismus gedämpft. Dieser verweist auf einem allgemeinen Niveau auf den Überbau der sozialen Konflikte: die Scheinhaftigkeit von Freiheit und Selbstbestimmung und der daraus folgenden Einsicht in die Unmöglichkeit sinnvoller Tätigkeit und wirklicher Veränderung. Satire und Geschichtspessimismus sind hier untrennbar miteinander verbunden. ⁵⁷⁴

Hier wird eine Einheit behauptet, aber nicht im Geringsten glaubhaft gemacht: Eine »deterministische[] Welt voller politischer und sozialer Mißstände« 575 ist ein Unding – in einer deterministischen Welt gibt es keine Missstände, sondern nur Ursachen und Wirkungen. Anstatt sich um eine erzwungene Versöhnung zu bemühen, erscheint es sinnvoller, zunächst zu überprüfen, ob eine solche Deutung nicht von einem Scheinwiderspruch ausgeht. Sollte sich dabei zeigen, dass tatsächlich eine grundsätzliche Ambiguität des Stückes besteht, wären die Gründe für die Mehrdeutigkeit in der Struktur des Textes aufzusuchen und interpretierend zu erklären. 576

2 Kritik der Komödie

Jürgen Schröder hat zuerst einen Zusammenhang zwischen dem Lustspiel Büchners und seiner außerliterarischen Verwendung des Wortes »Komödie« hergestellt. Gefangen im fatalistischen Büchner-Klischee kommt er in seiner Monografie aus dem Jahr 1966 noch zu der fragwürdigen Einschätzung, »Komödie« bezeichne für







⁵⁷² Vgl. Heinz Wetzel: Das Ruinieren von Systemen in Büchners »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 4 (1984), S. 154–166.

⁵⁷³ Matthias Morgenroth: Formen und Funktionen des Komischen in Büchners *Leonce und Lena*. Stuttgart: Heinz 1995 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 314).

⁵⁷⁴ Ebenda, S. 111.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 79.

⁵⁷⁶ Eine jüngere Arbeit zu Leonce und Lena (Eun-Suk Kim: Hofgesellschaft, Festivität und Ästhetik in »Leonce und Lena« von Georg Büchner. Marburg: Tectum Verlag 2002) geht zwar von einer solchen Position aus, gelangt aber nicht über den erreichten Stand der Forschung hinaus bzw. fällt sogar hinter ihn zurück, weil sie über eine Paraphrasierung des Inhalts selten hinaus gelangt.



Büchner allgemein die »zwanghafte Mechanik des Ablaufs«577 eines Ereignisses und entlarve »die Diskrepanz zwischen posierter Freiheit und realem Zwang«, der durch »eine höhere Instanz«578 geleistet und gelenkt werde. In einer späteren Arbeit hat Schröder dagegen die ideologiekritische Funktion der Metapher des Welttheaters und der Selbstinszenierung des Dichters als »Narr« erkannt und zugleich aufgezeigt, in welch starkem Maße die Wahrnehmung der Welt als »Komödie« Epochensignatur der Restaurationszeit ist. ⁵⁷⁹ Der Gebrauch der Komödien-Metapher müsste also gleichsam als Pars pro toto Aufschluss über die Absicht der Komödie *Leonce und Lena* als Ganzer geben. Indem Büchner die Gattung des Lustspiels dazu verwendet, die Gegenwart und ihre literarischen und philosophischen Diskurse kritisch zu reflektieren, schließt er dabei durchaus an die Komödie der Romantik an. ⁵⁸⁰

Die Dramen des von Büchner geschätzten Autors Ludwig Tieck zeigen, dass es eher die theatralische und gedankliche Form als der philosophische Inhalt des Theatrum-Mundi-Konzepts waren, die für romantische Dichtung interessant werden konnten. ⁵⁸¹ Tieck macht aus der Form der Weltbühne auf der Bühne die radikalisierte Form des Spiels im Spiel: die Bühne auf der Bühne. Aus dem Theatrum mundi wird gleichsam ein Theatrum theatri. Die Entdeckung dient sichtbar der romantischen Grundtendenz einer ironischen Selbstreflexion der Kunst. Die Komödien *Der gestiefelte Kater* (1797), *Die verkehrte Welt* (1799) und *Prinz Zerbino* (1799) zeugen hiervon. Tieck macht sich dabei ein der Struktur des Welttheaters immanentes Paradox zu Nutze: Im Konzept des Theatrum mundi muss jeder Zuschauer der Weltbühne ja zugleich konsequenterweise auch Schauspieler auf dieser sein; jeder Akteur aber kann theoretisch wiederum zum Zuschauer einer Bühne auf der Bühne werden. ⁵⁸² Tieck macht diesen infiniten Regress sichtbar, indem er das Prinzip des Spiels im Spiel bis zur Unübersichtlichkeit steigert und das zu Grunde liegende Paradox mit Durchbrechungen der





⁵⁷⁷ Schröder: Leonce und Lena, S. 181.

⁵⁷⁸ Ebenda, S. 182.

⁵⁷⁹ Vgl. Jürgen Schröder: Restaurationszeit – Komödienzeit – Narrenzeit. Georg Büchner als »enfant du siècle«. In: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Studien für Jürgen Brummack zum 65. Geburtstag. Hg. von Markus Heilmann und Birgit Wägenbaur in Verbindung mit dem Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Tübingen: Narr 2001, S. 259–273.

⁵⁸⁰ Zu unkritisch wird das Lustspiel als romantische Komödie verstanden von Arnd Beise: Die Leute vertragen es nicht, dass man sich als Narr produziert. Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. In: Der Deutschunterricht 6/2002, S. 24–33.

⁵⁸¹ Vgl. Klaus Weimar: Limited Poem Unlimited – Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 144–159.

⁵⁸² Dasselbe Paradox ergibt sich auch bei den verwandten metaphorischen Topoi vom »liber naturae« oder »liber historiae«, in dem der Mensch zugleich Lesender und gelesene Figur sein muss. Novalis hat das Paradox im fünften Kapitel des Romans Heinrich von Ofterdingen verarbeitet, in dem der Titelheld in der Höhle des geheimnisvollen Einsiedlers ein Buch mit der Geschichte seines eigenen Lebens liest.



verschiedenen Spielebenen zu erkennen gibt. Mit der Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben verwirklicht die romantische Komödie so das Ideal der progressiven Universalpoesie. Die fiktiven Zuschauer selbst reflektieren über ihre verwirrende Position:

scävola Es ist gar zu toll. Seht, Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen wieder Zuschauer und sehn ein Stück, und in jenem dritten Stück wird jenen dritten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt. [...]

DER ANDRE Nun denkt euch, Leute, wie es möglich ist, daß wir wieder Akteurs in irgend einem Stücke wären, und einer sähe nun das Zeug so alles durcheinander! Das wäre doch die Konfusionaller Konfusionen. 583

Indem so jede mimetische Illusion zerstört wird, befragt das Medium des Theaters sich selbst nach seinen Mitteln und Grenzen. Gleichzeitig stellt sich auch die zeittypische Frage nach der Einheit des Subjekts zwischen »eigentlicher« Identität und gesellschaftlicher Rolle. Tiecks Literaturkomödien beschränken sich dabei durchaus nicht auf Kunstkritik, sondern enthalten auch gesellschaftskritische und politische Anspielungen, an die Georg Büchner unmittelbar anschließen konnte. Einzelne Elemente, besonders aus *Der gestiefelte Kater*, sind in *Leonce und Lena* eingegangen. So ist etwa der verwirrte König Tiecks ein Vorgänger von Büchners König Peter. Auch der im Nachfolgestück *Prinz Zerbino* zum Hinz von Hinzenfeld aufgestiegene durchtriebene Kater dürfte die Karriere Valerios von Valeriental beeinflusst haben.

Ludwig Tiecks romantische Komödien wurden auch zum Vorbild für Clemens Brentano. Sein Lustspiel *Ponce de Leon* (1803) wurde bei dem von Goethe und Schiller im Jahre 1800 ausgeschriebenen Komödienwettbewerb abgelehnt und scheiterte auch bei seiner Uraufführung als *Valerio oder Vaterlist* 1814 in Wien, obwohl es im Gegensatz zu seiner Literaturkomödie *Gustav Wasa* (1800) auf die Illusionsbrechungen der verdoppelten Bühne verzichtet. Dennoch ist auch in *Ponce de Leon*, einer Hauptquelle für Büchners *Leonce und Lena*, der Gedanke des Welttheaters präsent. Don Sarmiento, der allmächtige Vater steht gottgleich über allem chaotischen Geschehen der Intrigen, Verkleidungen und Verwechslungen und führt alle Beteiligten nach diesen Prüfungen einem von Anfang an feststehenden Glück zu. In der abschließenden Befriedung aller Verwirrung und aller Konflikte durch die Macht der Liebe wird gleichsam ein säkularisierter Heilsplan sichtbar.

Die wesentliche Anregung zum Spiel mit dem Spiel erhielten Tieck und

583 Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt (III/5). In: Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden. Hg. von Manfred Frank, Paul Gernard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert, Wulf Segebracht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985 ff., Bd. 6, S. 622.







Brentano zweifellos auch durch die Verwendung der Technik in Shakespeares Dramen, vor allem durch Hamlet und A Midsummer Night's Dream, in dem Handwerker mit unfreiwilliger Komik ein sentimentales Liebesdrama aufführen. Auch in Hamlet ist dabei das Spiel im Spiel Anlass für eine Selbstreflexion der Kunst, aber die Funktion der Binnenaufführung geht doch darüber hinaus. In gewissem Sinne führt Hamlet ein politisches Drama auf; indem die reale Situation im Bild einer Fiktion erscheint, soll die Kunst die Funktion der Aufklärung und mithin der Beeinflussung der Wirklichkeit übernehmen. Mit einem abgebrochenen Zitat identifiziert sich auch Leonce mit dem melancholischen Prinzen Hamlet (vgl. I, 116). Und die Komödie As You Like It, die nicht nur auf Tieck und Brentano⁵⁸⁴, sondern auch auf Büchners französisches Vorbild Alfred de Musset (Fantasio [1833]) Einfluss hatte, beinhaltet einen der bekanntesten Belege für die literarische Bedeutung des Topos vom Welttheater. Es ist ein Monolog aus dem Munde des seinem vertriebenen Herren ins arkadische Exil gefolgten Edelmanns Jaques, der wie die Helden Mussets und Brentanos an der Krankheit der Melancholie leidet. Nach der Bekanntschaft mit dem Hofnarren Probstein (engl. »Touchstone«) will er in die Rolle des Narren flüchten. Sein Ausruf »O wär ich doch ein Narr! Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke«585 zeugt davon; Büchner hat ihn zum Motto seines ersten Aktes gemacht (vgl. I, 95).

> Die ganze Welt ist Bühne, Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler. Sie treten auf und gehen wieder ab, Sein Leben lang spielt einer manche Rollen, Durch sieben Akte hin. Zuerst das Kind, Das in der Wärtrin Armen greint und sprudelt; Der weinerliche Bube, der mit Bündel Und glattem Morgenantlitz, wie die Schnecke Ungern zur Schule kriecht; dann der Verliebte, Der wie ein Ofen seufzt, mit Jammerlied Auf seiner Liebsten Brau'n; dann der Soldat, Voll toller Flüch und wie ein Pardel bärtig, Auf Ehre eifersüchtig, schnell zu Händeln, Bis in die Mündung der Kanone suchend Die Seifenblase Ruhm. Und dann der Richter. In rundem Bauche mit Kapaun gestopft, Mit strengem Blick und regelrechtem Bart. Voll weiser Sprüch' und Alltagsredensarten Spielt seine Rolle so. Das sechste Alter





⁵⁸⁴ Brentanos Ponce de Leon trug zunächst den Titel Lasst es euch gefallen.

⁵⁸⁵ William Shakespeare: Wie es euch gefällt (II/7). In: Shakespeares sämtliche dramatische Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. 12 Bde. Leipzig: Max Hesses Verlag 1900, Bd. 6, S. 198.



Macht den besockten hagern Pantalon, Brill auf der Nase, Beutel an der Seite; Die jugendliche Hose, wohl geschont, 'ne Welt zu weit für die verschrumpften Lenden: Die tiefe Männerstimme, umgewandelt Zum kindischen Diskante, pfeift und quäkt In seinem Ton. Der letzte Akt, mit dem Die seltsam wechselnde Geschichte schließt, Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen Ohn' Augen, ohne Zahn, Geschmack und alles. 586

Der Topos des Welttheaters wird hier individualisiert angewendet; die sieben Lebensalter werden zu sieben Akten des immer gleichen Lebensschauspiels. Die gesellschaftskritische Wirkung des Textes beruht dabei auf eben jener Kontrastierung der allgemein-menschlichen Kreatürlichkeit mit den ungleich verteilten gesellschaftlichen Rollen, wie sie auch Büchner im *Hessischen Landboten* gebraucht hatte. Wie schon im Fall der Bauernszene gibt es auch für diese Passage des *Hessischen Landboten* eine szenische Umsetzung in *Leonce und Lena* in der Ankleidezeremonie des Philosophenkönigs Peter. Die Art, in der dessen philosophischen Exaltationen komisch mit seiner nackten Existenz konfrontiert werden, so etwa wenn ihm »der freie Wille« (I, 99) seines Hosenlatzes offen steht, verweist auf die kritische Entlarvung der »Herrschaft des Genies« als »Puppenspiel« (II, 377). In diesem Sinne war die Machtlosigkeit des Einzelnen im Bild der Marionette auch im *Hessischen Landboten* aufgezeigt worden. Und wie Peter meint, für sein Volk »denken« (I, 98) zu müssen, hatte auch Robespierre geglaubt, ihm als Gesetzgeber die »Hände führen« (I, 20) zu können.

An einem wirklichen Puppenspiel aber entzündet sich ein Aufruhr in der 15. der Nachtwachen von Bonaventura. Der Held Kreuzgang wird von einem Puppenspieldirektor als Hanswurst engagiert und erlebt während der Revolution die Aufführung eines Judith-Stückes in einem deutschen Dorf nahe der französischen Grenze. Die Bauern werden durch die Enthauptung des Holofernes inspiriert, gleiches auch ihrem Dorfschulzen angedeihen zu lassen. Doch indem Kreuzgang mit dem Bild der Marionette die Machtlosigkeit und Abhängigkeit der Herrschenden erläutert, beschwichtigt er die aufgebrachte Menge und rettet dem Dorfschulzen das Leben, der trotzdem am nächsten Tag die Puppen auf Grund ihrer politischen Gefährlichkeit konfisziert. Es ist sicher kein Zufall, dass







⁵⁸⁶ Shakespeare: Wie es euch gefällt (II/7), Bd. 6, S. 200 f.

