

Mit Händen und Füßen

Büchner und die romantische Komiktheorie (von Stephan Schütze)

Johannes F. Lehmann

Georg Büchner hat in seinen Texten immer wieder nach dem „das“ gefragt, nach dem „Muß“, das aller Sünde zugrunde liegt:

Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Aergerniß kommen, doch wehe dem, durch welchen Aergerniß kommt.

Es muß, das war dieß Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das *Muß* gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen. (MBA 3.2, S. 41)¹

Diese Passage aus Büchners *Danton's Tod*, die fast wortgleich im sogenannten Fatalismusbrief vom März 1834 steht, korreliert jeweils das fatale „Muß“ von Huren, Lügen, Stehlen und Morden mit dem Fluch des unausweichlichen Ärgernisses, wie es bei Matthäus 18,7 und Lukas 17,1 heißt. Büchner zitiert die Formulierung nach Matthäus in der Übersetzung Luthers: „Es muß ja Ärgernis kommen; doch weh dem Menschen, durch welchen Ärgernis kommt!“ (Matthäus 18,7) Sieht man sich den Kontext dieses Satzes bei Matthäus an, dann findet man, dass mit ‚Ärgernis‘ jene körperlich fundierte Sündenenergie gemeint ist, die allgemein in der protestantischen Lehre und speziell bei dem von Büchner geschätzten Jakob

¹Textstellen von Büchner werden hier und im Folgenden zit. nach der *Marburger Büchner Ausgabe* (Darmstadt 2000–2013) unter der Sigle MBA. Die Nachweise erscheinen direkt im Text.

J. F. Lehmann (✉)
Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft,
Universität Bonn, Bonn, Deutschland
E-Mail: johannes.lehmann@uni-bonn.de

Michael Reinhold Lenz unter dem Begriff der ‚Konkupiszenz‘ firmiert² – und die im Umkreisen von Hedonismus und Sünde, Fleisch und Augenlust, Genuss und Unzucht auch für Büchner zentral ist.

Im Anschluss an den zitierten Satz bei Matthäus heißt es:

8. So aber deine Hand oder dein Fuß dich ärgert, so haue ihn ab und wirf ihn von dir. Es ist besser, daß du zum Leben lahm oder als Krüppel eingehst, denn daß du zwei Hände oder zwei Füße hast und wirst in das höllische Feuer geworfen. 9. Und so dich dein Auge ärgert, reiß es aus und wirf's von dir. Es ist dir besser, daß du einäugig zum Leben eingehst, denn daß du zwei Augen habest und wirst in das höllische Feuer geworfen. (Matthäus 18,8 und 9)³

Das ‚Ärgernis‘ als Korrespondenzbegriff der Sünde bei Strafe des ewigen Todes ist hier sehr konkret auf den Körper als Medium des Sündenbegehrens und des Sündenhandelns bezogen, auf Hände, Füße und auf Augen. Es genügt ein Blick in Büchners *Woyzeck*, in dem das Bildfeld der Augen auf ca. 80 Druckseiten 128 mal erwähnt wird (MBA 3.2, S. 3–81), um zu sehen, dass das Auge als Kippfigur zwischen körperlichem Sündenbegehren und Bewusstseinsreflexivität bei Büchner eine große Rolle spielt, als Körperteil, der über den Körper hinausreicht, aber doch notwendig an ihn gebunden bleibt – Büchners gesamte anatomische Forschung sowie seine philosophisch-materialistische Frage nach dem körperlichen Substrat des Bewusstseins gehören hierher.⁴

Das möchte ich aber hier nicht vertiefen – sondern vielmehr darauf hinweisen, dass Büchners Thematisierung des Körpers auf allen ihren Feldern, sei es Ökonomie (Hunger, Nacktheit, Kleidung, Prostitution, Arbeit), sei es Anatomie, sei es Pathologie, seien es schließlich Sündenenergie oder epikuräischer Genuss, mit einer spezifischen Form der Komik arbeitet, die eben diese Unhintergebarkeit des Körpers auf der Ebene der Handlung wie auf der Ebene der Sprache permanent mitführt. Dabei spielen insbesondere wieder Hände und Füße eine Rolle. Ich möchte mich im Folgenden dem Verhältnis von Büchner zur Romantik im Hinblick auf Büchners Verhältnis zur romantischen Komiktheorie nähern und der

²Vgl. zur Konkupiszenz allgemein Heinrich Köster: *Urstand, Fall und Erbsünde. Von der Reformation bis zur Gegenwart*. Freiburg, Basel, Wien 1982. Zu Lenz vgl. Vf.: *Energie, Gesetz und Leben um 1800*. In: Maximilian Bergengruen, Vf., Hubert Thüning (Hrsg.): *Sexualität – Recht – Leben. Zur Entstehung eines Dispositivs um 1800*. München 2005, S. 41–66.

³In Matthäus 5,29 heißt es parallel: „Ärgert dich aber dein rechtes Auge, so reiß es aus und wirf's von dir. Es ist dir besser, daß eines deiner Glieder verderbe, und nicht der ganze Leib in die Hölle geworfen werde.“ Der Text folgt der Ausgabe: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Neu durchgesehen nach dem vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss genehmigten Text. Privilegierte Württembergische Bibelanstalt*. Stuttgart o. J.

⁴Vgl. hierzu meine *Woyzeck-Interpretation* in Vf.: *Fallgeschichte und Rahmen bei Schiller. Büchner und Musil*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge 2 (2009), S. 361–380. Vgl. auch meinen Artikel „Sexualität“. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer (Hrsg.): *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2009, S. 231–236.

Frage nach den Realitäten des Körpers in ihr. Dazu ist ein kleiner Umweg über die romantische Komiktheorie erforderlich. Methodisch geht es dabei nicht um weitere Nachweise von Parallelstellen aus Texten der Romantik, sondern um eine Strukturanalogie zwischen Büchner und einer bislang wenig beachteten Position im Feld der romantischen Komiktheorie, die sich zugleich von der Romantik spezifisch absetzt.⁵

1 Romantische Antiromantik in der Komiktheorie: Stephan Schütze

Der Körper hat zwar in der Geschichte der Komik, insbesondere natürlich in der Tradition der *commedia dell'arte*, immer eine zentrale Rolle gespielt, aber nicht in der Komiktheorie. Es ist der Komiktheoretiker Stephan Schütze (1770–1838), der erstmals den Körper und die Materialität der Dinge für eine Theorie des Komischen gewinnt. Dies tut er in zwei kleinen Aufsätzen aus dem Jahr 1811 und 1812 sowie in seinem diese Gedanken systematisierenden Buch *Versuch einer Theorie des Komischen* aus dem Jahr 1817. Man kann die entscheidende Innovation Schützes am besten verdeutlichen, indem man Parallelität und Differenz zu Schelling und vor allem zu Jean Paul hervorhebt. Schütze vollzieht in der Romantik und vor dem Hintergrund ihrer Prämissen eine anti-romantische, materialistisch-realistische Innovation innerhalb der romantischen Komiktheorie. Hierin sehe ich die strukturellen Parallelen zu Büchner.⁶

„Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge“⁷ – dieser Satz von Novalis beschreibt bereits eine Komik, in der Dinge vorkommen, indem

