

»Sprich deutlicher« Zum Drama Georg Büchners

1. Anatomische Zergliederungen

Die Rezeption von Georg Büchners literarischen Schriften hat im 19. Jahrhundert bei aller Diversität des ästhetischen Urteils generell vermerkt, dass sie durch eine als übermäßig deutlich empfundene Darstellung der Wirklichkeit gekennzeichnet seien. Im Kontext der sich um die Jahrhundertmitte formierenden Programme des »poetischen Realismus« ist diese Tendenz als ein »Wahnsinn im Detail« verurteilt und vor dem Hintergrund der klassisch-ästhetischen Normen als »unkünstlerisch« disqualifiziert worden.¹ Ohne Erhebung zum Ideal, so etwa der einflussreiche Kritiker Julian Schmidt in seiner verbreiteten Literaturgeschichte von 1855, bleibe Dichtung auf das Unvollkommene der Empirie beschränkt und büße die Differenz zur Geschichtsschreibung ein.² Schmidt scheut nicht davor zurück, Büchners analytische Distinktionsschärfe mit gewohnt wenig charmantem Moralismus zu pathologisieren: Büchner »würde immer in der Reihe der Reflexionsdichter geblieben sein, jener Dichter, bei denen das schärfste, kälteste Denken hart an die unheimlichen Nebel des Wahnsinns streift«.³ Rudolph Gottschall, der dem modernen Dichter in seinem ebenfalls 1855 erschienenen Werk zur neueren Literatur eine »Vorliebe für das Drastische, Pointierte, Effectvolle« bescheinigt,⁴ bringt diesen jenseits von Schönheit und Hässlichkeit liegenden Realismus ohne verklärende Tendenz ausdrücklich mit Büchners wissenschaftlicher Tätigkeit in Verbindung: »Die größte geschichtliche Treue ward zur Regel gemacht [...]; und die ganze Kunst des Dramatikers bestand darin, die großen Leichen der Geschichte so geschickt zu secieren, daß man jeden Hirn- und Herzfehler großer Charaktere der Nachwelt auf's Deutlichste vorzeigen konnte. Ein solcher dramatischer Anatom der Geschichte ist Georg Büchner«.⁵

¹ Vgl. Schmidt 1855, S. 50: »Jeder Versuch, den Wahnsinn im Detail darzustellen, wenn er etwas mehr sein soll, als das deutlich erkannte Resultat eines tragischen Schicksals, ist unkünstlerisch«.

² Vgl. ebd., S. 51: »Der Dichter aber [...] kann sich mit dem Unvollkommenen der Empirie nicht begnügen. Die Dichtung soll erheben, erschüttern, ergötzen; das kann sie nur durch Ideale«.

³ Ebd., S. 56.

⁴ Gottschall 1855, Bd. 1, S. 486.

⁵ Ebd., Bd. 2, S. 367.

Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte, am Vorabend naturalistischer Bestrebungen, wird Büchners »unerhörte Kraft des Individualisierens bis ins geringste Detail« aufgewertet und sein Werk als dasjenige hervorgehoben, das in seiner Zeit »am schärfsten und rücksichtslosesten das Kunstprincip des Realismus ausgesprochen« habe.⁶

Der enge Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft, der zum Bild Büchners als dramatischem Anatom der Geschichte geführt hat, bildet einen Topos der Forschung und geht auf ein zeitgenössisches Urteil zurück. Am 10. Juni 1836 schreibt Karl Gutzkow, der *Danton's Tod* ein Jahr zuvor zur Publikation verholfen und daran die gegen die »romantische Confusion« gestellten, »ganz grellen und nur auf Eines bezüglichen Eindeutigkeiten«, kurz: die kompromisslose historische Treue von Büchners Erstlingswerk hervorgehoben hat,⁷ an seinen literarischen Schützling nach Straßburg:

Sie scheinen die Arzeneikunst verlassen zu wollen, womit Sie, wie ich höre, Ihrem Vater keine Freude machen. Seien Sie nicht ungerecht gegen dies Studium; denn diesem scheinen Sie mir Ihre hauptsächliche Force zu verdanken, ich meine, Ihre seltene Unbefangenheit, fast möcht' ich sagen, Ihre Autopsie, die aus allem spricht, was Sie schreiben. Wenn Sie mit dieser Ungeniertheit unter die deutschen Philosophen treten, muss es einen neuen Effekt geben. Wann werden Sie nach Zürich abgehen?⁸