⁵⁸⁷ Vgl. Bonaventura (E. A. F. Klingemann): Nachtwachen. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch. Hg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2003 (rub; 8936), S. 124–132. Ob Büchner das kaum verbreitete, anonyme Werk kannte, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Die zahlreichen Übereinstimmungen in Metaphorik und Motivik sind – wie gezeigt – typisch für die Epoche und ließen sich vielleicht auch durch Jean Paul als gemeinsame Quelle erklären.



ausgerechnet im Werk des Dramatikers und Intendanten Ernst August Friedrich Klingemann die Metaphorik des Welttheaters in den verschiedensten Variationen eine wesentliche Rolle spielt. Bilder wie das von der »Tragikomödie der Weltgeschichte«588 oder dem Theater des Lebens, hinter dessen Rollenhaftigkeit der Tod als einzig authentische Größe lauert⁵⁸⁹, verbinden sich dabei mit dem verwandten Motiv des Narren, wobei sich die drei Typen des Narrentums – der Hofnarr mit seiner begrenzten Lizenz zur Kritik, der Theaternarr als komischer Kommentator, der Närrische als ins Irrenhaus verbannter Wahnsinniger – miteinander auf komplexe Weise verklammern. Kreuzgang, der vernünftige Narr, ist in einer wahnsinnig gewordenen Gesellschaft der eigentlich Weise, der hinter die Masken und Rollen der Bürger schauen kann: »Der Zeitcharakter ist zusammengeflickt und gestoppelt wie eine Narrenjacke, und was das Ärgste dabei ist – der Narr, der darin steckt, möchte ernsthaft erscheinen.«⁵⁹⁰ Doch auch er ist letztlich nur ein weiterer Rollenspieler, sei es in der Rolle des Nachtwächters, des Hanswursts oder des Hamlet, dessen gespielten Wahnsinn er in einer Theateraufführung spielt. Auch Büchner hat sich mit der Rolle des weisen Narren, wie sie auch in Shakespeares Stücken immer wieder auftaucht, identifiziert:

Man nennt mich einen Spötter. Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, wie Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile. Die Leute nennen das Spott, sie vertragen es nicht, daß man sich als Narr produciert und sie dutzt; sie sind Verächter, Spötter und Hochmütige, weil sie die Narrheit nur außer sich suchen. Ich habe freilich noch eine Art von Spott, es ist aber nicht der der Verachtung, sondern der des Hasses. Der Haß ist so gut erlaubt als die Liebe, und ich hege ihn im vollsten Maße gegen die, welche verachten. Es ist deren eine große Zahl, die im Besitze einer lächerlichen Äußerlichkeit, die man Bildung, oder eines toten Krams, den man Gelehrsamkeit heißt, die große Masse ihrer Brüder ihrem verachtenden Egoismus opfern. Der Aristocratismus ist die schändlichste Verachtung des heiligen Geistes im Menschen; gegen ihn kehre ich seine eigenen Waffen; Hochmut gegen Hochmut, Spott gegen Spott. (II, 379)

Zum allgemein-menschlichen tritt der spezifische Spott, der sich gegen die hohlen Ideale des Bürgertums von Bildung und Gelehrsamkeit richtet. Man wird nicht abstreiten können, dass sich im Narren Valerio und in Leonce, der nach Valerios Meinung »auf dem besten Weg, ein wahrhaftiger Narr zu werden« (I, 104) ist, etwas von dieser Attitüde Büchners wiederfindet. Die Hauptfigur des Lustspiels





⁵⁸⁸ Bonaventura: Nachtwachen, S. 32.

⁵⁸⁹ Ebenda, S. 119 f.

⁵⁹⁰ Ebenda, S. 17.



steht damit in der Traditionslinie anderer Melancholiker, die sich in die Narrheit zu flüchten versuchen, wie Hamlet, Jaques oder Mussets Fantasio, der sich die Stelle als Hofnarr beim bayrischen König verschafft. Auch Ludwig Börne und Heinrich Heine spielen mit der Rolle des melancholischen Narren, der innerhalb der närrischen Welt – scheinbar auf verlorenem Posten – der letzte Vernünftige geblieben ist. Das Gleiche gilt für Karl Gutzkow in seinem Erstlingswerk mit dem bezeichnenden Titel *Briefe eines Narren an eine Närrin*. Darin fordert er als Subjekt seines emanzipatorischen Projekts vom »Ideenschmuggel«⁵⁹¹ einen »Ideenhanswurst«⁵⁹² und fasst das Konzept des weisen Narren zusammen in der Formel: »Wer weise sein will, der werde ein Narr in dieser Welt!«⁵⁹³ Melancholie, Weltschmerz und die »fürchterliche ewig öde Langeweile«⁵⁹⁴, die auch die *Nachtwachen* kennen, werden von unterschiedlichsten Autoren in ganz Europa als Krankheiten der Zeit gekennzeichnet⁵⁹⁵, so etwa paradigmatisch in Mussets *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

Die Prämisse der meisten politischen Interpreten von Leonce und Lena, ein literarischer Prinz müsse natürlich symbolisch den Adel repräsentieren, ist Misstrauen erweckend schlicht. Zu denken geben sollte bereits die Tatsache, dass die wichtigste Präfiguration des Leonce, Mussets Fantasio, ein Münchner Bürger ist. Die relevanten Eigenschaften, die Büchners Held mit allen nachweisbaren Vorbildern teilt, sind mit Melancholie, Weltschmerz, Langeweile, Müßiggang und Idealitätssehnsucht aber gerade keine spezifisch adligen, sondern allgemein zeittypische Krankheiten. Auch die Italiensehnsucht ist keineswegs als klassenspezifischer »Feudaltourismus« zu verstehen⁵⁹⁶, sondern ein dezidiert bürgerliches Phänomen. Die Italienreisen des dichtenden Bayernkönigs Ludwigs I. und ihre literarischen Früchte etwa orientieren sich gerade am klassischen Bildungsideal. König Peter, der ohne Zweifel als Vertreter der Aristokratie erscheint, leidet gerade nicht unter Langeweile; Leonce, Valerio und Lena aber stehen der höfischen Welt sichtlich distanziert und fremd gegenüber, auch wenn ihre Flucht sie in die selbige zurückführt. Büchner bietet mit Leonce nicht das Bild des müßigen Adels, sondern das kritische Porträt des bürgerlichen Intellektuellen seiner Zeit - und damit auch seiner selbst.

Die Einschätzung von Lienhard Wawrzyn und Hans Helmut Hiebel, *Leonce und Lena* sei die »Affenkomödie« (II, 377), von der Büchner im Brief vom 9. Dezember 1833 spricht⁵⁹⁷, vereinfacht das komplexe Vermittlungsverhältnis zwischen Literatur und Realität zu stark. Als Komödie der Komödie stellt das Lustspiel notwendigerweise eine Reflexionsform der gesellschaftlichen Realität

```
591 Gutzkow: Briefe eines Narren, S. 122.
```





⁵⁹² Ebenda, S. 5.

⁵⁹³ Gutzkow: Briefe eines Narren, S. 204.

⁵⁹⁴ Bonaventura: Nachtwachen, S. 122.

⁵⁹⁵ Zum Weltschmerz als Krankheit der Epoche vgl. Sengle: Biedermeierzeit, Bd. 1, S. 2-31.

⁵⁹⁶ Vgl. Wawrzyn: Leonce und Lena, S. 106 f.

⁵⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 100 und Hiebel: Allusion und Elision, S. 356.



dar. Zu Recht betont Albert Meier, dass der Unterschied zu den realistischen Werken Büchners größer erscheint als er ist, denn auch sie basieren ja durchaus zunächst auf Texten als primären Quellen: Dantons Tod auf zeitgenössischen Revolutionsgeschichten, Lenz auf Oberlins Bericht und Woyzeck auf den medizinischen Gutachten zum Mordprozess. 598 Wie gesehen, spielen dabei durchaus auch literarische Quellen bereits eine Rolle; der Unterschied des Lustspiels zu den anderen Stücken liegt lediglich darin, dass diese hier dominieren. Dies konnte freilich den Anschein erwecken, als ob sich Büchner mit seiner Komödie auf das Feld der romantischen Kunst über Kunst begeben habe. Doch es ist deutlich, dass es Büchner nicht um Transzendentalpoesie geht, sondern um die Befragung der Literatur nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit.⁵⁹⁹ Dazu bedient er sich allerdings durchaus der poetischen Mittel, die die Romantik zur Verfügung gestellt hatte. Indem Büchner nun aber diese Strukturen auf die – inzwischen historisch gewordene – romantische Literatur selbst anwendet, entlarvt er ihre ästhetische Programmatik als wirklichkeitsfremden Schein. 600 Nicht zu vernachlässigen ist aber auch das kritische Potenzial, das bereits die Romantik selbst komplementär zu ihren Harmonisierungstendenzen entfaltet hatte. 601 Phänomene wie die Zerrissenheit des Subjekts, die Entfremdung von innerer und äußerer Natur und die Gefahr des Nihilismus hatten (neben Klingemann) gerade die von Büchner geschätzten Autoren Tieck und Brentano sichtbar gemacht. Es sollte auch nicht verwundern, dass Büchner seinem romantischen Prinzen teilweise die sensualistische Programmatik der Jungdeutschen in den Mund legt. Nicht nur Büchner, sondern vielen Zeitgenossen erschienen die Jungdeutschen als »dritte Generation« der Romantiker, was angesichts der offenen Anleihen im Bereich der Poetik und der Liebes- und Geschlechterphilosophie auch nahe lag. 602

- 598 Vgl. Meier: Georg Büchners Ästhetik, S. 114.
- 599 Dieser Aspekt spielt überhaupt keine Rolle für Renate Homann: Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena. Die Hochzeit von Antike und Christentum. In: Poetica 17 (1985), S. 100–130. Sie sieht das Stück ausschließlich als literaturtheoretische Selbstreflexion: Leonce als Repräsentant der klassischen Antike und Lena als Verkörperung des romantischen Christentums feiern eine symbolische Hochzeit. Büchner lasse die durch ihre gemeinsame »Alliteration« (S. 123) Verbundenen heiraten, um durch den Reim auf die Quelle der ursprünglichen Poesie zu verweisen. Falsch ist schon die Prämisse der Interpretation, Leonce und Lena würden sich »in Italien« (S. 100) verlieben.
- 600 Vgl. Herbert Anton: Die »mimische Manier« in Büchners »Leonce und Lena«. In: Das deutsche Lustspiel. 1. Teil. Hg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1968 (Kleine Vandenhoeck Reihe; 271), S. 225–242.
- 601 In der jüngeren Forschung hat sich längst die Ansicht durchgesetzt, dass Romantik und Vormärz nicht mehr einseitig als Gegensätze, sondern auch in ihrer Kontinuität und Wechselwirkung betrachtet werden müssen. Vgl. hierzu besonders Einführung und Beiträge des Sammelbandes: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis 2003 (Vormärz-Studien; 10).
- 602 Vgl. Rainer Rosenberg: Das Junge Deutschland die dritte »romantische« Generation?. In: Bunzel/Stein/Vaßen (Hg.): Romantik und Vormärz, S. 49–65. So heißt es zum Beispiel in einem anti-romantischen Manifest der Linkshegelianer Theodor Echtermeyer und Arnold Ruge: »Die







Die Kritik an der idealistischen Literatur vollzieht sich jedoch nicht nach dem Prinzip der Ȇberbietung«603, denn Büchners Lustspiel radikalisiert die Bühnenexperimente Tiecks und Brentanos nicht, sondern geht – eher an Musset orientiert – einen Schritt hinter sie zurück. Es erscheint weder eine Bühne auf der Bühne noch eine einzige explizite Durchbrechung der Grenze zwischen internem und externem Kommunikationssystem. Die Technik Büchners ist subtiler und damit – wie die Rezeptionsgeschichte zeigt – uneindeutiger: Als Repräsentanten verschiedener literarischer Denk- und Schreibweisen treten literarhistorisch erkennbare Figuren auf, die sich wiederum ihrer eigenen Rollenhaftigkeit bewusst werden, aber nicht ihrer Rolle auf der fiktiven Bühne wie in den Komödien Tiecks, sondern der (metaphorischen) Rollenhaftigkeit in ihrer fiktiven Welt. Erst die Identifikation der potenziellen bürgerlichen Zuschauer mit den Figuren und keineswegs durch Satire erweckter Abscheu kann also das kritische Potenzial des Stückes entfalten, allerdings nur dann, wenn die Identifikation nicht affirmativ, sondern selbstkritisch geschieht.

Wie Danton's Tod, so ist auch Leonce und Lena durch eine »diskursive Grundhaltung«604 bestimmt, die die Gestalten zu Vertretern historischer und zeitgenössischer Auseinandersetzungen macht. Sie tragen ihren Streit aus, ohne dass eine höhere Instanz eine Entscheidung herbeiführt und sie dem Leser damit abnimmt. Leonce ist in seinem Leiden an der Gegenwart und in seiner Sehnsucht, die sich in utopischen Idealen entlädt, den Dantonisten nicht unähnlich. Die Prinzessin Lena verkörpert, strukturell der Grisette Marion vergleichbar, ein literarisches Ideal der Weiblichkeit. Die Krankheiten der Langeweile und Melancholie, deren Opfer Leonce ist, werden durch Schlagworte und literarische Anspielungen mit dem zeitgenössischen Kontext, insbesondere der romantischen Mode und der Kritik an ihr, verknüpft. Die Haltung der Romantik zu Langeweile und Müßiggang ist indessen durchaus ambivalent. Friedrich Schlegel hatte in seiner Lucinde eine Idylle über den Müßiggang verfasst, die zum Ausgangstext der romantischen Rechtfertigung der Faulheit wurde, wie sie noch in Eichendorffs Aus dem Leben eines Taugenichts (1826) erscheint. Wie Schlegel sie als »einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb«⁶⁰⁵ preist, so beneidet Leonce in dem von der Schattenseite der Melancholie, der Langeweile, verschonten Valerio einen »von den Göttlichen, welche mühelos mit reiner

französirenden Romantiker, das junge Deutschland, ist der neuste Ansatz der Romantik seit 1830.« Theodor Echtermeyer/Arnold Ruge: Der Protestantismus und die Romantik. Zur Verständigung über die Zeit und ihre Gegensätze. Ein Manifest. In: Walter Jaeschke (Hg.): Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820–1854). Quellenband. Hamburg: Meiner, 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4.1), S. 192–325, hier S. 325.

- 603 Vgl. dagegen Anton: Leonce und Lena, S. 226.
- 604 Meier: Georg Büchners Ästhetik, S. 116.
- 605 Friedrich Schlegel: Lucinde. Ein Roman. Studienausgabe. Kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam Revidierte und erweiterte Ausgabe 1999, S. 37.







Stirne durch den Schweiß und Staub über die Heerstraße des Lebens wandeln, und mit glänzenden Sohlen und blühenden Leibern gleich seligen Göttern in den Olympus treten« (I, 98). »Und unter allen Himmelsstrichen ist es das Recht des Müssiggangs was Vornehme und Gemeine unterscheidet, und das eigentliche Prinzip des Adels.«606 Eine – wohlgemerkt bürgerliche – Theorie wie diese musste die besondere Ablehnung Büchners hervorrufen, ebenso wie die Forderung den Müßiggang »zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion«607 zu bilden, die Valerio ironisch in Wort und Tat umsetzt. Als Ideal preist Schlegels Erzähler Julius »reines Vegetieren «608, das zugleich die absolute Freiheit von Langeweile darstellen würde: Lena, die von anderen und sich selbst immer wieder mit Pflanzenmetaphern umschrieben wird⁶⁰⁹, ist in der Tat Langeweile fremd. Den Abschluss von Schlegels Idylle bildet schließlich die Vision eines Welttheaters: Prometheus, der als »Erfinder der Erziehung und Aufklärung«⁶¹⁰ beschrieben wird, stellt auf der Bühne unablässig und zwanghaft Menschen her, die sogleich als Zuschauer Verwendung finden. Er wird von Faunen und Satanisken verspottet und im Gegensatz zum Müßiggänger Herkules mit der Langeweile identifiziert.

Die Trennung, die Schlegel in seiner Allegorie zwischen Müßiggang und Langeweile vorzunehmen versuchte, verweist bereits darauf, dass die Bedrohung der Langeweile mit ihrer mechanisch gleichförmigen Zeit auch Romantikern nicht verborgen geblieben war. Noch ohne jeden Versuch romantischer Harmonisierung hatte Ludwig Tieck diese Bedrohung im Niedergang des Titelhelden seines William Lovell (1795/96) gestaltet; immer wieder drückt sich darin die nihilistische Grundhaltung Lovells in Bildern des Welttheaters aus. Auch der unmittelbare literarhistorische Vorgänger des Leonce, Brentanos Ponce de Leon, steht im Bann eines melancholischen Müßiggangs.

SARMIENTO. Ihr seyd meistens melancholisch, und zwar weil ihr müssig seyd.