⁵Die Forschung zum Verhältnis von Büchner zur Romantik hat seit ca. 100 Jahren immer wieder Listen mit Parallelstellen und wörtlichen Übernahmen erstellt und in unterschiedliche theoretische Kontexte gestellt. Vgl. Heinz Lipmann: *Georg Büchner und die Romantik*. München 1923; Ingrid Oesterle: Verbale Präsenz und poetische Rücknahme des literarischen Schauers. Nachweise zur ästhetischen Vermitteltheit des Fatalismusproblems in Georg Büchners *Woyzeck*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 3 (1983), S. 168–199; Burghard Dedner: Verführungsdiallog und Tyrannentragedie. Tieckspuren in Danton's Tod. In: Ders., Ulla Hofstaetter (Hrsg.): *Romantik im Vormärz*. Marburg 1992, S. 31–89. Speziell zur Komik vgl. Arnd Beise: Georg Büchners *Leonce und Lena* und die Lustspielfrage seiner Zeit. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 11 (2005–2008), S. 81–100; Ariane Martin: Absolut komisch. König Peter und die Philosophie in Büchners *Leonce und Lena*. In: Dies., Isabelle Stauffer (Hrsg.): *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2012, S. 183–198.

⁶Vgl. zu Stephan Schütze Vf.: Vom Leben und Tod der Dinge. Zur Aktualität der romantischen Komiktheorie Stephan Schützes. In: *Limbus – Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft* 5 (2012), S. 105–122; Ders.: Stephan Schütze – Dichter, Publizist, Komiktheoretiker. In: Dagmar Ende, Thorsten Unger (Hrsg.): *Magdeburger Literaten von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Heidelberg 2015, S. 85–105.

⁷Novalis: Blütenstaub. In: Ders.: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Darmstadt 1999, S. 209–304, hier S. 227.

sie sich bei der Suche nach dem Unbedingten in den Weg stellen. Allerdings bleibt das bei Novalis in der Opposition von Unbedingtem (im Singular) und Dingen (im Plural), also der Korrelation eines philosophischen Begriffs mit Alltagsgegenständen, nur implizit. Stephan Schütze dagegen stellt wenig später die Dinge und das Körperliche als das Ding in und außer uns ins Zentrum, und Friedrich Theodor Vischer wiederum, der Schütze intensiv rezipiert hat, wird daraus noch später die „Tücke des Objekts“ machen und Sigmund Freud schließlich die *Psychopathologie des Alltagslebens*.⁸

Schellings Theorie des Komischen arbeitet mit der Opposition von Freiheit und Notwendigkeit, die auch seinem Begriff des Organischen zugrunde liegt, wie er ihn in seiner Naturphilosophie entwickelt, nämlich als einer dialektischen Synthese von Mechanik/Notwendigkeit einerseits und Freiheit andererseits: „Die Natur soll in ihrer blinden Gesetzmäßigkeit frei: und umgekehrt in ihrer vollen Freiheit gesetzmäßig seyn, in dieser Vereinigung liegt allein der Begriff der Organisation.“⁹ Diese Opposition von Mechanik/Notwendigkeit und Leben/Freiheit legt Schelling dann wenig später auch seiner Theorie des Komischen zugrunde, die er in seiner Philosophie der Kunst als Theorie der Komödie formuliert. Ausgangspunkt ist, dass im nicht-komischen Normalfall, wie es heißt, „die Nothwendigkeit als das Objekt, die Freiheit als das Subjekt erscheint“.¹⁰ Das Komische besteht nun nach Schelling in der Umkehrung dieses Verhältnisses, also darin, dass das Objekt selbst als freihandelndes Subjekt erscheint. Das Komische ist nach Schelling da, „wo ein allgemeiner Gegensatz der Freiheit und Notwendigkeit ist, aber so, daß diese in das Subjekt, jene ins Objekt fällt“.¹¹ Was hier lediglich in einer abstrakten begrifflichen Struktur gefasst wird, übersetzt Schütze ins Konkrete, indem er die bei Schelling eingerichtete Systemstelle der ‚Natur‘ bzw. der ‚Notwendigkeit‘ tatsächlich mit Dingen (und gerade mit Dingen des Alltags) und dem Mechanischen des (eigenen) Körpers besetzt. Jenes Mechanische, Dingliche, das in seinem Gegensatz zur Freiheit das Leben zugleich konstituiert wie unterminiert, ist sowohl im als auch außerhalb des Menschen. Schütze schreibt: „Das Materiale, der Mechanismus, die Welt, worin er [der Mensch, J. L.] mit seinem Geiste schwebt, kommt hier noch besonders in Betrachtung. Diese bestimmende Welt ist sowohl in ihm als außer ihm, und trägt überall dieselben Kennzeichen“.¹²

⁸Vgl. hierzu Vf.: *Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns*. Freiburg i. Br. 2012, S. 371–377.

⁹Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke, Schriften von 1794–1798*. Darmstadt 1967, S. 399–637, hier S. 581.

¹⁰Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Vom Wesen der Komödie*. In: Ders.: *Philosophie der Kunst (1802/1803). Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Bd. 2: *Schriften 1801–1803*. 2. Aufl. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1995, S. 539–654, hier S. 539.

¹¹Ebd., S. 540. Vgl. zu Schellings Theorie der Komödie Stephan Kraft: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen 2011, S. 252–262.

¹²Stephan Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen*. Leipzig 1817, S. 79 f.

Damit ist es Schütze, der sowohl die Dinge der Außenwelt, mit der der Mensch in Kollision kommt, als auch das Mechanische der Apparatur des menschlichen Körpers sowie auch das Apparathafte des Geistes in die Komiktheorie einführt. Entscheidend ist dabei, dass Schütze nicht wie die Komiktheorien der Romantiker (Schelling, Fr. Schlegel oder Jean Paul) vom nicht-komischen Normalfall ausgeht, der im Komischen dann verkehrt, negiert, vernichtet oder sonst wie denormalisiert wird, sondern dass das Komische bereits im Normalfall latent enthalten ist. Das Gegeneinander des Mechanischen und des Lebendigen, der Natur und der Freiheit, des Geistigen und seiner Beschränkung durch das „Vorhandenseyn einer Körperwelt“,¹³ wie Schütze immer wieder sagt, ist immer schon da; die Arbeit des Komischen besteht nur darin, dies sichtbar zu machen. Gehen etwa ist normalerweise ein ganz unauffälliger Vorgang, recht eigentlich ist es aber ein ständiger Kampf zwischen der Freiheit, seine Glieder zu beherrschen einerseits und der dinglichen Mechanik dieser Glieder andererseits. Dieser Kampf ist immer da und tritt im Komischen, wenn die dingliche Mechanik der Glieder sichtbar wird und auch noch den Anschein gewinnt, als spiele sie mit der Freiheit des Menschen, nur hervor. Das Komische liegt also in einem „gebundenen Zustande“¹⁴ auch da immer vor, wo nichts Komisches geschieht. Jede Gewohnheit, jede Wiederholung, jede Mechanik des menschlichen Bewegens und Handelns wird aber komisch, wenn sie sichtbar die menschliche Freiheit beschränkt. Im Lachen liegt, so folgert Schütze weiter, zugleich eine Sollensimplikation, nämlich der Verweis auf eine höhere, von der Körperwelt unbeschränkte Freiheit. So wie nach Henri Bergson das Lachen den Verlachten für das Verfehlen des Lebendigkeitsimperativs bestraft, so steckt auch bei Schütze im Lachen über das Komische das Moment dieser Sollensimplikation: „Wir lachen nicht blos, weil wir uns gerade von diesem oder jenem Fehler und Irrthume frey fühlen, sondern weil wir überhaupt uns und andere einer größern Vollkommenheit und Freyheit fähig halten.“¹⁵