Der Brief, der die bis heute weit verbreitete, jedoch oberflächliche Rezeption Büchners als dichtendem Arzt bestimmt hat,⁹ fällt in eine Zeit, da der junge Autor die praktische Medizin und damit den vom Vater vorgezeichneten Weg schon längst verlassen hat. Flankiert vom Studium der Philosophie, das Büchner brieflichen Äußerungen zufolge ab 1833 »mit aller Gewalt« vorantreibt,¹⁰ avanciert die naturwissenschaftliche Forschung sukzessiv zur Hauptbeschäftigung. Von den ersten Straßburger Studienjahren bei Georges-Louis Duvernoy und Ernest-Alexandre

⁶ Vgl. Karl Emil Franzos (1875) in: Goltschnigg 1974, S. 88f. – Gottfried Keller sieht vor allem im *Woyzeck*-Fragment eine »Art von Realistik, die den Zola und seine Nana jedenfalls überbietet« (in ebd., S. 119).

⁷ Vgl. Büchner SW II, S. 394f.

⁸ Ebd., S. 441.

⁹ Vgl. Landau 1965, S. 25 (»Gutzkow hat einmal recht fein bemerkt, daß Büchner der Medizin seine seltene Unbefangenheit und Objektivität, die Exaktheit der Autopsie, die Sicherheit der Diagnose verdanke«); Mette 1963; Jens 1964; Müller-Seidel 1968; Oesterle 1983, S. 225ff. – Vgl. dazu Roth 2004, S. 6: »Daß er [i.e. Büchner] häufig als Arzt oder Mediziner charakterisiert wird, ist symptomatisch für diese oberflächliche Beschäftigung mit dem Naturwissenschaftler Büchner«.

¹⁰ Büchner BW, S. 33 (Brief vom 9. Dezember 1833).

Lauth (1831–1833) über die Gießener Zeit bei Friedrich Christian Gregor Wernekinck und Johann Bernhard Wilbrand (1833–1834) bis zu seinem zweiten Straßburger Aufenthalt (1835–1836) zeichnet sich eine fortschreitende Hinwendung zur vergleichenden Anatomie, also zum naturwissenschaftlichen Fach der Zoologie, ab. Büchner beginnt im Herbst 1835 nach einem Thema »über einen philosophischen oder naturhistorischen Gegenstand« zu suchen,¹¹ mit dem Ziel, in Zürich zu promovieren, da hier Aussicht auf eine Dozentenstelle besteht. Den vorletzten Winter und das letzte Frühjahr seines Lebens ist Büchner, mit Lupe und Skalpell in der Hand über tote Fische, Frösche und Menschen gebeugt, intensiv von der Abfassung seiner Dissertation eingenommen. Im Frühjahr präsentiert er seine Abhandlung über das Nervensystem der Barben in drei Sitzungen der »Société d'histoire naturelle de Strasbourg«, Ende Mai schließt er die Schrift ab und gibt sie zum Druck frei. Im Herbst 1836 hält er seine »Probevorlesung« vor den Augen Lorenz Okens an der 1833 neu gegründeten Universität Zürich, wo Büchner mit dem Wintersemester 1836/37 »Zoo-matische Demonstrationen« zu unterrichten beginnt.¹²

Obwohl Gutzkow seinen Briefpartner also fälschlicherweise dem Feld der praktischen Medizin zuordnet, attestiert er Büchner nicht ganz zu Unrecht einen »ärztlichen Blick« – mit dem Hinweis auf die »Autopsie« wird jedoch ein zu hoher Anspruch erhoben, wenn es dabei dem Wortgebrauch der Zeit zufolge um die vornehmlich für Ärzte zur »richtigen Krankheitskenntnis« notwendige Fertigkeit geht, »durch eigene Beobachtung und Untersuchung den Schein von der Wirklichkeit zu trennen und die Thatsachen festzustellen«.¹³ Wie Foucault herausgearbeitet hat, ist die Entwicklung des klinischen Bewusstseins seit Beginn des 19. Jahrhunderts dadurch geprägt, dass sich die Perspektive vom »wesenhaft Wahren« des Körpers auf »die sinnlich wahrnehmbare Individualität«, das heißt: auf einen empirisch offenen Bereich verschiebt¹⁴ und daher eine »Aufhebung der begrifflichen Trennung von »Krankheit« [...] und Krankheitssymptomen« zu bedenken ist.¹⁵ Über den praktischen Zweck hinaus werden die Zeichen am Körper zu einem opaken Phänomen und als solche Gegenstand der exakten wis-

¹¹ Büchner SW II, S. 419.