PONCE. Ihr könntet eher sagen, ich arbeite zu viel Nichts. Ihr solltet mich kennen lernen, wenn mir nicht alle Geschäfte, die ich nicht thue, die Zeit nähme, euch mein Herz auszuschütten, in dem nichts ist. – Seht, es gibt keine höllischere Arbeit, als die, welche man nicht thut, drum macht mir die Liebe so viel zu schaffen, ich vernachlässige sie so, daß ich gar nicht dazu kommen kann, die Melancholie, Freundschaft und Wohlthätigkeit einzustellen.

```
606 Ebenda, S. 40.
```





⁶⁰⁷ Ebenda.

⁶⁰⁸ Ebenda, S. 41.

⁶⁰⁹ Zuerst ausführlich belegt von Beckers: Leonce und Lena, S. 111-122.

⁶¹⁰ Schlegel: Lucinde, S. 42.

⁶¹¹ Clemens Brentano: Ponce de Leon (II/4). In: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Stuttgart: Kohlhammer 1976 ff., Bd. 12 [= Dramen 1], S. 430.



Die Melancholie des Ponce ist durchaus ambivalent. Zwar leidet er und auch die ihn unglücklich liebende Bürgertochter Valeria unter ihr, doch ist sie zugleich auch Voraussetzung seiner Heilung durch die Liebe, die den Handlungskern des Lustspiels bildet. Don Sarmientos Plan mit seinen Intrigen, Verwechslungen und Verkleidungen dient letztlich nur der Prüfung von Ponces Zuneigung zu Sarmientos Tochter Isidora, deren zufällig erblicktes Bildnis zu seinem Ideal geworden war.

PONCE. Ja, setze dich, erzähle mir von Isidoren, du weißt, ich habe sie immer lieb gehabt. Du bist es ihr schuldig, den Geliebten zu erhalten, denn es steht gefährlich mit mir, ich habe mich beynahe in ein Gemählde heute Abend verliebt, ich möchte sehen, ob sie siegt.

FELIX. Du liebst nur, was du nicht siehst.

PONCE. Oder was mich nicht sieht. – Ich sehe sie wohl Tag und Nacht, die ich liebe, und das Bild von heute Abend hätte beynahe meinem Ideale geglichen. ⁶¹²

Die Vereinigung von Ideal und wirklicher Person als Teil der abschließenden Gruppenhochzeit garantiert das glückliche Ende der Komödie. Den romantischen Begriff des Ideals aber trifft in *Leonce und Lena* der Spott, indem die Idealitätssehnsucht als Produkt des Müßiggangs erscheint.⁶¹³

VALERIO 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.

LEONCE Unglücklicher, Sie scheinen auch an Idealen zu laborieren.

VALERIO Es ist ein Jammer. Man kann keinen Kirchturm herunterspringen, ohne den Hals zu brechen. Man kann keine vier Pfund Kirschen mit den Steinen essen, ohne Leibweh zu kriegen. (I, 97)

Die Ideale werden als bloße Unmöglichkeiten karikiert. Die Kritik an den »Idealdichtern« erfolgt durch Aneignung und Verfremdung ihrer Begriffe, Figuren und Handlungsmuster. So ergeht es etwa auch dem idealistischen Schlagwort vom »Enthusiasmus« (I, 114) und der Terminologie der idealistischen Philosophie im Munde des Königs Peter. In einer anderen Replik erscheint zusammen mit dem Liebes- auch das klassische Kunstideal karikiert:

LEONCE Aber Valerio, die Ideale! Ich habe das Ideal eines Frauenzimmers in mir und muß es suchen. Sie ist unendlich schön und unendlich geistlos.

612 Brentano: Ponce de Leon (I/22), Bd. 12, S. 409.

613 Vgl. Hiebel: Allusion und Elision, S. 374f.







Die Schönheit ist da so hilflos, so rührend, wie ein neugebornes Kind. Es ist ein köstlicher Kontrast: diese himmlisch stupiden Augen, dieser göttlich einfältige Mund, dieses scharfnasige griechische Profil, dieser geistige Tod in einem geistigen Leib. (I, 112)

Die edle Einfalt wird als Dummheit und die stille Größe – wie in den ästhetischen Äußerungen – als Leblosigkeit desavouiert. Die unbewusste Grazie der »schönen Seele« erscheint als dümmliche Bewusstlosigkeit. Mit Goethes Werther wird auch der literarische Prototyp der Weltschmerztradition ironisiert. 614 Mit idealistischem Pathos und einer Anspielung auf das Gedicht Der König von Thule will Leonce dabei das augenblickliche Glück der Liebesbegegnung durch Selbstmord ins Unendliche verlängern und wird erst im letzten Moment davon abgehalten - aber nicht etwa durch Osterglocken, sondern ausgerechnet durch Valerio, der in »seiner gelben Weste und seinen himmelblauen Hosen« (I, 119) durch seine Werthertracht Leonce die literarische Epigonalität seiner Tat bewusst macht und ihn im wörtlichen Sinne auf den Boden der Tatsachen zurückholt (vgl. I, 118 f.). Valerio, das materialistische Korrektiv zum hochfliegenden Idealismus des Leonce, macht das Rollenspiel seines Kompagnons durchschaubar. Die Kritik richtet sich wohl weniger gegen Goethe als gegen dessen Epigonen, über deren Verwechslung von literarischer Fiktion und Realität sich schon Goethe selbst in Der Triumph der Empfindsamkeit (1778) lustig gemacht hatte.

Ein anderes Ziel der Kritik Büchners ist die »ästhetische Bosheit«, die Friedrich Schlegel in seiner *Idylle über den Müssiggang* als »ein wesentliches Stück der harmonischen Ausbildung«⁶¹⁵ angesehen hatte. In der Betonung der ästhetischen Rechtfertigung der Welt lauert die Gefahr eines ästhetischen Immoralismus, der bis hin zum Genuss des eigenen und fremden Leidens führt. Die grundlegende romantische Denkhaltung der Reflexion macht auch die Phänomene des Hässlichen, Grotesken, Unheimlichen und Bösen zu literarischen Themen und Mitteln, hebt aber zugleich auch die unmittelbare Abneigung auf und setzt sich so dem Vorwurf einer ästhetischen Instrumentalisierung des Verwerflichen aus. Es ist wohlgemerkt Leonce selbst, der über diesen Zusammenhang reflektiert: »Wie gemein ich mich zum Ritter an den armen Teufeln gemacht habe! Es steckt nun aber doch einmal ein gewisser Genuß in einer gewissen Gemeinheit.« (I, 107) Die Rosetta-Szene (vgl. I, 100–103) verweist am deutlichsten auf den Zusammenhang zwischen Langeweile, Müßiggang und Melancholie auf der einen und romantischer Inszenierung, die auch ästhetisierte Quälerei einschließt, auf der anderen





⁶¹⁴ Vgl. Hans Mayer: Prinz Leonce und Doktor Faust. In: Hans Mayer: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1963, S. 306–314. Wie in *Danton's Tod* so findet sich auch in *Leonce und Lena* die verfremdende Variation einer Szene aus *Faust*: Die Konstellation von Lena-Gouvernante und Leonce-Valerio spiegelt deutlich die der Liebesbegegnung in Marthes Garten

⁶¹⁵ Schlegel: Lucinde, S. 42.



Seite. 616 Leonce nähert sich Rosetta – wie später auch noch Lena – mit dem pervertierten »Ideal« der Leblosigkeit, die er vom Kunst- auf das Liebesobjekt überträgt, womit er sich der »Topologie romantischer Todesästhetisierung bzw. Todessehnsucht« 617 bedient. Novalis etwa, der – wie später auch Brentano – eine Frau früh verloren hatte, denkt in den *Hymnen an die Nacht* (1800) wie auch im *Heinrich von Ofterdingen* (1802) immer wieder die Erlösung durch den Tod mit der erotischen Erfüllung auf eigentümliche Weise in eins. Die abstoßende Wirkung erzeugt Büchner dadurch, dass – wie im Bild vom »Medusenhaupt« (I, 102) in *Lenz* vorgezeichnet – eine lebende Frau zum toten Kunstobjekt stilisiert und die Thematik in den Kontext höfischer Mätressenwirtschaft transponiert wird.

LEONCE indes träumend vor sich hin: O, eine sterbende Liebe ist schöner, als eine werdende. Ich bin ein Römer; bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben. Wie ihr das Rot von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, adio meine Liebe, ich will deine Leiche lieben.

Rosetta nähert sich ihm wieder.

Tränen, Rosetta? Ein feiner Epikureismus – weinen zu können. Stelle dich in die Sonne, damit die köstlichen Tropfen krystallisieren, es muß prächtige Diamanten geben. Du kannst dir ein Halsband machen lassen. (I, 102)

Das Leid wird zum Schmuck vergegenständlicht. Die Bedrohung durch Langeweile und Wahnsinn, die in den epikureischen Genuss ästhetischer Grausamkeit umzuschlagen droht, versinnbildlicht Leonce selbst noch im Bild zweier römischer Kaiser: »Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.« (I, 103) Nero, der der Legende nach Rom in Brand steckte, um den Untergang Trojas besingen zu können, war gleichzeitig grausamer Despot und dilettierender Dichter, der sich auf einer Griechenland-Tournee zum besten Sänger krönen ließ, während seine Heere im Osten Kriege führten. Eben diesen Künstlertyrannen aber hatte schon Moritz als Personifikation des ästhetischen Immoralismus gebraucht:

Wir alle sind im Grunde unsers Herzens kleine *Neronen*, denen der Anblick eines brennenden Roms, das Geschrei der Fliehenden, das Gewimmer der

617 Knapp: Georg Büchner, S. 165.







⁶¹⁶ Vgl. Hans-Georg Werner: »Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es. « Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners Leonce und Lena. In: Romantik im Vormärz. Hg. von Burghard Dedner und Ulla Hofstaetter. Marburg: Hitzeroth 1992 (Marburger Studien zur Literatur; 4), S. 91–106. Der Aufsatz zeigt auf, wie Büchner über seine romantischen Quellen hinausgeht, unterschätzt jedoch die direkt romantikkritische Intention.



Säuglinge gar nicht übel behagen würde, wenn es so, als ein *Schauspiel*, vor unsern Blicken sich darstellte.⁶¹⁸

Auch Karl Gutzkow hatte in seinem Drama Nero, von dessen baldigem Abschluss er Büchner am 5. März 1835 berichtet (vgl. II, 396), einer seltsamen Mischung aus pathetischer Geschichtstragödie und Zeitsatire im historischen Gewand, eben dieses Thema behandelt.619 »Noch immer und vielleicht unabänderlich läuft das Schöne Gefahr, ein Werkzeug und Bundesgenosse des Despotismus zu werden«620, schrieb Gutzkow rückblickend in einem späteren Vorwort. Nero, der von den - als romantische Dichter karikierten - Schmeichlern am Hofe als »Dichter-Kaiser«621 gepriesen und von seinem Erzfeind als »Komödiant«622 gescholten wird, wird von einer Verschwörung bedroht. Ein deutscher Michel meldet diese jedoch pflichtgemäß an die Obrigkeit; die Verschwörer werden nach den Befehlen Neros gefoltert und hingerichtet, während er gleichzeitig lyrische Monologe hält. Am Ende begeht er unter pathetischen Worten Selbstmord, während Rom in Flammen steht und sich die Anführer eines Militäraufstandes nähern, um ihn zu ergreifen. Gutzkow selbst leugnete nicht, mit seinem Drama auch ein Porträt Ludwigs I. von Bayern unternommen zu haben. Der Gedanke an den Dichterkönig Ludwig, der Italien bewunderte, musste nahe liegen, zumal der sich selbst mit Nero identifizierte. 623

Das »Kunstkönigtum« Ludwigs war – nach dem Vorbild des Weimarer Musenhofes – das bekannteste Beispiel für die versuchte Umsetzung eines Programms vom ästhetischen Staat in die politische Realität. Ludwig, der sich als Kronprinz als Napoleon-Gegner und deutscher Patriot hervorgetan hatte, verstand es nach seiner Regierungsübernahme 1825 zunächst, sich als ausgleichender Monarch sowohl der liberalen wie der konservativen, der protestantischen wie der katholischen Parteien zu bedienen und betrieb eine gemäßigt liberale Politik. Sein philhellenisches Engagement führte dazu, dass sein Sohn Otto 1832 zum König des unabhängigen Griechenlands gekrönt wurde. Auch als Mäzen machte er sich bewusst den Parteienstreit zunutze, indem er etwa im Bereich der bildenden Kunst zugleich den Klassizisten Leo von Klenze wie den romantischen Nazarener Peter Cornelius förderte. Dieselbe Haltung zeigt sich in der gleichzeitigen Unterstützung des liberalen Klassizisten August von Platen und der spätromantischen





⁶¹⁸ Moritz: Die Unschuldswelt. In: Schriften, S. 56.

⁶¹⁹ Vgl. Takanori Teraoka: Skepsis und Revolte als Grundzug von Nero und Danton's Tod. Zur thematisch-motivischen Affinität der Dramen Gutzkows und Büchners. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 155–172. Teraoka macht eine Beeinflussung von Gutzkows Drama durch den Skeptizismus und Atheismus von Büchners Titelheld glaubhaft.

^{620 [}Gutzkow, Karl]: Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen. Herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Reinhold Gensel. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1912, Bd. 1, S. 31.

⁶²¹ Gutzkow: Nero. In: Werke, Bd. 1, S. 72.

⁶²² Ebenda, S. 66.

⁶²³ Vgl. Schmitz: Der Ȋsthetische Staat«, S. 170.



Münchner Gruppe um Joseph Görres und Clemens Brentano. Am sensationellsten aber erschien die Tatsache, dass Ludwig sich auch persönlich als Dichter betätigte und etwa mehrere Sammlungen mit Gedichten in klassischem Stil veröffentlichte. Die Texte sind ein gutes Beispiel für jene trivialisierte »Idealkunst«, gegen die Büchner seinen Spott richtete. Das programmatische Gedicht *An die Künstler*, das den ersten Gedichtband von 1829 eröffnet, beginnt etwa mit den Versen:

Aus der Erde engem, dumpfem Thale Schwingt es euch zum hohen Ideale, Zu dem Blüthenreich der Phantasie. Kaum berühret das gemeine Leben Euer himmelwärts gekehrtes Schweben, Seligkeit empfindet ihr schon hie. Freudig siehet, wie's um sie gestaltet Eure glühende Begeisterung, Glückliche! die niemals ihr veraltet, Ewig bleibt der Künstler froh und jung.⁶²⁴

Mit dem Künstler auf dem Thron, der ästhetisch geläuterten Herrschaft und der Versöhnung der Extreme schienen sich in Ludwig zentrale Gedanken der Kunstperiode verkörpert zu haben und der König wurde zum Hoffnungsträger der liberalen und nationalen Partei.⁶²⁵

Die Erwartungen an Ludwig wurden jedoch enttäuscht, als er im Gefolge der französischen Julirevolution eine anti-liberale Wende einleitete und seine Gleichgewichtspolitik zu Gunsten der klerikal-konservativen Partei änderte. Die Revolutionsfurcht Ludwigs, geschürt durch die oppositionellen Kundgebungen in Deutschland und die Widerspenstigkeit des bayrischen Landtages, führten zu Einschränkungen der Pressefreiheit und Unterdrückungsmaßnahmen. Während die konservative Partei die Idee von der Einheit von Volk und Kunst vereinnahmte⁶²⁶, wurde Bayern für die liberale Bewegung zunehmend zum Synonym des ästhetischen Despotismus⁶²⁷, in dem die Kunst zum Ornament der Macht degradiert erschien. Wie stark die Hoffnungen waren, die man in Ludwig gesetzt hatte, zeigt noch eine Einschätzung Heines aus dem Jahre 1832, der mit Ludwig auch die persönliche Hoffnung auf eine Professur in München verbunden hatte und erst in den vierziger Jahren in den Zeitgedichten und dem Atta Troll endgültig mit ihm abrechnete. Für den Wandel zum Schlechteren in Bayern sei nicht







^{624 [}Ludwig I. von Bayern]: Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Erster Theil. München: Liter. Artist. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1829, S. 1.