Indem Schütze das Komische nicht als Kontrast denkt, nicht als die Umkehrung des Erhabenen, nicht als die Vernichtung des Idealen durch das Reale und auch nicht als Ungereimtheit oder Fehlverhalten, sondern als das anthropologisch unentrinnbare Zusammenspiel des Geistigen mit dem Körperlichen, kann er die Körperwelt der Dinge und auch den eigenen Körper als Medium für den in der Welt handelnden Menschen denken: Um seinen Willen zu realisieren, muss er Hände und Füße gebrauchen, um zu kommunizieren, muss er Worte benutzen, sich der physischen Sphäre des Schalls anvertrauen: „Der Geist findet die Gegenstände seiner Thätigkeit in der Außenwelt, aber auf dem Wege zu ihnen hinüber muß er Hände, Füße, Worte, Blicke usw. gebrauchen, und sie in Bewegung setzen.

¹³Ebd., S. 80.

¹⁴Ebd., S. 31.

¹⁵Ebd., S. 99.

Welche Beschränkung, welche vertheilte Macht, welche spärliche Bewaffnung für den denkenden Geist!“¹⁶

Mit dem Blick auf den Körper und die Körperwelt als notwendige und beschränkende Medien für den Geist kann Schütze einerseits die Darstellung des Komischen als spezifische Form des Realismus denken, die nur sichtbar herausarbeitet, was strukturell und latent immer vorhanden ist,¹⁷ und andererseits kann er die Realitäten des Körpers, der Arbeit, der gesellschaftlichen Organisation als Gegenstände des Komischen in den Blick nehmen, wie dies in der romantischen Komiktheorie sonst nicht geschieht: „Stände, Gewerke, Gerichtshöfe, Regierungsarten, Schulen alles gehört dahin.“¹⁸

Es geht mir vor diesem Hintergrund nun nicht darum, zu erweisen, dass Büchner Schütze gelesen hat,¹⁹ sondern darum zu zeigen, inwieweit Schützes Theorie als romantische Theorie zugleich gegen die Romantik argumentiert, und zweitens, wie wiederum Büchners Umgang mit Komik, Körper und Mechanik sich zu dieser romantischen Anti-Romantik verhält. Es geht dabei auch nicht um den Nachweis bestimmter motivischer oder wörtlicher Übernahmen aus Texten der Romantik, sondern um die Parallelen einer theoretischen Struktur. Der Text von Schütze hat jedenfalls nicht für die Romantik eine große Rolle gespielt, sondern für den Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Es war Friedrich Theodor Vischer, der auf Schütze als Rezensent seiner 1837 erschienenen Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische* aufmerksam wurde. Vischer hat dann die Komiktheorie von Schütze weitestgehend übernommen und bis hinein in einzelne Details seine Hauptfigur aus seinem Roman *Auch einer* ihr gemäß konzipiert. Dass Vischer Schütze aufnehmen und Büchner ablehnen konnte, führt dann wiederum

¹⁶Ebd., S. 56.

¹⁷Schütze nennt das die „objective Begründung des Lächerlichen“ (ebd., S. 79 ff.).

¹⁸Stephan Schütze: Ueber das Komische. In: Ders.: *Gedanken und Einfälle über Leben und Kunst*. Leipzig 1810, S. 278–296, hier S. 294. Vgl. auch Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 85 f.: „Staatsverfassungen, Gesetzgebungen sind vergebens bemüht, das Ganze und das Einzelne zugleich so zu sichern, daß der Kampf zwischen beyden geschlichtet, und bey den Verordnungen nie eine Lächerlichkeit zum Vorschein käme.“ – In ihrem Aufsatz zum Witz in „Danton's Tod“ betont Serena Grazzini den objektiven Charakter des Komischen und den realistischen Erkenntniswert der Komik und auch sein politisches Potenzial (allerdings ohne Bezug auf Schütze): Der Witz kann „eine komische Qualität des Objektes entdecken“ und hat daher, weil er „Seiten der Wirklichkeit ans Licht bringen könnte, die man lieber versteckt [...] auch ein politisches Potenzial.“ Serena Grazzini: *Mimetischer Realismus, ästhetische Evidenz, poetologische Reflexion. Über den Witz in Georg Büchners Drama Danton's Tod*. In: Carsten Jakobi, Christine Waldschmidt (Hrsg.): *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*. Bielefeld 2015, S. 185–209, hier S. 190 f.

¹⁹Das ist nicht wahrscheinlich. Allerdings gibt es in der zweiten Auflage der *Vorschule der Ästhetik* von Jean Paul (1813), die Büchner vermutlich sehr wohl kannte, einen Hinweis auf den Aufsatz von Schütze aus der *Zeitung für die elegante Welt* von 1811 und dessen Nützlichkeit für den Dichter. Ob Büchner diesem Hinweis gefolgt ist, wissen wir nicht. Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. 2. Auflage. Stuttgart, Tübingen 1813, S. 242.

zur Spezifität Büchners, der trotz großer Nähe zu Schütze zugleich weit von ihm entfernt ist.

Die Spezifität der Schützeschen Theorie in ihrem Verhältnis zur Romantik lässt sich am besten im Vergleich mit der wohl ausgefeiltesten romantischen Komiktheorie ersehen, mit der Komiktheorie Jean Pauls, mit der Schützes Theorie zugleich die größte Ähnlichkeit aufweist und die ihrerseits in einer kritischen Spannung zur Frühromantik steht.²⁰ Das sechste Programm von Jean Pauls *Vorschule*, das dem Lächerlichen gewidmet ist, bietet zu den subjekt- und geschichtsphilosophischen Ausführungen der ersten Programme einen Gegensatz, und dies insbesondere zu der im fünften Programm formulierten These, dass die neuere Poesie, das Romantische, sich aus dem christlich bedingten Zusammenbruch der antiken, schönen, äußeren Welt und ihrer Verlagerung ins Innere ergeben habe und nun im Inneren „das Reich der Unendlichkeit über der Brandstätte der Endlichkeit“²¹ aufblühe. Denn mit dem Komischen komme gerade die Negation des Unendlichen, das Gegenspiel des Erhabenen zur Geltung. Die Opposition des Komischen und des Erhabenen, an die auch Vischer später in seiner Habilitation anschließen wird, hat bei Jean Paul ein transzendentes Tertium Comparationis, nämlich die These, dass „das Komische, wie das Erhabene nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte.“²² Die Opposition zwischen dem Komischen und dem Romantischen ist mit dieser transzendentalen und subjektphilosophischen Grundlegung zugleich, wie Ralf Simon gezeigt hat, eine romantikinterne Unterscheidung.²³ Jean Paul konzipiert vor diesem Hintergrund seine eigentliche Theorie des Komischen als eine dreifache Potenzierung subjekt-interner und intersubjektiver Kontraste, namentlich objektiver Kontrast, sinnlicher Kontrast und subjektiver Kontrast.²⁴ Das Beispiel, das den komplexen Vorgang der Beobachtung einer Ungereimtheit und das Leihen des Bewusstseins, die Ungereimtheit als solche zu erkennen etc., illustrieren soll, ist das des Sancho Panza, der sich eine Nacht über in einem Graben hält, weil er glaubt, er befinde sich über einem Abgrund.