¹² Vgl. den kurzen Überblick bei: Borgards 2009, S. 123–125.

¹³ Vgl. Brockhaus' *Bilder-Conversations-Lexikon* (1837) zit. nach Wülfing 1992, S. 49.

¹⁴ Foucault 2002, S. 112: »Die Medizin stellt sich nicht mehr die Aufgabe, das wesenhafte Wahre unter der sinnlich wahrnehmbaren Individualität zu erblicken, sondern die Ereignisse eines offenen Bereichs endlos zu verfolgen: das ist die Klinik«.

¹⁵ In der Büchner-Forschung ist Wolfgang Proß der Erste gewesen, der die Relevanz von Foucaults *Geburt der Klinik* für Büchners Naturwissenschaft gesehen hat (Proß 1977, hier S. 234). Vgl. danach auch Wülfing 1992.

senschaftlichen Analyse. Diese Neuausrichtung des unbefangenen Blicks, der nicht eingreift und der, technisch gerüstet, einer möglichst objektiven Kunst der Beobachtung dient, ist für Büchners wissenschaftliche Arbeit, jedenfalls zu einem gewichtigen Teil, kennzeichnend. Wenn Gutzkow festhält, dass diese Tätigkeit ihre Wirkung »unter den deutschen Philosophen« zeitigen werde, dann macht er nicht nur darauf aufmerksam, dass die empirische Forschung der Zeit im Gefolge der romantischen Naturlehre die Philosophie noch keineswegs ausgeschlossen hat – Büchners anatomische Arbeit ist auch von einer tiefgreifenden Reflexion auf die epistemologischen Grundlagen der modernen Wissenschaften begleitet. Wie die Studien zu Descartes und Spinoza belegen, gehen Büchners Schriften einer umfassenden Beschäftigung mit dem Erbe des Rationalismus nach. Im Zentrum dieser epistemologisch, empirisch und schließlich auch literarisch geführten Auseinandersetzung steht eine ebenso intensive wie innovative Arbeit am Begriff der ›Deutlichkeit‹. Mit Blick auf Büchners Dissertation wird sich zeigen, dass die Leitidee der Aufklärung über die Vorgaben der dogmatischen und der transzendentalphilosophischen Vernunftlehre hinaus nach Maßgabe einer operativen Logik zu berücksichtigen ist – Deutlichkeit realisiert sich bei Büchner allererst physisch, in der konkreten Praxis des Wissenschaftlers. Der Tradition der empirischen Naturforschung verpflichtet, erweist sich distinkte Erkenntnis nicht mehr nur als eine Sache des scharfen Verstandes, sondern betrifft primär die Fragen nach der medialen Zurüstung des Gegenstands, des exakten Schnitts mit dem Skalpell, der Genauigkeit der Beobachtung und der Evidenz der protokollierenden Schrift. Büchners radikalrealistische Poetik liegt in einem anatomischen Schreiben begründet, wie es sich in der Abhandlung über das Nervensystem der Fische überliefert hat und wie es hinsichtlich der wesentlichen Züge, stilistischen Eigentümlichkeiten und Verlaufsformen herausgearbeitet werden muss. Die ›Drastik‹ von Büchners literarischen Schriften, diese These explizieren die nachfolgenden Ausführungen, erklärt sich erst vor dem Hintergrund seines postmetaphysischen Wissenschaftsverständnisses.

»Abgrund zwischen Denken und Erkennen« (Studien zu Descartes)