⁶²⁵ Vgl. Schmitz: Der Ȋsthetische Staat«, S. 232-237.

⁶²⁶ Vgl. ebenda, S. 185.

⁶²⁷ Vgl. ebenda, S. 238-245.



der König, sondern die Kamarilla seiner verdorbenen Berater und Verwandten verantwortlich:

Ludwig von Bayern, der noch vor drei Jahren der Sache des Volkes so eifrig zugetan war, und allen Unterjochungsversuchen seiner Noblesse so fest widerstand, und ihre frondierende Insolenz und Verleumdungen so heldenmütig ertrug: daß dieser jetzt, müd und entkräftet, in ihre verräterischen Arme sinkt und sich selber untreu wird!⁶²⁸

Die Haltung, die den Glauben an die Möglichkeit eines »guten Königs« nicht aufgeben will, hatte Büchner bereits überwunden; er machte nicht die Monarchen, sondern das politische System als Ganzes verantwortlich. »Er haßte weder die Fürsten, noch die Staatsdiener, sondern nur das *monarchische Prinzip*, welches er für die Ursache alles Elends hielt« (II, 665), gab August Becker im Verhör zu Protokoll. Der Prozess der zunehmenden Kritik an Ludwig I. verlief dabei parallel zur wachsenden Einsicht in die Unzulänglichkeit der Julimonarchie des Bürgerkönigs Louis Philippe, wie besonders anschaulich Börnes *Briefe aus Paris* vor Augen führen. Wie sich in Paris das Besitzbürgertum desavouierte, offenbarten sich in München die Selbsttäuschungen des reformistisch-konstitutionell gesinnten Bildungsbürgertums. Vielleicht war es diese Gleichzeitigkeit, die Büchner dazu führte, das Bürgertum als Ganzes zu verwerfen und seine Hoffnungen allein auf den vierten Stand zu fokussieren.

Ein Zeugnis für die Ablehnung Ludwigs I. findet sich auch im *Hessischen Landboten*:

Sehet an das von Gott gezeichnete Scheusal, den König Ludwig von Baiern, den Gotteslästerer, der redliche Männer vor seinem Bilde niederzuknien zwingt, und die, welche die Wahrheit bezeugen, durch meineidige Richter zum Kerker verurteilen läßt; das Schwein, das sich in allen Lasterpfützen von Italien wälzte, den Wolf, der sich für seinen Baals-Hofstaat für immer jährlich fünf Millionen durch meineidige Landstände verwilligen läßt, und fragt dann: »Ist das eine Obrigkeit von Gott zum Segen verordnet?«(II, 64)

Die Anklage, der noch die letzte Strophe aus Gottfried August Bürgers Gedicht Der Bauer. An seinen durchlauchtigen Tyrannen sowie ein Hinweis auf Ludwigs »Höcker« angefügt ist, listet eine Auswahl von Vorwürfen gegen den König auf: die Tatsache, dass er mehrmals liberale Politiker für Majestätsbeleidigung »in effigie« Abbitte vor seinem Bildnis leisten ließ; die ihm schon volkstümlich nachgesagten Ausschweifungen seiner Italienreisen; die auf ewig bewilligten Staatsmittel

628 Heine: Französische Zustände. In: Schriften, Bd. 3, S. 223.









für die königliche Zivilliste. Man wird diese Textpassage nicht Georg Büchner zuschreiben können. Der christlich-moralische Ton spricht bereits eher für eine Autorschaft Weidigs, noch mehr aber der typische Wortschatz, insbesondere etwa die »meineidige[n] Richter«, die ebenso in der Vorbemerkung der Flugschrift auftauchen (II, 53); diese aber ist durch eine Aussage August Beckers (vgl. II, 663) eindeutig Weidig zuzurechnen. Dass Büchner nichtsdestotrotz – wie auch nicht anders zu erwarten – Ludwig Verachtung entgegenbrachte, zeigt folgende Briefstelle, die sich auf das Verbot von *Wally, die Zweiflerin* in Bayern bezieht:

Ich muß lachen, wie fromm und moralisch plötzlich unsere Regierungen werden; der König von <Bayern> läßt unsittliche Bücher verbieten! da darf er seine Biographie nicht erscheinen lassen, denn die wäre das Schmutzigste, was je geschrieben worden! (II, 422)

Und im Brief an Gutzkow aus dem Juni 1836 vermutet Büchner ironisch, dass der Denunziant Wolfgang Menzel »nächstens eine Professur in München« (II, 440) erhalten könnte. Es liegt nahe zu vermuten, dass Ludwig I. als Hoffnungsträger der konstitutionellen Liberalen und Verkörperung des ästhetischen Despotismus auch für Leonce und Lena eine Rolle gespielt haben könnte. In Alfred de Mussets Fantasio⁶²⁹ ist es der König von Bayern, der seine Tochter mit dem Fürsten von Mantua verheiraten will und von dem berichtet wird, er sei in allen Almanachen des letzten Jahres in den höchsten Tönen gelobt worden. 630 Jörg Jochen Berns hat zudem in einem Aufsatz glaubhaft machen können, dass Büchner zur Thematik der Adelshochzeit in Leonce und Lena durch die reale Trauung zwischen dem Erbgroßherzog Ludwig von Hessen und der Prinzessin Mathilde von Bayern 1834 angeregt wurde. 631 Die Hochzeit war in München, die feierliche Heimholung der Braut in Darmstadt begangen worden; die Festlichkeiten sind im dritten Akt des Lustspiels einer ätzenden Satire unterworfen. Büchner hat Elemente einer Chronik der Feierlichkeiten ins Lustspiel übernommen. 632 Auch Musset war durch eine zeitgenössische politische Hochzeit angeregt worden: Die Tochter des Bürgerkönigs

- 629 Vgl. zur Beziehung der beiden Lustspiele: Henri Plard: Gedanken zu »Leonce und Lena«. Musset und Büchner. In: Martens (Hg.): Georg Büchner, S. 289–304 [zuerst frz.: A propos de *Leonce und Lena*. Musset et Büchner. In: Etudes Germaniques 9 [1954], S. 26–36] und Hiltrud Gnüg: Melancholie-Problematik in Alfred de Mussets *Fantasio* und Georg Büchners *Leonce und Lena*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 103 (1984), S. 194–211.
- 630 Alfred de Musset: Fantasio. In: Alfred de Musset: Théâtre complet. Édition établier par Simon Jeune. Paris: Gallimard 1990 (Bibliothèque de la Pléiade; 17), II/2, S. 131: »Et ce père, ce roi de Bavière, ce monarque vanté dans tous les almanachs de l'année passée!«
- 631 Vgl. Jörg Jochen Berns: Zeremonialkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Dedner (Hg.): Leonce und Lena, S. 219–274.
- 632 Der volle Titel der von Heinrich Küntzel und Friederich Metz herausgegebenen Chronik lautet: Chronik der Feierlichkeiten, welche auf Veranlassung der hohen Vermählung Seiner Hoheit des Erbgroßherzogs Ludwig von Hessen mit Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Mathilde von Bayern in Bayern und Hessen Statt fanden. Sie erschien 1834 in Darmstadt. Eine Übersicht der Übernahmen bietet jetzt Büchner: Sämtliche Werke und Schriften, Bd. 6, S. 401–424.









Louis Philippe, Louise, hatte im August 1832 den belgischen König Leopold I. von Sachsen-Coburg geheiratet. 633 Mit dieser Hochzeit war – im Gegensatz zur komischen Kontrafaktur des Stückes - in gewisser Weise tatsächlich der Frieden gerettet worden, denn der von Frankreich unterstützte belgische Aufstand gegen die niederländische Herrschaft und die drohende französische Annexion Belgiens hatten Europa wirklich an den Rand eines Krieges gedrängt. Dem Lustspiel Mussets fehlt jedoch der politisch-soziale Aspekt der Komödie Büchners; es ist vor allem das zentrale Thema der Melancholie und Langeweile, das der Deutsche aus dem französischen Vorbild übernommen hat.

Ein weiteres prägnantes Beispiel für die ästhetische Verbrämung der Realität stellt in Leonce und Lena die Bauernszene (vgl. I, 121 f.) dar. Der Widerspruch zwischen erbärmlicher Wirklichkeit und geforderter Begeisterung wird durch eine Inszenierung verdeckt, die auch romantische Stereotype verwendet: »Courage, ihr Leute! Streckt eure Tannenzweige gerade vor euch hin, damit man meint, ihr wäret ein Tannenwald und eure Nasen die Erdbeeren und eure Dreimaster die Hörner vom Wildpret und eure hirschledernen Hosen der Mondschein darin [...] « (I, 121). Eine vom Scheitern bedrohte Inszenierung ist auch das höfische Fest der letzten Szene. Wenn etwa die Diener aus den Fenstern die »strengste Aufsicht« (I, 123) über das gesamte Landesterritorium ausüben können, so wird damit nicht nur die Winzigkeit eines Duodezfürstentums, sondern auch die theatralische Technik der Teichoskopie verspottet: Der Hof erscheint als Kulisse. Büchner verwendet dabei die traditionell hofkritische Metapher der Maske aus dem Fundus der Welttheaters; verknüpft damit erscheint aber noch der Automat, der den Höflingen ihre mechanische Leblosigkeit vorhält.⁶³⁴ Die Automaten waren eine besondere Attraktion höfischer Feste; gleichsam unbewusst bestätigte der Adel damit sein lebensfeindliches Ordnungsdenken. Zugleich erscheint auch im Bild des Automaten wieder die zentrale Gedankenfigur des Stückes: die unmenschliche Perversion, die entsteht, wenn Kunst für Leben gehalten wird. Dies gilt auch für die Sprache, deren Zitathaftigkeit als Lebensferne erscheint:

König Peter [...] ist nicht Herr seiner Sprache und auch nicht Herr des Anspielungswitzes der von ihm geäußerten Sätze, sondern hilfloses Medium und albernes Opfer eines modephilosophischen Jargons, der zeremoniell-rhetorisch verschnitten ist. Die Gouvernante gibt sich als Opfer von Roman- und Theatersuggestionen zu erkennen, wenn sie von Schäfern, Eremiten, irrenden Prinzen und Don Carlos faselt. 635







⁶³³ Vgl. Gnüg: Melancholie-Problematik, S. 199.

⁶³⁴ Vgl. Berns: Leonce und Lena, S. 234f. Die marxistische Deutung der Automaten als Sinnbilder der Entfremdung durch industrielle Arbeit (vgl. Mosler: Leonce und Lena, S. 40 f.) ist anachro-

⁶³⁵ Vgl. Berns: Leonce und Lena, S. 250.



Leonce, Valerio und Lena sind davon nicht frei, unterscheiden sich aber von den beiden reinen Karikaturen dadurch, dass sie selbst(-kritisch) die Rollenhaftigkeit ihres Daseins reflektieren. Hier liegt der Grund, warum sich diese Figuren nicht einfach als satirische Objekte verstehen lassen, denn sie sind eben nicht nur Objekt, sondern auch Subjekt der Kritik.

GOUVERNANTE Und wo sollen wir ruhen? Wir sind noch auf gar nichts gestoßen. Ich sehe kein Kloster, keinen Eremiten, keinen Schäfer.

LENA Wir haben Alles wohl anders geträumt mit unseren Büchern, hinter der Mauer unseres Gartens, zwischen unseren Myrthen und Oleandern. GOUVERNANTE O die Welt ist abscheulich! An einen irrenden Königssohn ist gar nicht zu denken. (I, 113)

Im Gegensatz zur Gouvernante, die an der von Camille in *Danton's Tod* beklagten Blindheit für die Wirklichkeit leidet, erkennt Lena die Entfremdung von der Realität, die die Literatur bewirkt hat. Indem das Lustspiel die Sehnsucht der Gouvernante nach einem irrenden Königssohn gegen alle Wahrscheinlichkeit schließlich doch erfüllt, bezieht es sich selbstironisch auf die eigenen Gattungsnormen.

Auch Leonce leidet unter dem Gefühl, eine künstliche Existenz zu führen und analysiert seine Leben – mit teilweise von Brentano entliehenen Bildern – als misslungenes Kunstwerk:

[LEONCE allein ...] 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, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit totmüden Augen einander an. 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 Jahre denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich, wie einen Schulbuben, meine Lektion so oft hersagen läßt? (I, 103)

Valerio hingegen arrangiert sich auf typische Weise mit der Welt, die er nicht als Theater, sondern noch elementarer als Wirtshaus und Kartenspiel versteht:

VALERIO Ich weiß nicht, was Ihr wollt, mir ist ganz behaglich zu Mut. Die Sonne sieht aus, wie ein Wirtshausschild, und die feurigen Wolken darüber wie die Aufschrift: ›Wirtshaus zur goldnen Sonne.‹ Die Erde und

636 Hiebel erkennt dies zwar (Allusion und Elision, S. 361, Anmerkung 18), zieht aber keine Konsequenzen für seine Interpretation daraus.







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 Partie machen, und Ihr seid ein Kartenkönig, und ich bin ein Kartenbube, es fehlt nur noch eine Dame, eine schöne Dame [...] (I, 115)

Bietet Lena, die unmittelbar auf Valerios Forderung hin auftritt, dem in romantischer Melancholie und Reflexionswut gefangenen Leonce den Ausweg ihres harmonisch-vegetativen Wesens und der romantischen Liebe, so weist Valerio auf die einfache Befriedigung materieller Bedürfnisse und die glückliche Weltsicht des Narren hin. Alle Typen des Narrentums aber kennzeichnet ein spezifisches Verhältnis von Freiheit und Begrenztheit. Der Hofnarr genießt zwar die sprichwörtliche Narrenfreiheit, aber auch diese ist nicht unbeschränkt und tendenziell wirkungslos. Der Theaternarr hat die Lizenz zur Durchbrechung der Grenze zwischen fiktiver und wirklicher Welt, aber indem diese Lizenz selbst wieder in den Regeln der Komödie institutionalisiert ist, hebt sie die Komödie als Kunstform nicht auf. Und der pathologische Narr genießt zwar im Irrenhaus völlige Freiheit, aber auf Kosten einer totalen Isolation von der Realität. Diese Charakteristiken passen aber sichtbar auf die sich in der Rolle des Narren gefallenden liberalen Autoren wie Heine und Gutzkow, denen Büchner gerade ihre Selbstüberschätzung und Wirkungslosigkeit vorwirft. Es sind ja die »Fürsten und Liberalen«, die ihre Affenkomödie auf Kosten des Volkes spielen – und sowohl den Adel als auch bürgerliche Intelligenz hat Büchner in Leonce und Lena zum Ziel seines Spottes gemacht, nicht ohne auch seine eigene Verstrickung in die verkehrte Gesellschaft zu erkennen. »Ich habe mich jetzt ganz auf das Studium der Naturwissenschaften und der Philosophie gelegt, und werde in Kurzem nach Zürich gehen, um in meiner Eigenschaft als überflüssiges Mitglied der Gesellschaft meinen Mitmenschen Vorlesungen über etwas ebenfalls höchst Überflüssiges, nämlich über die philosophischen Systeme der Deutschen seit Cartesius und Spinoza, zu halten« (II, 448), schreibt Büchner am 2. September 1836 an seinen Bruder Wilhelm.