Die Theorie Schützes ist gegenüber dieser Komplexität deutlich einfacher – es gehe, so Schütze, einfach darum, dass im Komischen ein situatives Aufeinanderstoßen zwischen der Freiheit (einem Wollen) und der Beschränkung dieses Wollens

²⁰Vgl. zur Kritik Jean Pauls an Friedrich Schlegel und der Frühromantik Wulf Köpke: Jean Pauls Begriff des Kunstwerks im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik. In: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Revolution und Autonomie, Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Tübingen 1990, S. 143–156.

²¹Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 19), S. 93, § 23.

²²Ebd., S. 110, § 28.

²³Jean Pauls Theorie des Komischen (bzw. des Humors) ist eine romantische Theorie, indem sie das Romantische in einer Art re-entry als das Gegenteil des Komischen fasst. Vgl. Ralf Simon: *Idee der Prosa*. München 2013, S. 238–246.

²⁴Vgl. Paul: *Vorschule der Ästhetik* (wie Anm. 19); vgl. hierzu Maximilian Bergengruen: *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie*. Hamburg 2003, S. 214.

durch die Natur (Körper und Dinge) sinnfällig werde, und zwar so, dass dies als Spiel der Natur mit der Freiheit erscheint. Der Gegensatz zwischen dem Komischen und dem Erhabenen berühre letztlich nicht den Kern der Sache, wie überhaupt die Frage nach dem Gegenteil und den Oppositionen nicht zum Komischen führe.²⁵ Auch Schütze stellt, ähnlich wie Jean Paul, dem Komischen das Romantische gegenüber, allerdings nicht im Sinne eines Gegensatzes, sondern einer Unterscheidung. Während Jean Paul das Romantische als das Reich der Unendlichkeit und das Komische als dessen Vernichtung durch das Endliche begreift, sieht Schütze den Unterschied als einen Modus der Repräsentation bzw. der Signifikation: Das Romantische „gibt zwar den Dingen und Zufällen auch Handlung und Verstand, aber die Wirkung geschieht mehr aus einem geheimen Dunkel zu uns herüber, und läßt den Weltgeist mehr als etwas Verborgenes *ahnden*, als in den Kräften sichtbar werden.“²⁶

Was ist das Neue, das Radikale bei Schütze? Er verweigert, so würde ich sagen, das romantische Spiel mit extremen Gegensätzen und ihren dialektischen Re-entrys: Es geht nicht um Negation und nicht um Vernichtung, nicht um Umkehrung und nicht um unendliche Spiegelungen von Beobachtungs- und Bewusstseinsakten, wie etwa bei Schelling oder Jean Paul. Schütze ist demgegenüber ganz Phänomenologe und beweist, dass bereits im normalen Gebrauch von Händen und Füßen eine Fülle komischen Potenzials liegt, ganz ohne dass irgendeine Ungereimtheit dabei bemerkbar sein müsse:

Die Füße zeigen, daß die Hände ihrer bedürfen, und die Hände versagen dem Munde den Gehorsam oder eilen ihm zuvor. Die Worte sind Boten der Lippen. Der Athem wird zum Verräther. Und wer kann den Willen des Menschen von dieser Dienerschaft umgeben sehen, ohne über seine Freiheit zu lachen.²⁷

So sei es bereits komisch, wenn man auf einer Bühne fünf Menschen langsam hintereinander hergehen sieht, da hier das Gehen als Gehen, als die Mechanik des Gehens hervortrete und so der Mensch sowohl in der Bewegung als auch in der ihn beschränkenden Körperlichkeit sichtbar werde. Auf dem Theater „hat alles [...] eine komische Wirkung, *was den Menschen zur Sache zu machen scheint*, und die Ahnung von einem *Mechanismus* giebt.“²⁸ Essen, Trinken, Stottern, Stolpern, all das, was den Mechanismus hervorhebt, ist an sich selbst bereits komisch, insofern dieses Mechanische – in Form einer Projektion, die selbst wiederum ein unhintergebarer Mechanismus des Menschen ist – als lebendig, frei handelnd erscheint, als Geist, der mit dem Menschen spielt, ihn zum Objekt macht. Zu diesem Mechanismus gehört, wie gezeigt, auch die gesamte Sozialwelt mit ihren Hie-

²⁵Vgl. Stephan Schütze: Ueber das Verhältniß des Lächerlichen zum Komischen. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* Nr. 270, 271/9 (1834), S. 1117–1119.

²⁶Stephan Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 174.

²⁷Ebd., S. 171.

²⁸Ebd., S. 125.

rarchien und Ordnungen. Die Grundlage des „Vorhandenseyns der Körperwelt“, aus der das Komische nach Schütze hervorgeht, führt so auch zur Arbeitsteilung, zur Beschränkung des Menschen durch seine Berufsrollen, die wiederum an ihm als Komisches sichtbar werden, „als hätten ihm neckende Buben etwas angehängt, womit er lustig herumspringt, ohne die Posse zu ahnen. [...] Ja es ist nicht möglich, manches Gewerk mit seiner Kleidung und Physiognomie auf dem Theater nur zu sehen, ohne darüber gleich in ein lautes Gelächter auszubrechen.“²⁹

Zwar ist Jean Pauls Theorie mitunter sehr nah an Schützes Blick auf die kleinen Dinge, aber gerade zum Slapstick und der spezifisch philosophischen Ansicht Schützes findet Jean Paul nicht. Er findet nicht zum Körperkomischen selbst, wie Vischer wiederum, von Schütze begrüßt, formuliert hat: „J. Pauls Erklärung paßt auf diejenigen Fälle nicht, wo das Bagatell eines äußeren Zufalls, nicht ein innerer Irrtum, menschliche Thätigkeiten komisch macht [...]. J. Pauls Erklärung ist nur psychologisch, nicht philosophisch.“³⁰

Schützes Verschiebung innerhalb der romantischen Komiktheorie und gegen Jean Paul lässt sich als eine Theorie, die selbst mit romantiktypischen Oppositionen argumentiert, sie aber zugleich in Richtung auf die Realität und der Materialität der Zeichen, der Dinge und Körper verschiebt, zusammenfassend sechsfach auffächern: 1) Das Komische basiert auf der anthropologischen Situation des Menschen, auf der immer vorhandenen Körperwelt, der der Mensch mit seiner Freiheit und seinem Bewusstsein dennoch angehört. 2) Schütze setzt das Komische als immer vorhanden voraus, die Subjektivität und die Phantasie des Beobachters sieht etwas, was objektiv vorhanden ist. 3) Schütze begreift die Körperwelt als Vermittlungsrelais zwischen dem Willen des Menschen und der Außenwelt, von der er abhängig ist. So kann er Körper, Dinge und Instrumente als Medien des Handelns denken, die sich dem Willen des Menschen in ihrer Beschränkung in den Weg stellen. 4) Zu diesen Medien gehören auch Stimme, Schall und Zeichenkörper aller Art, die, ganz parallel zu Händen und Füßen, Medien zur Realisierung geistiger Zwecke sind. Auch Kommunikation bedarf des Behelfs physikalischer Entitäten, die im Fall der Störung als ihr mediales Apriori hervortreten und komisch werden. 5) Schütze blickt mit dem Körper als der unhintergebar materiellen Grundlage für alles menschliche Handeln auch auf die Arbeit, ihre Organisation und auf die politischen Grundlagen der Einrichtung der Welt, Institutionen, Ordnungen, auf Staatsverfassungen und ihre Mechanik. 6) Mit der Fokussierung auf Körper und Mechanik liegt dem Gegensatz von Freiheit und Natur letztlich die sollensimplikative Opposition von Leben und Tod zugrunde.