Büchners wenig untersuchte philosophische Studien, die er parallel zu seiner naturwissenschaftlichen Arbeit und im Hinblick auf eine für das Sommersemester 1837 geplante Vorlesung an der Universität Zürich zu den »philosophischen Systeme[n] der Teutschen seit Cartesius und Spinoza« intensiv betrieben hat, enthalten an zentraler Stelle der Auseinan-

dersetzung mit den wissenschaftstheoretischen Grundlagen des neuzeitlichen Rationalismus eine ebenso nüchterne wie für die eigenen Schriften bedeutsame Analyse des Deutlichkeitsbegriffs. Weit davon entfernt, die Gnoseologie Descartes' und Spinozas¹⁶ – und mit ihnen die philosophische Reflexion insgesamt – als lebensfern und hohl zu verspotten,¹⁷ lassen Büchners von Exzerpten aus den originalen Texten durchsetzte Aufzeichnungen eine gründliche Beschäftigung erkennen, die den wissenschaftlichen Ansprüchen der zu Beginn des 19. Jahrhunderts etablierten Philosophiegeschichtsschreibung durchaus gerecht wird.¹⁸ So sehr Büchners Rekonstruktion darum bemüht ist, die einzelnen Sätze auf ihre innere logische Stimmigkeit hin zu prüfen und eine wertungsfreie Interpretation der philosophischen Konzeptionen vorzulegen – die Lektüre ist nicht nur von ausdrücklichen Stellungnahmen,¹⁹ sondern durchgehend auch von einem erkennbaren historischen Index bestimmt. Büchners Studium erfolgt maßgeblich am Leitfaden des Kantianers Wilhelm Gottlieb Tennemann bzw. von dessen zehnbändigem Standardwerk *Geschichte der Philosophie* (1798–1819) und im Einverständnis mit zentralen Begriffen der Transzendentalphilosophie.²⁰ Dieser ›kritische‹ Gestus, den Büchner vom »transzendenten Standpunkt« wohl zu unterscheiden gewusst hat,²¹ betrifft die metaphysische Verankerung des rationalen ›Dogmatismus‹, nach Kant also die Anmaßung, die reine Vernunft »ohne vorangehende

¹⁶ Büchner BW, S. 112.

¹⁷ Dies war lange Zeit der Tenor in der Einschätzung von Büchners angeblich allein ästhetischer »Philosophiekritik« (vgl. Horn 1982; Oesterle 1983; Kuhnigk 1987; Osawa 1999).

¹⁸ Vgl. Stiening 1999 u. 2005.

¹⁹ Die Annahme, dass sich Büchner anfangs zwar »in Widerlegungshandel mit Descartes und Spinoza« verwickle, die so sich artikulierenden Ansichten aber dem Umstand geschuldet seien, dass Büchner noch »übe«, da sich im Fortlauf der Spinoza-Skripte keine direkten Stellungnahmen mehr finden und das Ideal wissenschaftlicher Objektivität erreicht sei (Stiening 2005, S. 220), impliziert eine m.E. nicht zu rechtfertigende Abwertung von Büchners tatsächlich geäußerten Auffassungen.

²⁰ Vgl. Büchner MBA 9.2, S. 264. Den Spekulationen darüber, ob Büchners extensive Kenntnisse von Kants Philosophie aus erster oder zweiter Hand stammen, muss hier keine Weitere hinzugefügt werden, da sich die – für den folgenden Argumentationsgang im Übrigen unerhebliche – Frage philologisch nicht verlässlich beantworten lässt. Zu diesen Spekulationen muss auch der mittlerweile vorherrschende Standpunkt gezählt werden, dass eine »dezidierte Kantkenntnis Büchners« auszuschließen sei: Stiening 2004, S. 217; auch: Röcken 2009, S. 133.

²¹ Büchner SW II, S. 305. – Für die zeitgenössische Diskussion ist Fichtes Unterscheidung aus der *Wissenschaftslehre* (1794) bestimmend: »Im kritischen System ist das Ding, das im Ich gesetzt, im dogmatischen dasjenige, worin das Ich selbst gesetzt ist: der Criticism ist darum immanent, weil er alles in das Ich setzt; der Dogmatismus transscendent, weil er noch über das Ich hinausgeht« (Fichte 1802, S. 47). Vgl. hierzu: Büchner MBA 9.2, S. 255–257.