Vor diesem Hintergrund verlieren die beiden oft als Gretchenfragen behandelten Probleme der Authentizität der Liebeserfahrung und der Realisierbarkeit der Schlussutopien an Bedeutung. Man muss der Liebesbegegnung zwischen Leonce und Lena, die ja nach Lenas Flucht und Leonces Selbstmordversuch durch Valerios Hilfe von romantischer Todesästhetik befreit ist, nicht als unecht brandmarken⁶³⁷, wie Leonces Bekenntnis zur Menschenliebe zeigt: »Weiß du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?« (I, 120) Ebenso wenig muss man die kritische Funktion der Bilder vom Narren und Lazzerone als bloße Weltflucht und Auswuchs des vornehmen Müßiggangs deuten.⁶³⁸ Entscheidend





⁶³⁷ Vgl. Knapp: Georg Büchner, S. 169 f.

⁶³⁸ Vgl. ebenda, S. 164.



ist vielmehr, dass sowohl Liebe als auch kritisches Narrentum als systemimmanent eine strukturelle Veränderung des Ganzen nicht herbei führen können. Dies zeigt die sich selbst untergrabende Pointe des Stückes⁶³⁹ ohne Zweifel: Der höfische Heiratsplan erfüllt sich auf dem Umweg über die Liebe letztlich doch. Und ebenso können bürgerliche Kritiker wie Heine, Gutzkow und auch Büchner selbst letztlich nicht über die Rolle des harmlosen Hofnarren hinaus gelangen, solange sie sich mit literarischer Opposition begnügen (müssen). Im Bild des Narren drückt sich so Büchners grundsätzliche Skepsis gegenüber einer gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst aus. Man muss den drei Helden nicht unterstellen, sie übernähmen die alten Regeln des Hofes aufs Neue. Sie spielen die Leblosigkeit und Rollenhaftigkeit, symbolisiert durch die Motive Automat und Maske, nur zum Schein mit und äußern in ihren finalen utopischen Plänen, in denen sich sichtbar Züge der sensualistischen Visionen Heines spiegeln⁶⁴⁰, konsequent ihre eigenen Vorstellungen. Dass diese keine ernst zu nehmenden politischen Konzepte sind, wird gleichwohl ebenfalls deutlich. Zunächst imaginiert Leonce einen ästhetischen Staat im Zwergformat der Duodezfürstentümer:

LEONCE Nun Lena, siehst du jetzt, wie wir die Taschen voll haben, voll Puppen und Spielzeug? Was wollen wir damit anfangen, wollen wir ihnen Schnurrbärte machen und ihnen Säbel anhängen? Oder wollen wir ihnen Fräcke anziehen und sie infusorische Politik und Diplomatie treiben lassen, und uns mit dem Mikroskop daneben setzen? Oder hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der die milchweißen ästhetischen Spitzmäuse herumhuschen? Wollen wir ein Theater bauen? (I, 128)

Doch nachdem Lena dazu den Kopf schüttelt, erweitert Leonce seine Vorstellungen zu einer echten Utopie der paradiesischen Zeit- und Ortlosigkeit:

[LEONCE ...] Aber ich weiß besser, was du willst, wir lassen alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten, und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, daß es keinen Winter mehr gibt, und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestilieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken. (I, 128 f.)

Und Valerio entwickelt als materialistische Ergänzung hierzu ein Programm, das seine Lebensform des Müßiggangs zum allgemeinen Gesetz erhebt:







⁶³⁹ Vgl. Hiebel: Allusion und Elision, S. 377.

⁶⁴⁰ Vgl. Ernst Ullrich Pinkert: »Von geträumten Makkaroni wird man nicht satt«. Leonce und Lena und Heine. In: Dedner/Oesterle (Hg.): Zweites Internationales Georg Büchner Symposium, S. 399–422.



valerio Und ich werde Staatsminister, und es wird ein Dekret erlassen, daß, wer sich Schwielen in die Hände schafft, unter Kuratel gestellt wird; daß, wer sich krank arbeitet, kriminalistisch strafbar ist; daß jeder, der sich rühmt, sein Brot im Schweiße seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird; und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine komm<0>de Religion! (I, 129)

Wie in Danton's Tod die Utopien der Dantonisten durch das Elend des arbeitenden Volkes relativiert, aber nicht pauschal verurteilt werden, so sind die Grenzen der Schlussutopien in Leonce und Lena durch den Kontrast zur Bauernszene bestimmt. Das verbindende Element von Büchners Karikaturen vom ästhetischen Staat ist die Einsicht, dass es keinen ästhetischen, sondern nur einen politischen Weg zur Revolutionierung der bestehenden Gesellschaft gibt. Die revolutionäre Hoffnung selbst aber erscheint im Stück fast immer unscheinbar: Sie ist den Bauern selbst noch nicht bewusst, wenn sie die Tannenzweige halten wie die als Birnamswald getarnten Krieger, die bei Shakespeare das Ende des Despoten Macbeth ankündigen. Und doch lässt diese Anspielung keinen Zweifel daran, von wem eine wirkliche Bedrohung für das poetische Königreich Popo ausgeht. Die Sehnsucht des Leonce und Valerio nach dem Ideal des Lazzerone ist zwar gegen die Arbeitsmoral als Fundament jener »abgelebte[n] moderne[n] Gesellschaft« (II, 440) gerichtet, die auch Büchner zum Teufel gehen lassen möchte, doch gleichzeitig begünstigt sie einen ästhetischen Eskapismus, der auf der Arbeit der anderen beruht und eine Veränderung der Wirklichkeit gerade unmöglich macht. Eine ähnliche Flucht aus der politischen Realität hatte Ludwig Börne im 109. der Briefe aus Paris der Herzogin von Berry empfohlen, die ihren Sohn Heinrich, den legitimen Bourbonenherrscher, auf den französischen Thron zu bringen versuchte:

Du gute Karoline? ich wäre dir zugetan, wenn du keine Fürstin wärest. Du hast viel geliebt, und es wird dir viel vergeben werden. Aber du bist ein törichtes Weib! Dein Sohn ist noch ein Knabe, noch siebenzig Male kann er den Kreislauf der Sonne erleben – ein Tag für das Glück, eine Ewigkeit für den Schmerz – und du suchst eine Krone für ihn? Laß ihn ein Lazzarone werden! Laß ihn sich sonnen unter dem schönen Himmel deines Vaterlandes! Laß ihn Muscheln suchen am Strande des blauen Meeres. Und ein Tag kann kommen, ein Tag des Schreckens und der Trauer, wo das wildtobende Volk durch die Straßen von Neapel braust und man einen jammervollen König richtet. Dann schwankt dein Sohn zu deinem Grabe,







kniet nieder und dankt es deiner Asche mit heißen Tränen, daß du ihn ein Bettler werden ließest! Du erfährst es jetzt: deine nächsten Blutsverwandten häufen Schmach auf dein Haupt und machen dich zum Gespötte der Welt. Das ist das Los der Könige! Opferpriester oder Schlachtopfer, sind sie schuldig oder unglücklich.⁶⁴¹

So gelesen, erscheint der Amtsantritt von Leonce und Valerio tatsächlich schon als Abdankung. Die politischen Anspielungen des Stücks übersteigen den Horizont der Figuren, verweisen aber unterschwellig auf das Ungenügen ihres Autors an einer nur literarischen Opposition. So mag vielleicht auch die Jean Paul entliehene »Blumenuhr« (I, 129), die für Leonce die natürliche Zeit verkörpern soll, auf eine ganz und gar nicht utopische Zeitrechnung verweisen, die zwischen 1793 und 1805 die Monate tatsächlich »nach Blüte und Frucht« zählte.







Meine Arbeit ging von der Frage aus, ob und inwiefern Georg Büchner als politischer Dichter bezeichnet werden kann. Ein politischer Dichter im Sinne beispielsweise der Vormärz-Poeten ist er ganz sicher nicht gewesen; Büchner verteidigte unter Bezug auf die Autonomieästhetik die Literatur dagegen, von der Moral vereinnahmt zu werden. In dieser Hinsicht ähnelt seine Position derjenigen Heines, der ebenfalls immer dann zum Autonomiepostulat Zuflucht nahm, wenn eine Instrumentalisierung der Literatur ihre Freiheit zu gefährden schien. So schrieb er provozierend gerade in der Blütezeit der politischen Vormärz-Dichtung im Versepos Atta Troll (1843/46): »Phantastisch/Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos/Wie die Liebe, wie das Leben, / Wie der Schöpfer samt der Schöpfung!«642 Heines Berufung auf die künstlerische Autonomie war jedoch wie im Falle Gutzkows nur auf Kosten des Selbstwiderspruchs zu haben. Hatte Heine doch selbst erklärt, die neue Generation von »Schriftstellern des heutigen jungen Deutschlands« wolle keinen Unterschied mehr machen »zwischen Leben und Schreiben« und nie wieder »die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion«643. Büchner hingegen kann sich mit Recht auf die literarische Autonomie berufen und unterscheidet sich von Heine auch im Motiv für ihre Verteidigung: Heine befürchtete vor allem einen Verlust der Schönheit und eine Rückkehr des asketischen und kunstfeindlichen Spiritualismus in Gestalt der neuen Republikaner und Kommunisten. Büchner hingegen ging es nicht um Schönheit, sondern um Wahrheit. Literatur war für ihn nicht Medium der Agitation oder des persönlichen Bekenntnisses, sondern der Erkenntnis. Die Wirkung seiner Texte vertraute er ganz dieser aufklärerischen Absicht an.

Dieser Analyse widerspricht die revolutionäre Tätigkeit Büchners und die Abfassung des *Hessischen Landboten* nur auf den ersten Blick. Denn gerade Büchners politische Auffassung, dass eine Erneuerung der Gesellschaft nicht vom Bürgertum, sondern nur vom vierten Stand ausgehen könne, ermöglicht es ihm, der Literatur eine neue Aufgabe zuzuweisen. Dies ist die zentrale These meiner Arbeit: Gerade weil Büchner erkennt, dass die Literatur nur ein bürgerliches Publikum erreichen kann und zur politischen Agitation ungeeignet ist, kann er ihr eine neue Autonomie und eine neue Funktion einräumen. Gerade weil Büchner nicht mehr an einen gesellschaftlichen Fortschritt durch Reform und Bildung glaubt, sondern allein auf die Revolution von unten setzt, lehnt er die jungdeutschen Bestrebungen zur literarischen Emanzipation des Bürgertums ab. Büchners Werke stellen dem Bürger vielmehr schonungslos sein eigenes Versagen, seine eigene Rolle im System von Unterdrückung





⁶⁴² Heine: Atta Troll. In: Schriften, Bd. 4, S. 501.

⁶⁴³ Heine: Romantische Schule. In: Schriften, Bd. 3, S. 468.

I72 SCHLUSS

und Ausbeutung und seine zukünftige Ablösung durch das Volk vor Augen. Büchner will den Bürger nicht erziehen, sondern fordert ihn dazu auf, abzudanken.

In gewisser Weise liegt also Büchners Bedeutung gerade darin, dass er Literatur und Politik trennt und beide zugleich mit entschiedener Konsequenz betreibt. Der Hessische Landbote hätte in Büchners Originalfassung noch weniger Rücksicht auf die Belange des Bürgertums genommen, schon in der veröffentlichten Fassung ist er das radikalste sozialrevolutionäre Dokument seiner Zeit. Von dieser Flugschrift, deren Adressat nicht das Bürgertum, sondern der vierte Stand war, erhoffte Büchner sich politische Wirkungen, nicht aber von seinen literarischen Schriften. Hierin ähnelt er Ludwig Börne, der nach 1830 mit seiner politischen Publizistik ebenfalls den Weg zur Gegenöffentlichkeit der Handwerker und Bauern suchte. Büchner aber schrieb neben seiner politischen und naturwissenschaftlichen Tätigkeit auch weiterhin poetische Werke, für die er ganz eigene ästhetische Maßstäbe entwickelte.

Büchners literarische Schriften sind politisch, aber es sind keine politischen Schriften. Sie sind politisch im Sinne der Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse und politischer Prozesse und Diskurse der Vergangenheit und Gegenwart. Die Dichtung seiner Zeit bezieht Büchner gerade dann intertextuell ein, wenn sie sich – wie in den idealistischen und romantischen Ideen vom »ästhetischen Staat« oder in der jungdeutschen Hoffnung auf eine »Politisierung der Literatur« – als Ersatz für politisches Handeln inszeniert. Indem Büchner diese Konzepte beim Wort nimmt und auf die Bühne bringt, macht er ihre Widersprüche und Unzulänglichkeiten offenbar. Die römische Revolutionsrhetorik der Jakobiner, der schöne Staat der Dantonisten und die poetischen Utopien des romantischen Prinzen Leonce erfüllen in dieser Hinsicht dieselbe Funktion: Sie warnen vor der Verwechslung und Vermischung von Realität und Fiktion, von Politik und Kunst.

Angesichts der kurzschlüssigen Instrumentalisierung von Büchners Ideen in den politischen Debatten der siebziger Jahre ist es verständlich, dass die gegenwärtige Forschung vor Aktualisierungen eher zurückschreckt. Der Bundesrepublik Deutschland heute Büchners »ewigen Gewaltzustand« (II, 366) zu attestieren, würde wohl mit Recht auf Unverständnis stoßen, weil eine solche Diagnose den historischen Abstand nicht reflektiert, sondern überspringt. Wie Heine droht jedoch auch Büchner damit das Schicksal, nach der Eingemeindung in den offiziellen Kanon zur »durchschlagende[n] Wirkungslosigkeit eines Klassikers«644 (Max Frisch) verdammt zu sein. Nichts aber liegt Büchners Werken ferner als Konsens, ihr beherrschendes Moment ist vielmehr der Streit. Provokationen enthielten die Texte jedenfalls gerade heute in der Zeit einer inszenierten »Rückkehr der Religion« und »neuen Bürgerlichkeit« immer noch mehr als genug.







⁶⁴⁴ Max Frisch: Der Autor und das Theater. Rede auf der Frankfurter Dramaturgentagung 1964. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 5, S. 342. Das Zitat bezieht sich auf Bertolt Brecht. Die Rede, in der es um die Chance des Theaters auf gesellschaftliche Wirkung geht, nimmt jedoch sinngemäß auch auf Georg Büchner Bezug.



LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

1.1 Werke Büchners

Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Herausgegeben von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Band 1: Dichtungen. Band 2: Schriften – Briefe – Dokumente. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992/1999

Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000 ff.

Georg Büchner: Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler. München: dtv 92001

Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. von Burghard Dedner. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Büchner Studien; Bd. 3)

1.2 Werke anderer Autoren

Aristoteles: Physik. Vorlesung über Natur. Griechisch-Deutsch. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. von Hans Günter Zekl. 2 Halbbände. Hamburg: Meiner 1987/88 (Philosophische Bibliothek; 380/381)

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1994 (rub; 7828)

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica« (1750/58). lat.-dt. Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg: Meiner 2. durchges. Aufl. 1988 (Philosophische Bibliothek; 355)

Bonaventura (E. A. F. Klingemann): Nachtwachen. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch. Hg. von Wolfgang Paulsen. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2003 (rub; 8926)

Börne, Ludwig: Sämtliche Schriften. Neu bearbeitet und herausgegeben von Inge und Peter Rippmann. Düsseldorf: Joseph Melzer Verlag 1977 [zuerst 1964–68]

Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Stuttgart: Kohlhammer 1976 ff.