Wie unverständlich diese, philosophisch Bergson vorwegnehmende und nach der Bedingung des Menschseins (zwischen Freiheit/Geist/Leben und Natur/Mechanismus/Tod) fragende, Theorie des Komischen den Zeitgenossen war, zeigt ein Büchner zeitgenössischer Disput zwischen Stephan Schütze und Arnold Ruge

²⁹Ebd., S. 87.

³⁰Friedrich Theodor Vischer: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Philosophie des Schönen. In: Robert Vischer (Hrsg.): *Kritische Gänge* 4, Frankfurt a. M. 1967, S. 126.

Mitte der 1830er Jahre. Arnold Ruge nahm in seiner 1837 erschienenen *Neuen Vorschule der Ästhetik* einen kleinen, oben bereits zitierten Artikel von Schütze *Ueber das Verhältniß des Lächerlichen zum Komischen* aus dem Jahr 1834 zum Anlass, in einer „Reihe von Briefen an den Hofrat Schütze“,³¹ die er als Anhang seines Buches publizierte, gegen Schützes Komiktheorie zu polemisieren und sie wie ihren Autor lächerlich zu machen. Schütze hatte hier einmal mehr seine Komiktheorie verteidigt und insbesondere zwischen dem Lächerlichen als einem Oberflächenphänomen ungereimter Handlungen (die das Verhalten betreffen) und dem Komischen als dem dahinterliegenden tieferen Gehalt des anthropologisch bedingten Zusammenstoßes von Freiheit und Beschränkung durch Körper- und Objektwelt unterschieden. Ruge wirft nun Schütze vor, dass die Beispiele, die er zum Beweis seiner These anführt, gar nicht komisch seien – und man sieht, dass Ruge sich auf die anthropologisch-reale Ebene des Komischen, wie Schütze sie denkt, nicht einlassen will, sondern immer nur nach der Ungereimtheit auf der Ebene des Verhaltens fragt. Nach Schütze aber lacht man angesichts des Komischen über den Menschen und seine *conditio humana* schlechthin. In diesem Sinne hat sich auch Büchner als „Spötter“ begriffen: „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 theile“ (Brief an die Familie, Mitte Februar 1834, MBA 10.1, S. 32 f). So kann man ein und dieselbe Szene entweder bloß im Hinblick auf das Lächerliche eines ungereimten Verhaltens oder aber tiefergehend als das Auftreten der den Menschen beschränkenden Natur verstehen. Schützes Beispiel ist der mit Händen und Füßen zu viel gestikulierende Prediger. Einerseits ist das Übermaß des gestischen und körperlichen Einsatzes lächerlich, weil es ein ungereimtes Verhalten darstellt, andererseits hat die Szene für den tieferen Blick doch Anteil am Komischen,

weil die vielen Bewegungen eben dadurch, daß sie mit der Empfindung nicht recht zusammentreffen, uns an die mancherlei Mittel erinnern, deren sich der Mensch bedient und deren er bedarf, um Eindruck zu machen; es ist, als ob der Prediger die Gesticulationen überhaupt persiflierte und den Menschen damit in seiner Bedürftigkeit, in seiner Abhängigkeit von der Natur zeigte.³²

Dass der Mensch, um zu handeln, respektive zu kommunizieren, sich überhaupt des Behelfs gestikulierender Hände und Finger wie auch der physikalisch-materiellen Sprachzeichen selbst bedienen muss, ist nach Schütze als Abhängigkeit von der Materialität des Behelfs die Grundlage für das Komische. Die Tatsache etwa, dass im Gespräch „eine bestimmte Entfernung zwischen Mund und Ohr, und

³¹Arnold Ruge: Komischer Anhang. Sechs lächerliche Briefe über das Lächerliche. An den Herrn Hofrath Stephan Schütze in Weimar. In: Ders.: *Neue Vorschule. Das komische mit einem komischen Anhang*. Halle 1837, S. 259–274.

³²Schütze: *Ueber das Verhältniß des Lächerlichen zum Komischen* (wie Anm. 25), S. 1118.

das Vorrecht des jedesmal Sprechenden, die Luft *allein* zu erschüttern, von einer Gesellschaft muß beobachtet werden“,³³ ist bereits Anlass für Komik. Schütze begreift Kommunikation wie alles menschliche Handeln von der materiellen Seite her und sieht im immer möglichen Umschlagen des Behelfs in die Beschränkung oder die Störung eben jenes Hervortreten dieser Abhängigkeit des Menschen von der Körperwelt.

2 Körpersprache und Sprachkörper in Büchners *Danton's Tod*

Das Physische als das unhintergehbare Substrat des Bewusstseins und des Geistes, das scheint mir, ist auch Büchners Thema. Büchners spezifische Anthropologie, seine naturwissenschaftliche Forschung wie seine Ästhetik kreisen um das Physisch-Körperlich-Materielle, das von Physiologie über Ökonomie und Sprache bis zur Sexualität als das fatale „Muß“ den Menschen und seine Freiheit begrenzt und beschränkt. Indem diese Fokussierung auf den Körper – in Differenz zu dem, was an Bewusstsein und Reflexionsfähigkeit über den Körper hinausreicht – immer da ist, ist auch die Komik bei Büchner immer da. Nicht nur in der Komödie *Leonce und Lena*,³⁴ sondern auch in *Danton's Tod* und im *Woyzeck* herrscht bei aller Beklemmung durchgängig eine Form der Komik, die insbesondere den Körper und seine Mechanik sowie die Mechanik der Zeichen- und Sprachkörper, im doppelten Register von Ökonomie und Sexualität, spielen lässt.³⁵

Dass der kreatürliche Körper selbst in sich eine Spannung zwischen Körper und Geist austrägt, dass Organe wie Lippen, Augen, Hände oder Finger auf der Schwelle des Geistigen und des Körperlichen stehen – nicht nur sprachlich-metaphorisch, sondern auch in der anatomischen Analyse der Gehirnnerven von Barben –, dass sie Kippfiguren bilden, das ist auch die Grundlage für die Büchner'sche Komik und die motivischen Verweisketten, die dieses Kippen durchgängig inszenieren. Wie bei Schütze geht es auch bei Büchner um Hände und Füße als Medien des Geistes und des Willens, und wie bei Matthäus geht es um

³³Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 13), S. 57.