Kritik ihres eigenen Vermögens« zu inthronisieren.²² Es geht um nichts weniger als darum, die dem Rationalismus des 17. und 18. Jahrhunderts »zum Grunde« liegenden »Irrtümer« aufzudecken, um die »despotische Herrschaft« der Vernunft in die Schranken zu weisen.²³ Kants philosophischer Umwälzung – so hat Heine diese Bildlichkeit in seiner von Büchner rezipierten *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* aufgegriffen und analog zur Französischen Revolution ausgemalt – hat es »nicht an Greuel« gefehlt.²⁴ Kant, »dieser große Zerstörer im Reiche der Gedanken«, habe »an Terrorismus den Maximilian Robespierre weit« übertroffen.²⁵ Durch die kritizistische Zerlegung des aufklärerischen Dogmatismus mitsamt den diesem zugrundeliegenden Gottesbeweisen sei die »große Weltzerrissenheit« zwischen Geist und Materie erst eigentlich unheilbar geworden.²⁶ Zwar hat die transzendente Wende Heine zufolge die unterschiedlichsten Reaktionen hervorgerufen – in jedem Fall aber steht die auf Kant folgende Philosophie im Bann dieser geistigen Revolution.²⁷ Es ist indes bezeichnend, dass sich die Begeisterung im deutschen Idealismus nicht an der *Kritik der reinen Vernunft*, sondern an Kants Ethik und Ästhetik entzündet hat, haben die zweite und die dritte Kritik doch Ansatzpunkte zur Überwindung der unversöhnlichen Zweiheit der Erkenntnisquellen geboten.²⁸ Namentlich ein in Schellings Naturphilosophie weiterlebender pantheistischer Spinozismus,²⁹ den Heine mit Blick auf Jacobi und Goethe »die verborgene Religion Deutschlands« nennt und im Verweis auf die eigene »ursprüngliche Religiosität« zumindest nicht ablehnt, wird als Versuch eingestuft, den epistemischen Riss des Kritizismus zu restaurieren.³⁰ Zwar vertritt Büchner im Vergleich zu Heine eine radikal athe-

²² Kant, *KrV/B* XXXV.

²³ Ebd., A VIII.

²⁴ Heine, HSA 8/1, S. 90.

²⁵ Ebd., S. 82.

²⁶ Ebd., S. 60.

²⁷ Ebd., S. 90: »Bei dem einen zeigte sich ein schäumender Enthusiasmus, bei dem andern eine bittere Verdrießlichkeit, bei vielen eine glotzende Erwartung über den Ausgang dieser geistigen Revolution«.

²⁸ Vgl. zur philosophischen Rezeption von Kants Schriften überblicksartig: Höffe 2004, S. 281–302, hier S. 284ff.

²⁹ Heine, HSA 8/1, S. 62. Vgl. auch ebd., S. 111: »Denn die Idee der Naturphilosophie ist ja im Grunde nichts anders als die Idee des Spinoza, der Pantheismus«.

³⁰ Ebd., S. 115: »In der Tat, wenn man in Kant die terroristische Konvention und in Fichte das Napoleonische Kaiserreich sieht, so sieht man in Herrn Schelling die restaurierende Reaktion, welche hierauf folgte«. Mit Blick auf die naturphilosophische Lehre (genannt werden Oken, Adam Müller, Görres) meint Heine durchaus zustimmend: »Aber es war zunächst ein Restaurieren im besseren Sinne« (ebd.). Zu Heines Religiosität vgl. ebd., S. 87. Zu den Korrespondenzen zwischen Heine und Büchner vgl. zuletzt: Teraoka 2006.