- Frisch, Max: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. München: Beck 1981 [zuerst 1948–1960; als dtv 1982 ff.]
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst [...]. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf ⁴1751. Reprogr. Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Schriften. Hg. von Adrian Hummel. Ausgabe in zwei Bänden und einem Kommentarband. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1998 (Haidnische Alterthümer. Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts)
- [Gutzkow, Karl]: Gutzkows Werke. Auswahl in zwölf Teilen. Herausgegeben mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Reinhold Gensel. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 1912
- Gutzkow, Karl: Briefe eines Narren an eine Närrin. Hg. von R.J. Kavanagh. Münster: Oktober Verlag 2003 (Gutzkows Werke und Briefe; Erzählerische Werke, Bd. 1)
- Gutzkow, Karl: Wally, die Zweiflerin. Roman. Studienausgabe mit Dokumenten zum zeitgenössischen Literaturstreit. Hg. von Günther Heintz. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1998 [zuerst 1979] (rub; 9904)
- Heine, Heinrich: Sämtliche Schriften. Hg. von Klaus Briegleb. 6 Bände. München: dtv 2005 [zuerst München/Wien: Hanser 1968 ff.]
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972 (rub; 9421)
- Kant, Immanuel: Werkausgabe in zwölf Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968 [als stw 1974ff.]
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodizee. Übersetzung von Artur Buchenau. Einführender Essay von Morris Stockhammer. Hamburg: Meiner 1968 (Philosophische Bibliothek; 71)
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke. Hg. von Friedrich Voit. Stuttgart: Reclam 1992 (rub; 8755)
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in drei Bänden. Hg. von Herbert G. Göpfert. München/Wien: Hanser 1982.
- [Ludwig I. von Bayern]: Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Erster Theil. München: Liter. Artist. Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1829
- Mann, Heinrich: Essays. Erster Band. Berlin: Aufbau 1954 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin von Prof. Dr. Alfred Kantorowicz. Band XI)
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Studienausgabe in 5 Bänden. Hg. von Iring Fetscher. Berlin: Aufbau 2004
- Menzel, Wolfgang: Die deutsche Literatur. 2 Teile. Stuttgart: Gebrüder Franckh 1828.
- Menzel, Wolfgang: Die deutsche Literatur. 4 Teile in 2 Bänden. Stuttgart: Hallbergersche Verlagshandlung Zweite vermehrte Auflage 1836.
- Moritz, Karl Philipp: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962
- Mosebach, Martin: Ultima ratio regis. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Mit der Laudatio von Navid Kermani. München: Hanser 2007 (Edition Akzente)
- Musset, Alfred de: Théâtre complet. Édition établier par Simon Jeune. Paris: Gallimard 1990 (Bibliothèque de la Pléiade; 17)







- Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bände. München/Wien: Hanser, 1978
- Platon: Sämtliche Werke. Auf Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu herausgegeben von Ursula Wolf. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. 4 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994 (re 561–564)
- Rousseau, Jean-Jacques: Schriften zur Kulturkritik. Über Kunst und Wissenschaft (1750). Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755). Eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Kurt Weigand. Hamburg: Meiner ⁵1995 [zuerst 1955] (Philosophische Bibliothek; 243)
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. von Otto Dann, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz, Gerhard Kluge, Herbert Kraft, Georg Kurscheidt, Matthias Luserke, Norbert Oellers, Mirjam Springer und Frithjof Stock. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988–2004
- Schlegel, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam 1978 (rub; 9880)
- Schlegel, Friedrich: Lucinde. Ein Roman. Studienausgabe. Kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam Revidierte und erweiterte Ausgabe 1999 (rub; 320)
- [Shakespeare, William]: Shakespeares sämtliche dramatische Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. Leipzig: Max Hesses Verlag 1900
- Tieck, Ludwig: Schriften in zwölf Bänden. Hg. von Manfred Frank, Paul Gernard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert, Wulf Segebracht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985 ff.
- Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart: Reclam 1966
- Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Sendschreiben. Erläuterung. Hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Ausgabe 1995 (rub; 8338) [zuerst 1969]
- Wittgenstein, Ludwig: Vorlesungen über Ästhetik. In: ders.: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben. Zusammengestellt und herausgegeben aus Notizen von Yorick Smythies, Rush Rhees und James Taylor von Cyril Barrett. Deutsche Übersetzung von Ralf Funke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000, S. 11–60

1.3 Quellensammlungen

- Dedner, Burghard (Hg.): Der widerständige Klassiker. Einleitungen zu Büchner vom Nachmärz bis zur Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Athenäum 1990 (Büchner-Studien; 5)
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.): Ludwig Börne und Heinrich Heine, Ein deutsches Zerwürfnis. Bearbeitet von Hans Magnus Enzensberger. Leipzig: Reclam-Verlag Leipzig 1991 [zuerst Nördlingen: Greno 1986]
- Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Materialen zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/Taunus: Scriptor 1974 (Skripten Literaturwissenschaft; 12)
- Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Georg Büchner und die Moderne: Texte, Analysen, Kommentar. Bd. 1: 1875–1945. Bd. 2: 1945–1980. Bd. 3: 1980–2002. Berlin: Erich Schmidt 2001/2002/2004







Grab, Walter: Georg Büchner und die Revolution von 1848: Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851; Text und Kommentar. Unter Mitarbeit von Thomas Michael Mayer. Königstein/Ts.: Athenäum 1985 (Büchner-Studien; 1)

Hermand, Jost (Hg.): Das junge Deutschland. Texte und Dokumente. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Aufl. 1998 [zuerst 1966] (rub; 8703)

Jaeschke, Walter (Hg.): Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820–1854). Quellenband. Hamburg: Meiner, 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4.1)

Ruckhäberle, Hans-Joachim (Hg.): Frühproletarische Literatur. Die Flugschriften der deutschen Handwerksgesellenvereine in Paris 1832–1839. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1977 (Monographien: Literaturwissenschaft; 34)

2. Forschungsliteratur

2.1 Sammelbände

Angeführt sind hier nur solche für die vorliegende Arbeit ausgewerteten Publikationen, die als Ganze mit dem Thema der Arbeit in Verbindung stehen. Bei mit mehreren Beiträgen zitierten Sammelbänden sind fett die Kurztitel gekennzeichnet. Alle zitierten Einzelbeiträge werden unter Punkt 2.2 gesondert aufgeführt.

Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. Frankfurt: Suhrkamp 1972 (edition suhrkamp 592)

Büchner. Zeit, Geist, Zeit-Genossen. Ringvorlesung an der Technischen Hochschule Darmstadt im Wintersemester 1986/87 zum 150. Todestag von Georg Büchner. Hg. vom Präsidenten der Technischen Hochschule Darmstadt. Darmstadt [o. V.] 1989 (THD-Schriftenreihe Wissenschaft und Technik; 46)

Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835. Düsseldorf 17.–19. Februar 1986. Hg. von Joseph A. Kruse und Bernd Kortländer. Hamburg: Hoffmann und Campe, Heinrich-Heine-Verlag 1987 (Heine-Studien)

Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hg. von Gert **Mattenklott**/Klaus **Scherpe**. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (Literatur im historischen Prozeß; 3,2)

Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser/dtv 1980 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Grimminger. Band 3)

Deutsche Literatur und Französische Revolution. [o.Hg.] Sieben Studien von Richard Brinkmann, Claude David, Gonthier-Louis Fink, Gerhard Kaiser, Walter Müller-Seidel, Lawrence Ryan, Kurt Wölfel. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1974 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1395)

Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt am Main: Athenäum 1971 (Schriften zur Literatur; 18)

Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53) [zuerst 1965]







- Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. **Katalog** der Ausstellung Mathildenhöhe, **Darmstadt**, 2. August 27. September 1987. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1987.
- Georg Büchner, Dantons Tod. Erläuterungen und Dokumente. Von Gerald Funk nach der Historisch-kritischen Marburger Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2002 (rub; 16034)
- Georg Büchner, Dantons Tod. Die Trauerarbeit des Schönen. Ein Theaterlesebuch. Hg. vom Direktorium Schauspiel Frankfurt. Redaktion: Peter von Becker. Frankfurt am Main: Schauspiel Frankfurt 1980.
- Georg Büchner im interkulturellen Dialog. Vorträge des Kolloquiums vom 30. 9.–1. 10. 1987 in der Universität Aalborg. Hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ullrich Pinkert. Kopenhagen/München: Fink 1988 (Publications of the Departement of Languages and Intercultural Studies University of Aalborg; 2/Text & Kontext Sonderreihe; 25)
- Georg Büchner. Interpretationen. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. [o. Hg.] Stuttgart: Reclam 1990

Georg Büchner Jahrbuch:

- I (1981). In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner – Literatur und Geschichte des Vormärz – im Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Thomas Michael Mayer. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1981
- 2 (1982). In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner – Literatur und Geschichte des Vormärz – im Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Hubert Gersch, Thomas Michael Mayer und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1983 (= Internationales Georg Büchner Symposium. Ergebnisse und Perspektiven der Forschung. Darmstadt 25.–28. Juli 1981. Referate (Teil I))
- 3 (1983). In Verbindung mit der Georg Büchner Gesellschaft und der Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz im Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Hubert Gersch, Thomas Michael Mayer und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1984 (= Internationales Georg Büchner Symposium. Ergebnisse und Perspektiven der Forschung. Darmstadt 25.–28. Juli 1981. Referate (Teil II))
- 4 (1984). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz – im Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Thomas Michael Mayer in Zusammenarbeit mit Hubert Gersch und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1986
- 5 (1985). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz – im Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Thomas Michael Mayer in Zusammenarbeit mit Hubert Gersch und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1986
- 6 (1986/87). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Thomas Michael Mayer. Frankfurt am Main: Hain 1990
- 7 (1988/89). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Thomas Michael Mayer. Tübingen: Niemeyer 1991









- 8 (1990–94). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer unter Mitarbeit von Reinhard Papst. Tübingen: Niemeyer 1995
- 9 (1995–99). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Tübingen: Niemeyer 2000
- 10 (2000–04). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Tübingen: Niemeyer 2005
- II (2005–08). Für die Georg Büchner Gesellschaft und die Forschungsstelle Georg Büchner
 Literatur und Geschichte des Vormärz am Institut für Neuere Deutsche Literatur
 der Philipps-Universität Marburg herausgegeben von Burghard Dedner, Matthias Gröbel und Eva-Maria Vering. Tübingen: Niemeyer 2008
- Georg Büchner. Leben, Werk, Zeit. Ausstellung zum 150. Jahrestag des »Hessischen Landboten«. Katalog. Unter Mitwirkung von Bettina Bischoff, Burghard Dedner, Jan-Christoph Hauschild, Heide Hollmer, Jürgen Maruhn, Albert Meier, Elmar Mellwig und Stephan Oettermann bearbeitet von Thomas Michael Mayer. Marburg: Jonas 1985.
- Georg Büchner, Lenz. Erläuterungen und Dokumente. Von Gerhard Schaub. Stuttgart: Reclam Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage 1996 (rub; 8180)
- Georg Büchner, Leonce und Lena. Erläuterungen und Dokumente. Von Arnd Beise und Gerald Funk. Stuttgart: Reclam 2005 (rub; 16049)
- Georg Büchner Tradition and Innovation. Fourteen Essays. Edited by Ken Mills and Brian Keith-Smith. Bristol: University of Bristol Press 1990
- Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik 1820–1854. Hg. von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4)
- Öffentlichkeit Geschichte eines kritischen Begriffs. Unter Mitarbeit von Russell A. Bermann, Karen Kenkel und Arthur Strum herausgegeben von Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000
- **Revolution und Autonomie.** Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang **Wittkowski**. Tübingen: Niemeyer
- Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage 2003 (Kröners Taschenausgabe; 363)
- Romantik im Vormärz. Hg. von Burghard Dedner und Ulla Hofstaetter. Marburg: Hitzeroth 1992 (Marburger Studien zur Literatur; 4)
- Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis 2003 (Vormärz-Studien; 10)
- Schiller-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005
- Schiller-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart: Kröner 1998
- Studien zu Georg Büchner. Hg. von Hans-Georg Werner. Berlin/Weimar: Aufbau 1988 Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982 [zuerst 1979]









- Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981
- Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 1999 (Vormärz-Studien; 1)
- Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992
- Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard **Dedner** und Günter **Oesterle**. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6)
- Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser/dtv 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5)

2.2 Monografien und Aufsätze

Die Kurztitel der mehrfach zitierten Publikationen sind fett gekennzeichnet.

2.2.1 allgemein

- Art. »Autonomie«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000–2005, Bd. 1 [2000], S. 43I-479
- Art. »Autonomie«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, [seit Bd. 4:] Karlfried Gründer und [seit Bd. 11:] Gottfried Gabriel. Basel/Stuttgart: Schwabe&Co. 1971 ff., Bd. 1 [1971], Sp. 701-719
- Art. »Ideal«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000-2005, Bd. 3 [2001], S. 86-118
- Art. »Kunst, Kunstwerk«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, [seit Bd. 4:] Karlfried Gründer und [seit Bd. 11:] Gottfried Gabriel. Basel/Stuttgart: Schwabe&Co. 1971 ff., Bd. 4 [1976], Sp. 1357-1434
- Art. »Mimesis/Nachahmung«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000–2005, Bd. 4 [2002], S. 84–121
- Art. »Schöne (das)«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter, [seit Bd. 4:] Karlfried Gründer und [seit Bd. 11:] Gottfried Gabriel. Basel/Stuttgart: Schwabe&Co. 1971 ff., Bd. 8 [1992], Sp. 1343–1385
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 7)
- Alt, Peter-André: Schiller. Leben Werk Zeit. 2 Bände. München: Beck 2., durchgesehene Auflage 2004 [zuerst 2000]
- Alt, Peter-André: Aufklärung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2., durchges. Aufl. 2001 (Lehrbuch Germanistik)







- Arendt, Dieter: Einleitung. In: ders.: Nihilismus. Die Anfänge von Jacobi bis Nietzsche. Köln: Hegner 1970 (Hegner-Bücherei), S. 9–106
- Behler, Ernst: Frühromantik. Berlin/New York: de Gruyter 1992 Sammlung Göschen; 2807)
- Berghahn, Klaus L.: Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 207–233
- Blumenberg, Hans: »Nachahmung der Natur«. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (stw; 1513), S. 9–46
- Bock, Helmut: Vom Ende der »klassischen Kunstperiode«. Widersprüche und Streitsachen einer Übergangsgesellschaft. In: Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik 1820–1854. Hg. von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4), S. 41–65
- Bräutigam, Bernd: Konstitution und Destruktion ästhetischer Autonomie im Zeichen des Kompensationsverdachts. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 244–263
- **Bürger**, Christa: Der Ursprung der bürgerlichen **Institution Kunst**. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977
- **Bürger**, **P**eter: **Theorie der Avantgarde**. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (edition suhrkamp; 727)
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen/Basel: Francke ¹¹1993
- Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Aus dem Englischen von Klaus Laermann. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 [zuerst engl. 1990 u. d.T.: The ideology of the Aesthetic]
- Eke, Norbert Otto: Einführung in die Literatur des Vormärz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005 (Einführungen Germanistik)
- Fohrmann, Jürgen: Heines Marmor. In: Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 1999 (Vormärz-Studien; 1), S. 63–80
- Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (edition suhrkamp; 1563, Neue Folge; 563)
- García, José M. González: Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des »Theatrum mundi«. In: Philosophie in Literatur. Hg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (stw; 1225), S. 87–108
- Gerhard, Ute: Schiller im 19. Jahrhundert. In: Schiller-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart: Kröner 1998, S. 758–772
- **Gethmann-Siefert**, Annemarie: Einführung in die **Ästhetik**. München: Fink 1995 (UTB; 1875)
- Grimminger, Rolf: Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789.
 Hg. von Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser 1980 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Grimminger. Band 3), S. 15–99







- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (stw; 891) [zuerst 1962]
- Hansen, Volkmar: »Die Reformation der Liebe«. Friedrich Schlegel, Schleiermacher und Karl Gutzkow. In: Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik 1820–1854. Hg. von Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner 1995 (Philosophisch-literarische Streitsachen; 4), S. 121–139
- Hermand, Jost: Nachwort. In: Hermand, Jost (Hg.): Das junge Deutschland. Texte und Dokumente. Stuttgart: Reclam Bibliographisch ergänzte Aufl. 1998 [zuerst 1966] (rub; 8703).
- Hildebrand, Olaf: Emanzipation und Versöhnung. Aspekte des Sensualismus im Werk Heinrich Heines mit besonderer Berücksichtigung der »Reisebilder«. Tübingen: Niemeyer, 2001 (Studien zur deutschen Literatur; 160)
- Hildebrand, Olaf: Sinnliche Seligkeit. Goethes heidnischer Sensualismus und seine Beziehung zu Heine. In: Goethe-Jahrbuch 114 (1997), S. 231-251
- Hillach, Ansgar: »Welttheater« und seine Wiederkehr in der Romantik. In: Europäische Barock-Rezeption. In Verbindung mit Ferdinand van Ingen, Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Weiß herausgegeben von Klaus Garber. Teil I. Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; 20), S. 491–511
- Hinderer, Walter: Über deutsche Literatur und Rede. Historische Interpretationen. München: Fink 1981
- Hinz, Berthold: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch. Frankfurt: Suhrkamp 1972 (edition suhrkamp 592), S. 173-198
- Hofmann, Michael: Schiller. Epoche Werk Wirkung. München: Beck 2003 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte)
- Hofmann, Michael: Aufklärung. Tendenzen Autoren Texte. Stuttgart: Reclam 1999 (rub; 17661: Literaturstudium)
- Hohendahl, Peter Uwe: Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus: 1830-1870. München: Beck 1985
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag Limitierte Sonderausgabe 2003 [zuerst 1944]
- Janz, Rolf-Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart: Metzler 1973
- Jørgensen, Sven Aage/Bohnen, Klaus/Øhrgaard, Per: Aufklärung, Sturm und Drang, Frühe Klassik: 1740–1789. München: Beck 1990 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart; 6)
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg: Rombach 1987 (Reihe Litterae)
- Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg: Meiner 2002 [zuerst Stuttgart: Klett-Cotta, 1981]
- Koopmann, Helmut: Das Junge Deutschland. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993
- Koopmann, Helmut: Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840. Tübingen: Niemeyer 1989 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 50)
- Koopmann, Helmut: Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses. Stuttgart: Metzler, 1970 (Germanistische Anhandlungen; 33)









- Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1976 (stw; 36) [zuerst 1959]
- Köster, Udo: Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830–1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1984 (Sprache und Literatur; 120)
- Kremer, Detlef: Romantik. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Metzler 2003 (Lehrbuch Germanistik)
- Kutschera, Franz von: Ästhetik. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1989 (de-Gruyter-Studienbuch)
- Labuhn, Wolfgang: Literatur und Öffentlichkeit im Vormärz. Das Beispiel Ludwig Börne. Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein 1980 (Hochschulschriften: Literaturwissenschaft; 47)
- Luserke-Jaqui, Matthias: Friedrich Schiller. Tübingen/Basel: Francke 2005 (UTB; 2595)
- Mahoney, Dennis F.: Novalis' »Glauben und Liebe«, oder die Problematik eines »poetischen Staats«. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 192–202
- Markov, Walter/Soboul, Albert: 1789, Die Große Revolution der Franzosen. Leipzig/Jena/ Berlin: Urania 1989
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München: Beck 1983
- Oesterle, Ingrid und Günther: Der literarische Bürgerkrieg. Gutzkow, Heine, Börne wider Menzel. Polemik nach der Kunstperiode und in der Restauration. In: Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hg. von Gert Mattenklott/Klaus Scherpe. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (Literatur im historischen Prozeß; 3,2), S. 151–185
- Peter, Klaus: Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1980 (Schwerpunkte Germanistik)
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis Imitatio Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Fink 2000 (UTB; 8191)
- Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche Werke Wirkung. München: Beck ²2000 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte)
- Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«. Würzburg: Königshausen und Neumann 1985 (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; 17)
- Rippmann, Inge: »Freiheit ist das Schönste und Höchste in Leben und Kunst«. Ludwig Börne zwischen Literatur und Politik. Bielefeld: Aisthesis 2004 (Vormärz-Studien; 11)
- Rosenberg, Rainer: Das Junge Deutschland die dritte »romantische« Generation?. In: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen. Bielefeld: Aisthesis 2003 (Vormärz-Studien; 10), S. 49–65
- Rosenberg, Rainer: Literaturverhältnisse im deutschen Vormärz. Berlin [-Ost]: Akademie-Verlag 1975 (Literatur und Gesellschaft)
- Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997
- Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern/ München: Francke 1984
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München: Beck 1980.







- Schlaffer, Hannelore: Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona »Volk«. Stuttgart: Metzler 1972
- Schmitz, Walter: Der Ȋsthetische Staat«. Die Kulturprogrammatik Ludwigs I. und ihre literarischen Wirkungen. Habilitationsschrift, München 1988
- Schmitz, Walter: »Die Welt muß romantisiert werden ...«. Zur Inszenierung einer Epochenschwelle durch die Gruppe der ›Romantiker‹ in Deutschland. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 290–308
- Schmücker, Reinold: Funktionen der Kunst. In: Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Hg. von Bernd Kleimann und Reinold Schmücker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 13–33
- Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung. Stuttgart: Reclam ³2002
- Schulte-Sasse, Jochen: Poetik und Ästhetik Lessings und seiner Zeitgenossen. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser 1980 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Grimminger. Band 3), S. 304–326
- Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil 1: Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806. München: Beck 2., neubearb. Auflage 2000. Teil 2: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806–1830. München: Beck 1989 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart; 7)
- Schwering, Markus: Politische Romantik. In: Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage 2003 (Kröners Taschenausgabe; 363), S. 479–509
- Segeberg, Harro: Phasen der Romantik. In: Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart: Kröner 2., durchgesehene und aktualisierte Auflage 2003 (Kröners Taschenausgabe; 363), S. 31–78
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Band 1: Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel. Band 2: Formenwelt. Band 3: Die Dichter. Stuttgart: Metzler 1971/1972/1980
- Siegrist, Christoph: Poetik und Ästhetik von Gottsched bis Baumgarten. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser 1980 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Grimminger. Band 3), S. 280–303
- Söhn, Gerhart: Wolfgang Menzel. Leben Werk Wirkung. Bibliographie. Düsseldorf: Edition GS 2006
- Sokel, Walter H.: Die politische Funktion botschaftsloser Kunst. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Schillers Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 264–276
- Stein, Peter: Operative Literatur. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser/dtv 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5), S. 485–504







- Stein, Peter: »Kunstperiode« und »Vormärz«. Zum veränderten Verhältnis von Ästhetizität und Operativität am Beispiel Heinrich Heines. In: Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 1999 (Vormärz-Studien; 1), S. 49-62
- Sternberger, Dolf: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Mit einem Nachtrag 1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976 (Suhrkamp Taschenbuch; 308) [zuerst Hamburg/Düsseldorf: Claasen, 1972]
- Ueding, Gert: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1805. München/Wien: Hanser/dtv 1988 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Rolf Grimminger. Band 4)
- Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart: Metzler 1991
- Ungern-Sternberg, Wolfgang von: Schriftsteller und literarischer Markt. In: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hg. von Rolf Grimminger. München/Wien: Hanser/dtv 1980 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Grimminger. Band 3), S. 133-185
- Wabnegger, Erwin: Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman »Wally, die Zweiflerin« (1835–1848). Würzburg: Königshausen und Neumann, 1987 (Poesie und Philologie; 1)
- Weigel, Sigrid: Literarische Gegenöffentlichkeit in der Märzrevolution. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser/dtv 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5), S. 94-115
- Weimar, Klaus: Limited Poem Unlimited Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 16), S. 144–159
- Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik 1750–1830. Darmstadt/Berlin-Spandau/Neuwied am Rhein: Luchterhand 1959 [Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Band 1. Zuerst engl. u.d.T.: A history of Modern Criticism. New Haven: Yale University Press 1955]
- Wellek, René: Geschichte der Literaturkritik 1750–1950. Band 2: Das Zeitalter des Übergangs. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1977 (Komparatistische Studien; 5) [zuerst engl. u. d. T.: A history of Modern Criticism. New Haven: Yale University Press 1965] Winkler, Willi: Karl Philipp Moritz. Reinbek: Rowohlt 2006 (rm; 50584)
- Wittkowski, Wolfgang: Einleitung. Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland. In: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Hg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 1–29
- Woodmansee, Martha: The Interests in Disinterestedness. Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany. In: Modern Language Quarterly 45 (1984), S. 22-47
- Wülfing, Wulf: Junges Deutschland. Texte Kontexte, Abbildungen, Kommentar. München/Wien: Hanser 1978 (Reihe Hanser; 244: Literatur-Kommentare; 10)
- Wülfing, Wulf: Schlagworte des Jungen Deutschland. Mit einer Einführung in die Schlagwortforschung. Berlin: E. Schmidt 1982 (Philologische Studien und Quellen; 106)







- Zelle, Carsten: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795). In: Schiller-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 409–445
- Zelle, Carsten: Über naive und sentimentalische Dichtung (1795/96). In: Schiller-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 451–478
- Zelle, Carsten: Über das Erhabene (1801). In: Schiller-Handbuch. Leben Werk Wirkung. Hg. von Matthias Luserke-Jaqui unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 479–490
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995

2.2.2 zu Georg Büchner

- Anton, Herbert: Die »mimische Manier« in Büchners »Leonce und Lena«. In: Das deutsche Lustspiel. 1. Teil. Hg. von Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1968 (Kleine Vandenhoeck Reihe; 271), S. 225–242
- Anz, Heinrich: »Leiden sey all mein Gewinnst«. Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg Büchner. In: Georg Büchner Jahrbuch 1 (1981), S. 160–168
- **Baumann**, Gerhart: **Georg Büchner**. Die dramatische Ausdruckswelt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ²1976 [zuerst 1961]
- **Beckers**, Gustav: Georg Büchners »**Leonce und Lena**«. Ein Lustspiel der Langeweile. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1961 (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte; 5)
- Beise, Arnd: Die Leute vertragen es nicht, dass man sich als Narr produziert. Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. In: Der Deutschunterricht 6/2002, S. 24–33
- **Benn,** Maurice B.: The **Drama of Revolt**. A Critical Study of Georg Büchner. Cambridge: Cambridge University Press ²1979 [zuerst 1976]
- Berns, Jörg Jochen: Zeremonialkritik und Prinzensatire. Traditionen der politischen Ästhetik des Lustspiels *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. von Burghard Dedner. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Büchner Studien; Bd. 3), S. 219–274
- Bolten, Jürgen: Geschichtsphilosophische Einsicht, Langeweile und Spiel. Zu Büchners »Leonce und Lena«. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 137/Bd. 222 (1985), S. 293–305
- Breuer, Ingo: Die Theatralität der Geschichte in Georg Büchners *Danton's Tod.* In: Der Deutschunterricht 6/2002, S. 5–13
- Buck, Theo: »Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981, S. 15–34
- Daase, Christopher: »Da läugne einer die Vorsehung«. Zur komischen Bedeutung der Valerio-Figur in *Leonce und Lena*. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 379–398
- **Dedner**, Burghard: **Bildsysteme und Gattungsunterschiede** in *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* und *Lenz*. In: Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. von Burghard Dedner.







- Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Büchner Studien; Bd. 3), S. 156–218
- Dedner, Burghard: Georg Büchner. In: Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Hg. von Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max. Band 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz. Stuttgart: Reclam 1989, S. 571–594
- **Dedner**, Burghard: **Leonce und Lena.** In: Georg Büchner. Interpretationen. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. Stuttgart: Reclam 1990, S. 119–176
- Dedner, Burghard: Georg Büchner: *Dantons Tod.* Zur Rekonstruktion der Entstehung an Hand der Quellenverarbeitung. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 133–158
- **Döhner**, Otto jr.: **Georg Büchners Naturauffassung.** Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1967
- Drux, Rudolf: »Eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche«. Ansätze zu einer Poetik der Satire im Werk Georg Büchners. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 335–352
- Drux, Rudolf: »Holzpuppen«. Bemerkungen zu einer poetologischen »Kampfmetapher« bei Büchner und ihrer antiidealistischen Stoßrichtung. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 237–253
- Elm, Theo: Georg Büchner: Individuum und Geschichte in »Dantons Tod«. In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Ullrich Fülleborn zum 60. Geburtstag. Hg. von Theo Elm und Gerd Hemmerich. München: Fink 1982, S. 167–184
- Fellrath, Ingo: »Der Freiheit eine Gasse!« Eine stoff- und wirkungsgeschichtliche Anmerkung zu »Dantons Tod«. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 282–296
- Fink, Gonthier-Louis: Leonce und Lena. Komödie und Realismus bei Georg Büchner. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 488–506 (zuerst frz.: Léonce et Léna. Comédie et réalisme chez Büchner. In: Etudes Germaniques 16 (1961), S. 223–234)
- Fink, Gonthier-Louis: Das Bild der Revolution in Büchners *Dantons Tod*. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 175–202
- Frank, Gustav: Georg Büchner. In: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Hg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser 1998 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begründet von Rolf Grimminger. Band 5), S. 579–604
- Fues, Wolfram Malte: Die Entdeckung der Langeweile. Georg Büchners Komödie Leonce und Lena. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992) Heft 4, S. 687–696
- Gille, Klaus F.: Büchners *Danton* als Ideologiekritik und Utopie. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 100–116
- Glebke, Michael: Die Philosophie Georg Büchners. Marburg: Tectum 1995 (Marburger wissenschaftliche Beiträge; 9)









- Gnüg, Hiltrud: Melancholie-Problematik in Alfred de Mussets Fantasio und Georg Büchners Leonce und Lena. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 103 (1984), S. 194–211
- Goltschnigg, Dietmar: Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Georg Büchners. Kronberg/ Taunus: Skriptor 1975 (Monographien Literaturwissenschaft; 22)
- Greiner, Bernhard: »Ich muss lachen, ich muss lachen«: Wege und Abwege des Komischen in Büchners »Leonce und Lena«. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 214–234
- Grimm, Reinhold: Cœur und Carreau. Über die Liebe bei Georg Büchner. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 299–326
- Grimm, Reinhold: »Dantons Tod« ein Gegenentwurf zu Goethes »Egmont«? In: Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F. 33 (1983), S. 424–457
- Grimm, Reinhold: Love, Lust, and Rebellion. New Approaches to Georg Büchner. Madison, WI: The University of Wisconsin Press 1985
- **Gundolf**, Friedrich: Georg Büchner. In: ders.: **Romantiker**. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller 1930, S. 375–395 [zuerst in: Zeitschrift für Deutschkunde 43 (1929)]
- Hauschild, Jan-Christoph: Neudatierung und Neubewertung von Georg Büchners »Fatalismusbrief«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 108 (1989), H. 4, S. 511–529
- Hauschild, Jan-Christoph: Georg Büchner. mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Jan-Christoph Hauschild. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁴2000 [zuerst 1992]
- Hauschild, Jan-Christoph: Georg Büchner. Biographie. Vom Autor überarbeitete Ausgabe. Berlin: Ullstein 1997 (Ullstein-Buch; 26505: Propyläen-Taschenbuch) [zuerst Stuttgart 1993]
- Hermand, Jost: Der Streit um »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 98–117
- Hermand, Jost: Extremfall Büchner: Versuch einer politischen Verortung. In: Monatshefte 92 (2000) N. 4, S. 395–411
- Hiebel, Hans Helmut: Das Lächeln der Sphinx. Das Phantom des Überbaus und die Aussparung der Basis: Leerstellen in Büchners Leonce und Lena. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 126–143
- 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. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 353–378
- Hiebel, Hans Helmut: Georg Büchners heiter-sarkastische Komödie »Leonce und Lena«. In: Deutsche Komödien. Hg. von Winfried Freund. München: Fink ²1995, S. 110–128
- Hildebrand, Olaf: »Der göttliche Epicur und die Venus mit dem schönen Hintern«. Zur Kritik hedonistischer Utopien in Büchners »Dantons Tod«. In: ZfdPh 118:4 1999, S. 530–554
- Hinck, Walter: Georg Büchner. In: Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter herausgegeben von Benno von Wiese. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1969, S. 200–222
- Hinderer, Walter: Die Philosophie der Ärzte und die Rhetorik der Dichter. Zu Schillers und Büchners ideologisch-ästhetischen Positionen. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von







- Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 27–44
- Hohendahl, Peter Uwe: Nachromantische Subjektivität: Büchners Dramen. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 11–26
- Höllerer, Walter: Georg Büchner. In: ders.: Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart: Klett 1958, S. 100–142
- Holmes, Terence M.: Georg Büchners »Fatalismus« als Voraussetzung seiner Revolutionsstrategie. In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 59–72
- Holmes, Terence M.: Die Befreiung der Maschine: Büchners Kritik an der bürgerlichen Teleologie. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 53–62
- Holmes, Terence M.: Die »Absolutisten« in der Revolution. In: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990/94), S. 241–253
- Holmes, Terence M.: The Rehearsal of Revolution. Georg Büchner's Politics and his Drama Dantons Tod. Bern/Berlin/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1995 (British and Irish studies in German language and literature; 12)
- Homann, Renate: Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. Die Hochzeit von Antike und Christentum. In: Poetica 17 (1985), S. 100–130
- Jancke, Gerhard: Georg Büchner. Genese und Aktualität seines Werkes. Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Taunus: Athenäum 1975; ³1979 (Athenäum-Taschenbücher; 2146)
- Kafitz, Dieter: Visuelle Komik in Georg Büchners Leonce und Lena. In: Die großen Komödien Europas. Hg. von Franz Norbert Mennemeier. Tübingen/Basel: Francke 2000, S. 265–284
- Kahl, Joachim: »Der Fels des Atheismus«. Epikurs und Georg Büchners Kritik an der Theodizee. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 99–125
- Kim, Eun-Suk: Hofgesellschaft, Festivität und Ästhetik in »Leonce und Lena« von Georg Büchner. Marburg: Tectum Verlag 2002
- Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. Eine kritische Einführung in die Forschung. Frankfurt am Main: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1975 (Fischer Athenäum Taschenbücher: Literaturwissenschaft; 2069)
- Knapp, Gerhard P.: Kommentierte Bibliographie zu Georg Büchner. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 426–460 [zuerst 1979]
- Knapp, Gerhard P.: Difficile est satiram scribere. Büchners »Leonce und Lena« ein mißlungenes Lustspiel? In: Sprache und Literatur. Festschrift für Arval L. Streadbeck. Hg. von Gerhard P. Knapp und Wolff A. von Schmidt, unter Mitarbeit von Heinz F. Rahde. Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas 1981, S. 99–111
- Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. Stuttgart: Metzler 3., vollst. überarb. Aufl. 2000 (Sammlung Metzler; 159)
- Kobel, Erwin: Georg Büchner. Das dichterische Werk. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1974
- Krapp, Helmut: Der Dialog bei Georg Büchner. Darmstadt: Hermann Gentner Verlag 1958 (Literatur als Kunst)
- Kuhnigk, Markus: Das Ende der Liebe zur Weisheit. Zur Philosophiekritik und Philosophenschelte bei Georg Büchner im Zusammenhang mit der zeitgenössischen







- Hegelrezeption. In: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813–1837. Der Katalog, Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Hg. von Susanne Lehmann u. a. Basel 1987, S. 276–281
- Landau, Paul: Leonce und Lena. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 50–71 [zuerst in: Georg Büchners Gesammelte Schriften. Hg. von Paul Landau. Berlin: Paul Cassirer 1909, Bd. 1, S. 123–148]
- Lehmann, Werner R.: »Geht einmal euren Phrasen nach …« Revolutionsideologie und Ideologiekritik bei Georg Büchner. Darmstadt: Eduard Roether Verlag 1969 (Hessische Beiträge zur deutschen Literatur)
- Ludwig, Peter: »Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft«. Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert: Röhrig 1998 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 63)
- Lukács, Georg: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag am 19. Februar 1937. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (Wege der Forschung; 53), S. 197–224 [zuerst in: Das Wort 1937]
- Martens, Wolfgang: Zum Menschenbild Georg Büchners. »Woyzeck« und die Marionszene in »Dantons Tod«. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 373–385 [zuerst in: Wirkendes Wort 8 (1957/58)]
- Martens, Wolfgang: Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 406–442 [zuerst in: Euphorion 54 (1960)]
- Martens, Wolfgang: Büchner. »Leonce und Lena«. In: Die deutsche Komödie. Hg. von Walter Hinck. Düsseldorf: Bagel 1977, S. 145–159
- Martin, Ariane: Georg Büchner. Stuttgart: Reclam 2007 (rub; 17670)
- Masanetz, Michael: »Sein Werk in unseren Händen«. *Dantons Tod* in der Literaturwissenschaft und Theaterkritik der DDR. In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 252–280
- Mayer, Hans: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1972 (st 58) [zuerst Wiesbaden 1946 und Berlin 1947]
- Mayer, Hans: Georg Büchners ästhetische Anschauungen. In: ders.: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erw. Ausg.] 1972a (st 58), S. 403–442 [zuerst in: ZfdPh 73 (1954), S. 129–160]
- Mayer, Hans: Prinz Leonce und Doktor Faust. In: Hans Mayer: Zur deutschen Klassik und Romantik. Pfullingen: Verlag Günther Neske 1963, S. 306–314
- Mayer, Thomas Michael: Umschlagporträt. Statt eines Vorworts. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 5–15 [zuerst 1979]
- Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des »Hessischen Landboten«. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 16–298 [zuerst 1979]
- Mayer, Thomas Michael: Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil I). In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/







- II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 327–356 [zuerst 1979]
- Mayer, Thomas Michael: Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner I/II. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik ²1982, S. 357–425 [zuerst 1979]
- Mayer, Thomas Michael: Zu einigen neueren Tendenzen der Büchner-Forschung. Ein kritischer Literaturbericht (Teil II: Editionen). In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981, S. 265–311
- Mayer, Thomas Michael: »Wegen mir könnte Ihr ganz ruhig sein...« Die Argumentationslist in Georg Büchners Briefen an die Eltern. In: Georg Büchner Jahrbuch 2 (1982), S. 249–280
- Mayer, Thomas Michael: Lebte Büchner in Straßburg 1835 »ein halbes Jahr lang im Verborgenen«? In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 194–205
- Mayer, Thomas Michael: Die »Gesellschaft der Menschenrechte« und der Hessische Landbote. In: Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813–1837. Der Katalog, Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Hg. von Susanne Lehmann u. a. Basel 1987, S. 168–186
- Mayer, Thomas Michael: Jan-Christoph Hauschilds Büchner-Biographie(n). Einwendungen zu Methode, Ergebnissen und Forschungspolitik. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 382–500
- Meier, Albert: Georg Büchners Ästhetik. München: Fink [1983] (Literatur in der Gesellschaft; Neue Folge, 5)
- Morgenroth, Matthias: Formen und Funktionen des Komischen in Büchners *Leonce und Lena*. Stuttgart: Heinz 1995 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 314)
- Mosler, Peter: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Langeweile als gesellschaftliche Bewußtseinsform. Bonn: Bouvier 1974 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 145)
- Mühlher, Robert: Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (Wege der Forschung; 53), S. 252–288 [zuerst in: ders.: Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien: Herold 1951, S. 97–145]
- Pinkert, Ernst Ullrich: »Von geträumten Makkaroni wird man nicht satt«. *Leonce und Lena* und Heine. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 399–422
- Plard, Henri: Gedanken zu »Leonce und Lena«. Musset und Büchner. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1973 (Wege der Forschung; 53), S. 289–304 [zuerst frz.: A propos de *Leonce und Lena*. Musset et Büchner. In: Etudes Germaniques 9 (1954), S. 26–36]
- Poschmann, Henri: Büchners Leonce und Lena. Komödie des status quo. In: Georg Büchner Jahrbuch 1 (1981), S. 112–159
- Poschmann, Henri: Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung. Berlin/Weimar: Aufbau ³1988 [zuerst 1983]
- 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. Frankfurt am Main/New York: Campus 1989, S. 273–292
- Reddick, John: Georg Büchner. The Shattered Whole. Oxford: Clarendon Press 1994









- Requadt, Paul: Zu Büchners Kunstanschauung. Das »Niederländische« und das Groteske, Jean Paul und Victor Hugo. In: ders.: Bildlichkeit der Dichtung [...]. Hg. von Hans-Henrik Krummacher und Hubert Ohl. München 1974, S. 106–138, 263–266
- Riewohlt, Otto F.: » ... der Größten einer als Politiker und Poet, Dichter und Revolutionär.« Der beiseitegelobte Georg Büchner in der DDR. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981, S. 218–235
- Ruckhäberle, Hans-Joachim: *Leonce und Lena*. Zu Automat und Utopie. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 138–146
- 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. Hg. von der Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 227–234
- Schmitz, Walter: »Ein Huhn im Topf jedes Bauern macht den gallischen Hahn verenden«. Umpolung eines Forschungsfeldes: Zur Büchner-Forschung seit den siebziger Jahren. In: Germanistik der siebziger Jahre: zwischen Innovation und Ideologie. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink 2000, S. 219–267
- Schröder, Jürgen: Georg Büchners »Leonce und Lena«. Eine verkehrte Komödie. München: Fink 1966 (Zur Erkenntnis der Dichtung; 2)
- Schröder, Jürgen: Restaurationszeit Komödienzeit Narrenzeit. Georg Büchner als »enfant du siècle«. In: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine. Studien für Jürgen Brummack zum 65. Geburtstag. Hg. von Markus Heilmann und Birgit Wägenbaur in Verbindung mit dem Deutschen Seminar der Universität Tübingen. Tübingen: Narr 2001, S. 259–273
- Schwann, Jürgen: Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs. Tübingen: Narr 1997 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 35)
- Selge, Martin: Kaltblütig. Jacques-Louis David aus der Sicht von Büchners Danton. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 245–264
- Swales, Martin: The Fragility of High Comedy: Büchner's *Leonce und Lena*. In: Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987. Hg. von Hanne Castein und Alexander Stillmark. Stuttgart: Heinz 1990, S. 71–85
- Teraoka, Takanori: Skepsis und Revolte als Grundzug von *Nero* und *Danton's Tod.* Zur thematisch-motivischen Affinität der Dramen Gutzkows und Büchners. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995–99), S. 155–172
- **Thorn-Prikker**, Jan: **Revolutionär ohne Revolution**. Interpretationen der Werke Georg Büchners. Stuttgart: Klett-Cotta 1978 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft; 33)
- Viëtor, Karl: Die **Tragödie** des heldischen Pessimismus. Über Büchners Drama »Dantons Tod«. In: Georg Büchner. Hg. von Wolfgang Martens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965 (Wege der Forschung; 53), S. 98–137 [zuerst in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 12 (1934), S. 173–209]
- Viëtor, Karl: Georg Büchner als Politiker. Bern: Francke ²1950 [zuerst 1939]
- Viëtor, Karl: Georg Büchner. Politik. Dichtung. Wissenschaft. Bern: Francke 1949
- Voges, Michael: Dantons Tod. In: Georg Büchner. Interpretationen. Dantons Tod, Lenz, Leonce und Lena, Woyzeck. [o. Hg.] Stuttgart: Reclam 1990, S. 7–61







- Völker, Ludwig: Die Sprache der Melancholie in Büchners »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983), S. 118–137
- Voss, E. Theodor: Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner: Leonce und Lena. Hg. von Burghard Dedner. Kritische Studienausgabe, Beiträge zu Text und Quellen von Jörg Jochen Berns, Burghard Dedner, Thomas Michael Mayer und E. Theodor Voss. Frankfurt am Main: Athenäum 1987 (Büchner Studien; Bd. 3), S. 275–436
- Wawrzyn, Lienhard: Büchners »Leonce und Lena« als subversive Kunst. In: Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz. Hg. von Gert Mattenklott/ Klaus Scherpe. Kronberg/Ts.: Scriptor 1974 (Literatur im historischen Prozeß; 3,2), S. 85–115
- Wender, Herbert: Der Dichter von Dantons Tod. Ein »Vergötterer der Revolution«. In: Georg Büchner 1813–1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August–27. September 1987. Hg. von der Georg Büchner Ausstellungsgesellschaft. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1987, S. 218–226
- Wender, Herbert: Georg Büchners Bild der Großen Revolution. Zu den Quellen von Danton's Tod. Frankfurt am Main: Athenäum 1988 (Büchner-Studien; 4)
- Wender, Herbert: »Die sociale Revolution ist noch nicht fertig«. Beurteilungen des Revolutionsverlaufs in *Dantons Tod.* In: Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost) 1988. Hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Christine Malende. Berlin/Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien: Lang 1992, S. 117–132
- Werner, Hans-Georg: »Dantons Tod«. Im Zwang der Geschichte. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. von Hans-Georg Werner. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 7–85
- Werner, Hans-Georg: »Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.« Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners *Leonce und Lena*. In: Romantik im Vormärz. Hg. von Burghard Dedner und Ulla Hofstaetter. Marburg: Hitzeroth 1992 (Marburger Studien zur Literatur; 4), S. 91–106
- Werner, Hans-Georg: Büchner und Goethe. In: Vormärz und Klassik. Hg. von Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke und Michael Vogt. Bielefeld: Aisthesis 1999 (Vormärz-Studien; 1), S. 99–119
- Wetzel, Heinz: Ein Büchnerbild der siebziger Jahre. Zu Thomas Michael Mayer: »Büchner und Weidig Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie«. In: Text+Kritik. Sonderband Georg Büchner III. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1981, S. 247–264
- Wetzel, Heinz: Das Ruinieren von Systemen in Büchners »Leonce und Lena«. In: Georg Büchner Jahrbuch 4 (1984), S. 154–166
- von Wiese, Benno: Georg Büchner. Die Tragödie des Nihilismus. In: ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. München: dtv 1983, S. 513–534 [zuerst Hamburg: Hoffmann&Campe 1948]
- Wittkowski, Wolfgang: Georg Büchner. Persönlichkeit · Weltbild · Werk. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1978 (Reihe Siegen; Bd. 10)
- Wohlfahrt, Thomas: Georg Büchners Lustspiel »Leonce und Lena«: Kunstform und Gehalt. In: Studien zu Georg Büchner. Hg. von Hans-Georg Werner. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 105–146









Zelle, Carsten: »Waren die nicht mal in Gießen?« Karl Viëtor über Georg Büchner in den Jahren 1928–1933/34–1949. Mit einem unveröffentlichten Büchner-Vortrag Viëtors von 1928 im Anhang. In: Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005–08), S. 299–332.

Zeller, Rosmarie: *Dantons Tod* und die Poetik des Geschichtsdramas. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner und Günter Oesterle. Frankfurt am Main: Hain 1990 (Büchner-Studien; 6), S. 146–174

Zeller, Rosmarie: Büchner und das Drama der französischen Romantik. In: Georg Büchner Jahrbuch 6 (1986/87), S. 73–105







Die vorliegende Veröffentlichung wurde durch die Verleihung des »Oskar-Walzel-Preises für herausragende Abschlußarbeiten in der germanistischen Literaturund Kulturwissenschaft« an Michael Bittner für seine Magisterarbeit Ästhetischer Staat oder politische Kunst? Die Stellung Georg Büchners am Ende der Kunstperiode ermöglicht. Die Examensarbeit wurde von Professor Walter Schmitz betreut, der auch das Mentorat für die vorliegende, überarbeitete Druckfassung übernommen hat.

In der Reihe Oskar-Walzel-Schriften erschien bisher:

Andreas Känner: »Jeder Ort hat seinen Heiligen«. Gruppenbildung um Ludwig Tieck in Dresden – Inszenierung und Selbstinszenierung eines Autors. Dresden 2009. ISBN 978-3-939888-74-1

Michael Bittner, geb. 1980 in Görlitz, Studium der Germanistik und Philosophie an der TU Dresden, seit 2004 Stipendiat der *Studienstiftung des deutschen Volkes*, 2006 Magister Artium, zur Zeit Arbeit an einer Dissertation zum literarischen Sensualismus zwischen Romantik und Vormärz