³⁴Siehe hierzu Dieter Kaffitz: Visuelle Komik in Georg Büchners *Leonce und Lena*. In: Franz Norbert Mennemeier (Hrsg.): *Die Großen Komödien Europas*. Tübingen, Basel 2000, S. 265–284. Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*. 2. Aufl. Tübingen, Basel 2006, S. 282–298.

³⁵Forschungsbeiträge, die sich dezidiert mit der Komik in *Woyzeck* beschäftigen, sind mir nicht bekannt, gelegentlich finden sich aber Hinweise auf groteske, satirische und komödiantische Elemente (Roland Borgards: *Georg Büchner: Woyzeck. Schroedel Interpretationen*. Bd. 8. Braunschweig 2009, S. 47–55; vgl. auch den Beitrag von Günter Oesterle in diesem Band). Zur Komik in *Danton's Tod* gibt es neben dem bereits zitierten Aufsatz von Serena Grazzini (Anm. 18) fast gar keine Forschung. Zu nennen ist aber noch die online publizierte Marburger Dissertation von Choi-Go Sung: *Das Komische in Büchners Drama Dantons Tod*. Marburg 2011 (<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2011/0622/pdf/dcgs.pdf>).

Hände und Füße als jene Organe, die die Freiheit des Menschen symbolisieren und ihn zugleich zurück ins Körperliche ziehen, die, mit einem Wort, Ärgernis bringen. Ich möchte das im Folgenden kurz an der spezifischen Thematisierung von Händen und besonders von Fingern in *Danton's Tod* zeigen.

Dass an der Unterscheidung von Hand und Finger einerseits und fingerlosem Huf andererseits eine ganze anthropologische und anatomische Tier-Mensch-Diskussion hängt, hat Büchner in der Budenszene in I,2 im Woyzeck kurz angedeutet und auch in der Probevorlesung berührt.³⁶ In *Danton's Tod* kommen Hände 19 Mal und Finger 16 Mal vor und verweisen häufig auf jene Doppelstellung zwischen Geist und Körper.³⁷ Gleich am Anfang ist es die hübsche Dame, die die Karten in ihren Fingern dreht, während Danton weiß, dass sie das „Coeur“ ihrem Manne und das „Carreau“ den anderen zeigt. Auf dieses komische Sprachspiel, das das Drehen der Karten auf kommunikative Täuschung und auf Körper bezieht, folgt gleich im nächsten Satz ein Abbruch des Komischen, allerdings mit einem durchaus komischen Bild: „Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus aber es vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab – wir sind sehr einsam.“ (MBA 3.2, S. 4) Die Hände bilden hier den inklusiven Gegensatz zum „grobe Leder“, indizieren also das unkörperliche Bewusstsein, das dann aber von eben diesen selbst körperlichen Händen, die im Dienst eines Kommunikationsbegehrens die physisch besetzten Kommunikationskanäle transzendieren sollen, doch nur in Form der Hirnfasern herausgeholt werden kann. So tragisch der Auseinanderfall von Bewusstsein und Körper auch sein mag, das Bild der sich aneinander reibenden händelosen Dickhäuter ist durchaus komisch im Sinne Schützes. Als ein Beispiel seiner These, dass der Mensch „überhaupt in einem lächerlichen Zustande sich befindet“,³⁸ hatte Schütze angeführt,

³⁶In der Probevorlesung heißt es: „In dem [Augen]muskelnerv erreicht der Nerv als solcher seine höchste Entfaltung, er v[erhält] sich, um ein Beyspiel zu geben, zu den übrigen Nerven wie der Huf [zu] der Hand des Menschen. Was in dem ersteren noch verbunden liegt, glic[de]rt] sich in der letzteren im schönsten Verhältniß ab. Dieße Entwicklung fäl[lt] mit der Bedeutung des Auges zusammen, von dem Oken wahrhaftig und mit Recht [sagt], es sey das höchste Organ, die Blüthe oder vielmehr die Frucht aller organischen Reiche.“ (MBA 8, S. 167) Büchner zitiert hier fast wörtlich Lorenz Oken: *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände*. Vierter Band. Stuttgart 1833, S. 146 ff. Vgl. hierzu Udo Roth: *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 2004, S. 382. Dieses Beispiel des Verhältnisses von Huf und Hand, das Büchner hier allerdings versehentlich vertauscht, steht auch in Diderots *Gedanken über die Interpretation der Natur*. Dort heißt es im 12. Abschnitt: „Stellen Sie sich vor, die Finger der Hand seien zusammengewachsen und die Substanz der Nägel sei so reichlich, daß sie sich immer mehr ausdehnt und anschwillt, bis sie das Ganze einhüllt und bedeckt: dann bekommen Sie statt einer Menschenhand einen Pferdefuß.“ Denis Diderot: *Gedanken zur Interpretation der Natur*. In: Ders.: *Über die Natur*. Hrsg. und mit einem Essay von Jochen Köhler. Frankfurt a. M. 1989. S. 7–65, hier S. 17.

³⁷Auf die Häufigkeit der Erwähnung der Finger hat bereits kursorisch Michael Braun hingewiesen, allerdings ohne das Bedeutungspotenzial zu erschöpfen; vgl. Michael Braun: „*Hörreste, Sehreste*“. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln u. a. 2002, S. 67–68.

³⁸Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 174.

dass es bereits komisch sei, wenn „ein Mensch im Grase schlummert und eine Kuh oder ein Esel kommt, ihn mit der Nase zu berühren.“ Es reiche aus, wenn „die sich berührenden Gegensätze zum Bewußtsein kommen.“³⁹ Dass auch Danton im Bild der wollenden und nicht könnenden Dickhäuter, die sich vergeblich aneinander reiben, etwas Komisches sieht, zeigt nicht zuletzt das lakonisch, fast ironisch nachgestellte „wir sind sehr einsam“. Hände und Finger changieren auch im Folgenden auf der Schwelle von Körper und Geist, überblenden Frivolität und Politik und bilden zugleich auf der Ebene der sprachmechanischen Verkettung und ihrer semantischen Verschiebungen komische Effekte.

Die obszönen Gesten, die Herault gleich im nächsten Satz an eine Dame adressiert („Eine Dame: Was haben Sie nur mit ihren Fingern vor?“), seien, wie es heißt, „Liebeserklärungen, [...], mit den Fingern gemacht.“ (MBA 3.2, S. 5) Die Szene I,1 endet mit der rhetorischen Frage Camilles an die anderen, ob diese glaubten, dass Danton, der davor warnt, dass man sich am Ofen der Revolution noch „die Finger dabey verbrennen“ könne, es schaffen werde, „die Finger davon [zu] lassen, wenn es zum Handeln kömmt?“ (MBA 3.2, S. 8) Zum einen erzeugt hier sprachmechanisch die eine Redensart die nächste (und weitere folgen), zum anderen sind die Finger, die man sich verbrennt, als Geistesinstrumente zugleich brennbare Körperteile. Die Finger nicht von etwas lassen können wiederum verweist auf einen psychischen Mechanismus, und Finger changieren hier wiederum als Körperdinge zwischen physischer Materialität, der Hand zum Handeln sozusagen, und der Freiheit, die mit Reden/Zeigen verbunden ist. „Mit Fingern“ jedenfalls, so sagt wenig später Marion, die mit Lippen redet, statt damit zu handeln, weise man auf sie. Und Camille will all jenen, die „über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen.“ (MBA 3.2, S. 7) Finger changieren schließlich auch in der Szene „Eine Gasse“ im ersten Akt zwischen bloßem Körperding und Geistesinstrument, das aber doch ein Körper ist:

EINIGE STIMMEN. Er hat ein Schnupftuch! ein Aristocrat! an die Laterne! an die Laterne!