istische Position und legt dementsprechend eine markant andersartige Spinoza-Lektüre frei – jedoch ist allein vor dem Hintergrund der von Heine beschriebenen Rezeptionssituation keineswegs ausgemacht, dass die transzendente Erkenntniskritik von Büchner »als Lösung« und nicht doch eher als »krisenhaftes Problem« wahrgenommen worden ist.³¹ So sehr Tennemann und vor allem eine weitere für Büchner wichtige Quelle, Johann Friedrich Herbarts *Allgemeine Metaphysik* (1828/29), in Kants Schriften eine »begründungstheoretische Dimension« für das anbrechende Zeitalter der Naturwissenschaft ermessen haben³² – aus Sicht des literarischen Diskurses zumindest ist festzuhalten, dass die epistemische Katastrophe als unheilbar empfunden worden ist. So beharrt Heine darauf, dass die erste Kritik Kants Hauptwerk darstelle, während schon die *praktische Vernunft* als »Zauberstäbchen« einzuschätzen sei, mit dem der von der theoretischen Vernunft getötete »Leichnam des Deismus« wiederbelebt worden sei.³³ Wie im Folgenden zu zeigen ist, steht auch Büchners wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Anfängen der Aufklärungsphilosophie im Zeichen einer basalen Kritik an den dogmatischen Grundsätzen Descartes' und Spinozas. Wo letztere ein sicheres Fundament für die menschliche Erkenntnis gefunden zu haben meinen, tut sich in Büchners philosophischen Studien ein »Abgrund« auf. Weder die literarischen noch die naturwissenschaftlichen Arbeiten bieten eine Lösung für dieses Dilemma. Daraus darf jedoch keineswegs geschlossen werden, dass für Büchner das wissenschaftstheoretische Erbe der frühen Aufklärung unmaßgeblich und dementsprechend der Begriff der Deutlichkeit *ad acta* zu legen ist. In den philosophischen Studien lässt sich nicht nur eine ausdrückliche Distanz zum Materialismus belegen³⁴ – den Spinoza-Skripten ist zudem Büchners Anstrengung abzulesen, den »Enthusiasmus der Mathematik«, das heißt die analytische Strenge der Argumentation und Demonstration, auch im Hinblick auf die eigene wissenschaftliche Tätigkeit zu bewahren.³⁵ Entscheidend ist jedoch zu sehen, dass diese vermeintliche Rettungsaktion weder hinter die Grenzen und Aporien zurückfällt, die Büchner mit Kants Erkenntniskritik hervorstreicht, noch sich den identitätsphilosophischen Angeboten der Epoche verdankt. In nachmetaphysischer Zeit überlebt bei Büchner ein undogmatischer Rationalismus als obdachlos gewordene Methode. Zu fragen wird sein, welche Konsequenzen daraus für die na-

³¹ So Stiening 2005, S. 237.

³² Ebd.

³³ Heine, HSA 8/1, S. 89.

³⁴ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 261–263.

³⁵ Büchner SW II, S. 333. Vgl. hierzu Stiening 2004.

turwissenschaftlichen und schließlich auch für die literarischen Schriften zu ziehen sind.

Im Rahmen der Aufzeichnungen zu Descartes, die sich Schritt für Schritt, Argument für Argument mit den ersten, für die Wissenschaften grundlegenden Prinzipien der Philosophie beschäftigen, ist Büchners Analyse des Deutlichkeitsbegriffs von der kritischen Erörterung der metaphysischen Prämissen bestimmt. Bereits mit Bezug auf den ersten Grundsatz der gewissen Erkenntnis weist Büchner eingangs darauf hin, dass sich Descartes in der Herleitung des *cogito ergo sum* selbst »nicht klar gewesen sei« – in der Tat weise alles darauf hin, dass ein Zirkelschluss vorliege.³⁶ Aus dem Referat der darauf Bezug nehmenden Positionen von Spinoza über Hegel und Hotho bis zu Kuhn, die um die Frage kreisen, ob das Problem vom ersten Axiom mit der Annahme einer »unmittelbaren Wahrheit« des Bewusstseins gelöst werden kann, bietet sich für Büchner keine Lösung – der Hinweis, dass sich Descartes' *cogito*-Argument allenfalls als »hypothetischer Vernunftschluß« erklären lasse, überwindet die Verlegenheit nicht, in die der Logiker geraten muss, sondern bekräftigt sie.³⁷ So beschließt Büchner seine Ausführungen zum *cogito*-Satz mit dem Fazit, dass die Reflexionsphilosophie durch eine epistemische Begrenzung gekennzeichnet ist – nach Descartes kann »etwas bloß Negatives« erkannt werden, nämlich nur der Umstand, dass es unmöglich sei »zu denken [...], der Denkende sei nicht«.³⁸ Büchner ist weit davon entfernt, dem aus diesem ersten Grundsatz hervorgehenden Dualismus von Geist und Körper einen naiven »positivistischen Materialismus« entgegenzuhalten³⁹ – in der Folge bekräftigt er mit Descartes sogar ausdrücklich die Priorität des Denkens für die aus sinnlichen Empfindungen gewonnenen Erkenntnisse.⁴⁰ Ein Ausweg aus

³⁶ Büchner SW II, S. 176.

³⁷ Ebd., S. 177.

³⁸ Ebd., S. 178.

³⁹ So Vietta 1979.