2. BÜRGER. Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Fingern? An die Laterne! (MBA 3.2, S. 11)

Die Nase und das Niesen verweisen auf jene unwillkürliche Körpermechanik, die gerade in ihrer Wiederholung, wie Schütze zeigt, sehr komisch werden kann.⁴⁰ Zugleich versuchen die Finger hier im Auftrag des Bewusstseins sich dieser Körpermechanik zuzuwenden und jenes Ding, das den Armen fehlt, durch sich selbst zu ersetzen. Finger statt Tuch. In *Leonce und Lena* greift Büchner die Komik von Nasen, Schnäuzen und Schnupftuch wieder auf, wenn der König

³⁹Beide Zitate Stephan Schütze: Ueber das Verhältniß des Lächerlichen zum Komischen (wie Anm. 26), S. 1118. Gerade dieses Beispiel hatte Ruge als ganz und gar nicht komisch kritisiert, vgl. Ruge: *Neue Vorschule. Das komische mit einem komischen Anhang* (wie Anm. 31), S. 262.

⁴⁰Vgl. Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 124.

dem Staatsrat, d. h. allen Anwesenden befiehlt, ihr Schnupftuch herauszuholen, was gerade in der Gleichzeitigkeit eines chorischen Naseschnäuzens die Körpermechanik hervorhebt. Was mit den Fingern als Geistesinstrumenten noch geht (sich die Nase schnäuzen), funktioniert allerdings nicht mit der Zunge, die zwar als Medium zur Bildung von Sprachlauten durchaus auch Geistesinstrument, aber zum physischen Selbstbezug weniger geeignet erscheint: „Du magst die Zunge noch so weit zum Hals heraushängen, du kannst dir damit doch nicht den Todeschweiß von der Stirne lecken.“ (MBA 3.2, S. 51)

Robespierre schließlich, der, wenn er auf der Tribüne redet, zugleich, wie es im Text heißt, „fingert“ und von dem gesagt wird, „daß seine dünnen auf der Tribüne herumzuckenden Finger, Guillotininmesser sind“, (MBA 3.2, S. 28) koppelt auch in der eigenen Rede die Finger mit den Gedanken:

Keine Tugend! die Tugend ein Absatz meiner Schuhe! Bey meinen Begriffen! Wie das immer wieder kommt. Warum kann ich den Gedanken nicht los werden? Er deutet mit *blutigem Finger* [Hervorh. J. L.] immer da, da hin! Ich mag so viel Lappen darum wickeln als ich will, das Blut schlägt immer durch. – (Nach einer Pause) Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt. (MA 3.2, S. 26 f.)

Der blutige Finger, der als Redegestikulationsmaschine mit der Guillotinenmaschine verknüpft ist, deutet hier als körperliches Organ des unkörperlichen Gedankens auf einen psychischen Mechanismus, auf die leere Mechanik des Selbstgefühls, die zum Bewusstsein drängt und immer wieder durchschlägt. Der Finger gehört hier dem mechanisch handelnden Gedanken und seinem immer wiederholenden Zeigen. Der Gedanke erscheint so selbst als Körper, nämlich im Bild des immer durchschlagenden Blutes, das sich wie eine laufende Nase aber durch kein Schnupftuch will stillen lassen, so wie Robespierre auch nicht bereit ist, sich sein „Schnupftuch vor die Augen“ (MBA 3.2, S. 25) zu halten, wie Danton vorschlägt. Indem der Finger hier als Gedankenkörper auf einen psychischen Mechanismus zeigt, wird eben dies Mechanische des Körpers um die Mechanik des Unbewussten erweitert. Auch das Unbewusste ist ein Ding in uns, ein psychischer Zwang, den Danton als die Triebkraft des Selbstgefühls mit der physischen Triebkraft der Sexualität parallelisiert. Im vierten Akt, nach der Verurteilung, wird unter den Dantonisten noch einmal der Gegensatz griechischer Götter und Stoiker im Angesicht des Leidens thematisiert:

HÉRAULT. [...] Griechen und Götter schrieten, Römer und Stoiker machten die heroische Fratze.

DANTON. Die Einen waren so gut Epicuräer wie die Andern. Sie machten sich ein ganz behagliches Selbstgefühl zurecht. Es ist nicht so übel seine Toga zu drapieren und sich umzusehen ob man einen langen Schatten wirft. Was sollen wir uns zerren? Ob wir uns nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Schaam binden, oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen? (MBA 3.2, S. 76)

Das häßliche Ding ist nicht nur das Sexualorgan, sondern bezeichnet hier auch die Psycho-Mechanik des Selbstgefühls, das Theater des Gewissens oder der Selbstbespiegelung, das hier in Analogie zur sexuellen Triebmechanik gebracht wird.

Jedes Handeln in der Außenwelt, mit Händen und Füßen, ist notwendig begleitet von einer Innenseite des Bewusstseins bzw. des Selbstgefühls, das Genuss- und Schmerzqualitäten ganz unkörperlicher Art produziert, wenn noch im Selbstopfer Jesu der feinste Epikuräismus vermutet werden kann, wenn Danton von Alpträumen gequält wird und wenn das Gewissen ein Spiegel ist, vor dem, wie Danton sagt, „ein Affe sich quält“ (MBA 3.2, S. 25). So steht der blutige Finger Robespierres, der auf den Selbstbetrug durch das Selbstgefühl zeigt, doch in semantischer Verknüpfung zu den Fingern als Medien von Sexualität und Rede.

Finger sind demnach erstens durchgehend auf den Komplex von Trieb und Sexualität bezogen, als körperliche Geistesorgane des Körperlichen. Zweitens sind sie körperliche *Geistesorgane* in Begleitung und Analogie zu Zeichen, Sprache und Gedanken, und sie sind drittens selbst wiederum als Organe der Gedanken Teil einer Mechanik des Unbewussten. Der Mensch ist nicht nur Sexual-Automat, sondern auch Selbstbespiegelungs-Automat, und dies so sehr, dass kein Automat den anderen ausschalten kann.

Ich habe mich mit dieser kurzen Analyse von Schützes Komiktheorie und vom Komischen insgesamt entfernt – und Schütze hätte Büchners Texte vermutlich ebenso wenig goutiert wie sein komiktheoretischer Bruder im Geiste, Theodor Friedrich Vischer.⁴¹ Schütze ist in seinen eigenen Komödien und auch in seiner Theorie eng an der Vorstellung geblieben, dass im Zusammenstoß des Menschen mit Körpermaterialität und Dingen im Sinne einer Sollensimplikation notwendig eine höhere Freiheit aufscheint, die man im Lachen zugrunde legt und die in der Fröhlichkeit des Lachens als Erhebung über die Abhängigkeit Vergnügen und Befreiung bewirke. Ohne diese Annahme wäre der Blick auf das Spiel der Natur mit dem Menschen gar nicht komisch. Es wäre „etwas Schreckliches und Grauenhaftes, den Weltgeist selbst so mit sich in Widerspruch zu sehen. Die Annahme eines solchen Widerspruchs giebt die tragische Verzweiflung.“⁴² Eine Komik am Rande der tragischen Verzweiflung, das scheint mir eher Büchners Position, die sich so von den romantischen Restbeständen der Theorie Schützes, der Dialektik von Freiheit und Natur im Hinblick auf eine höhere Freiheit, deutlich absetzt. Gleichwohl ist es Schütze, dessen Komiktheorie als Bedingung der Möglichkeit einer Überschreitung des Komischen in Richtung einer solchen Verzweiflung gelesen werden kann. Es ist Schütze, der die Körperlichkeit und die Materialität als Grundlage der Komik und der die Komik als materialistisches Existenzial des Menschen versteht. Und es ist Schütze, der in seiner Komiktheorie jene Passage aus Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia* zitiert, die auch für Büchner zentral ist: „denn wenn die Sonne Maden in einem toten Hund ausbrüet, – eine Gottheit,

⁴¹Vgl. Dietmar Goltschnigg (Hrsg.). *Georg Büchner und die Moderne. 1875–1945. Texte, Analysen, Kommentar*. Bd. I: 1875–1945. Berlin 2001, S. 19.

⁴²Stephan Schütze: Rezension zu Vischer: Über das Erhabene und Komische. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 176 (1838), Sp. 442–451, hier Sp. 448.

die Aas küßt, – habt ihr eine Tochter? Laßt sie nicht in der Sonne gehen.“⁴³ Dieses Motiv nimmt Büchner in *Danton's Tod* auf und verknüpft Körper und Sexualität wiederum mit den Händen und explizit mit dem Komischen:

LACROIX. (bleibt in der Tür stehen) Ich muß lachen, ich muß lachen. [...] Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schooßhündlein, die quälten sich. [...] Das fiel mir nun gerade so ein und da muß' ich lachen. Es sah erbaulich aus! Die Mäd'el guckten aus den Fenstern, man sollte vorsichtig seyn und sie nicht einmal in die Sonne sitzen lassen, die Mücken treiben's ihnen sonst auf den Händen, das macht Gedanken. (MBA 3.2, S. 20).⁴⁴

Wenn die Kopulationsbemühungen zweier ungleich großer Hunde komisch sind,⁴⁵ dann liegt das ganz auf der Linie von Schützes Komiktheorie und ihrer Fokussierung auf das Mechanische des Körperlichen. Und wenn die Hände als *Medien* der Sünde (in Handlung und Rede) hier zugleich *Schauplatz* für jenes Komische der Kopulation sind, dem die Mädchen zuschauen, dann wird noch einmal deutlich, wie auch Büchner seine Theatersonne über dem Komischen des Körpers und der körpersprachlichen Metaphorik scheinen lässt. Schütze jedenfalls kommentiert das Hamlet-Zitat in seiner Komiktheorie wie folgt: „Der Humor setzt alle Dinge der Körperwelt in eine Verwandtschaft, und Hamlet zeigt, wie ein Bettler durch die Gedärme eines Königs wandert.“⁴⁶ In dieser Fokussierung auf die materialistischen Zusammenhänge der Körperwelt und in der hiermit vollzogenen Absetzung von der Romantik besteht die Nähe zwischen Schütze und Büchner.

⁴³Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 163. Das Motiv nimmt Büchner in *Danton's Tod* auf und verknüpft Körper und Sexualität wiederum mit den Händen: „Lacroix. [...] Die Mäd'el guckten aus den Fenstern, man sollte vorsichtig seyn und sie nicht einmal in die Sonne sitzen lassen, die Mücken treiben's ihnen sonst auf den Händen, das macht Gedanken.“ (MBA 3.2, S. 20).

⁴⁴Später sagt Danton: „es ist als brüte die Sonne Unzucht aus.“ (MBA 3.2, S. 35) Mit dem Motiv der Sonne und dem Grotesk-Komischen bei Büchner hat sich, wenn auch mit zum Teil arg überspitzten Thesen, Christian Milz auseinandergesetzt; vgl. Christian Milz: *Georg Büchner. Dichter, Spötter, Rätselsteller*. Wien 2012.

⁴⁵Vgl. zu den beiden Hunden und ihrer Metaphorik den Aufsatz von Aline Steinbrecher und Roland Borgards: Doggen, Bologneser, Bullenbeisser. Hunde in historischen Quellen um 1800 und in *Danton's Tod* von Georg Büchner. In: Meret Fehlmann, Rebecca Niederhauser (Hrsg.): *Tierisch! Das Tier und die Wissenschaft. Ein Streifzug durch die Disziplinen*. Zürich 2015, S. 151–171.

⁴⁶Schütze: *Versuch einer Theorie des Komischen* (wie Anm. 12), S. 163.

Roland Borgards · Burghard Dedner
(Hrsg.)

Georg Büchner und die Romantik



J.B. METZLER

Hrsg.
Roland Borgards
Universität Frankfurt
Frankfurt a. M., Deutschland

Burghard Dedner
Universität Marburg
Marburg, Deutschland

ISSN 2520-8381 ISSN 2520-839X (electronic)
Abhandlungen zur Literaturwissenschaft
ISBN 978-3-476-05099-1 ISBN 978-3-476-05100-4 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05100-4>

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

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Ute Hechtfisher

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhaltsverzeichnis

„Nous ferons un peu de romantique, pour nous tenir à la hauteur du siècle“. Zur Einführung	1
Roland Borgards	
„Romantik“ und „Vormärz“: Ein Streitfall	13
Norbert Otto Eke	
Büchner – ein Romantiker? Zuschreibungen in der Rezeptionsgeschichte	33
Ariane Martin	
Lektürespuren in Büchners literarischen Werken: Eine Bestandaufnahme mit besonderer Berücksichtigung Ludwig Tiecks	47
Burghard Dedner	
Kryptomnemische Anregungen: Anmerkungen zu Büchners Tieck-Rezeption	87
Arnd Beise	
Romantische Passion? Konfessionspoetik und Medienpolitik in Georg Büchners <i>Danton's Tod</i>	99
Andrea Polaschegg	
Mit Händen und Füßen: Büchner und die romantische Komiktheorie (von Stephan Schütze)	121
Johannes F. Lehmann	
Die Persiflage und ihre Transformationen: Das vorrevolutionäre Paris, die Frühromantik und die Dramen Georg Büchners	137
Günter Oesterle	
Über Empfindlichkeiten: Carl Blechen und Georg Büchner	155
Mareike Hennig	
Ästhetische Eigenzeiten und romantische Inszenierungsräume: Dynamiken der Beschleunigung und Entschleunigung in Büchners <i>Woyzeck</i> und <i>Leonce und Lena</i>	171
Claudia Lillge	

Vorbeiziehende Wolken: Georg Büchner, Melancholie und Romantik	183
Martina Wernli	
Von der metaphysischen zur sozialen Krankheit: Dämonomanie in Büchners <i>Lenz</i>	199
Maximilian Bergengruen	
Georg Büchners Teleologiekritik im Kontext der romantischen Naturphilosophie	217
Georg Toepfer	
Georg Büchners Semiotik des Lebens und die romantische Transzendenz	231
Hubert Thüring	