⁴⁰ Vgl. Büchner SW II, S. 179: »Nun finden wir in unserer Vorstellungskraft weit mehr Eigenschaften, als an jeder andern Sache, weil wir nichts erkennen können, ohne zugleich etwas von der Seele zu erkennen, denn wenn wir urteilen, die Erde sei wirklich, weil wir sie berühren oder sehen, so werden wir uns der Wirklichkeit der Denkkraft weit mehr bewußt, da wir ja urteilen könnten, wir berührten die Erde, ohne daß sie vorhanden ist, wir aber nicht urteilen können, wenn die Denkkraft, welche urteilt, Nichts ist. Folglich erkennen wir die Seele als das Denkende früher und gewisser als Jedes Andre (§ 8 und 11 *princ.*). Eine gute Widerlegung des Materialismus«.

der Reflexion bietet sich hier nicht an.⁴¹ Büchners Analyse ist vielmehr darum bemüht, die Bedingungen der Möglichkeit von Descartes' Begründung des Seins aus dem Denken, der Wirklichkeit aus dem Begriff, offenzulegen. So werden die Aporien und Beschränkungen im cartesianischen System gerade dort erkennbar, wo die fundamentalen Schwierigkeiten über eine metaphysische Absicherung aufgehoben zu sein scheinen. Büchner zufolge geschieht dies bei Descartes über die Letztbegründung in der »Idee Gottes«. Erst diese Vorstellung, die ebenso angeboren ist wie das »Bewusstsein meiner selbst« im *cogito ergo sum*,⁴² garantiert »die formale und materiale Wahrheit der Ideen«,⁴³ erst hier ist der allen »Zweifel hebende Grund zu finden«.⁴⁴ Wie aber kann die höchste Unendlichkeit erkannt werden? Da Gott wahrhaftig ist und dem Menschen das *lumen naturale* geschenkt hat, spiegelt sich die Vollkommenheit in der endlichen Vernunft wider, namentlich in der Fähigkeit, etwas »klar und deutlich« zu denken: »Denn daß Alles, was wir klar und deutlich erkennen wahr sei, wird nur dadurch gewiß, daß Gott existiert und höchstvollkommen ist«.⁴⁵ Wie für Kant sind auch aus Büchners Sicht »Deutlichkeit« und »Gewißheit« terminologisch zu unterscheiden⁴⁶ – erst mit der Annahme eines höchsten und vollkommenen Wesens verbinden sich das Denken und die Wirklichkeit in einem allumfassenden Seinsfundament und kann eine »Identität des Wissens« postuliert werden.⁴⁷ Descartes' Gewissheit besteht darin, dass wir logisch richtig denken und nach Maßgabe des Gedachten auch die »objective Realität der erkannten Dinge« in der Ausdehnung annehmen können.⁴⁸ Fällt jedoch die Rückführung auf die göttliche Idee weg, zeigt sich Büchner zufolge eine folgenschwere Disjunktion:

⁴¹ Friedrich Vollhardt leitet aus den Descartes-Studien hingegen eine Ablehnung der Reflexionsphilosophie *in toto* ab und reklamiert für Büchner eine »Lösung des Problems« mit der über Kuhn vermittelten Gefühlsmetaphysik nach Jacobi (Vollhardt 1991).

⁴² Büchner SW II, S. 187: »Auf welche Weise habe ich nun diese Idee Gottes erhalten? Denn ich habe sie weder aus den Sinnen geschöpft; noch ist sie in mir entstanden, wie die Ideen von den sinnlichen Dingen, wenn die Außendinge die Sinnorgane berühren; noch ist sie von mir erfunden, denn ich habe weder etwas weg noch hingetan, sie kann also nur noch *angeboren sein, so wie mir das Bewußtsein meiner selbst angeboren ist*«. Diesen Hinweis hat Büchner bereits eingangs, anlässlich der Frage nach der »unmittelbaren Wahrheit« des Selbstbewusstseins, gegeben (vgl. ebd., S. 177).

⁴³ Ebd., S. 181 (Hervorh. d. Verf.).

⁴⁴ Ebd., S. 191.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. Kant, *KrV* A XV–XIX.

⁴⁷ Büchner SW II, S. 180.

⁴⁸ Ebd., S. 181.

Also Gottes Vollkommenheit beweist, daß unser Erkenntnisvermögen nicht verwirrt, nur zum Erfassen des Unwahren bestimmt, also die subjektive Möglichkeit der Erkenntnis, ferner daß Alles wahr ist, was wir klar und deutlich, d.h. vernunftgemäß erkennen, also die Objectivität des Gedachten. Gott ist es, der den Abgrund zwischen Denken und Erkennen, zwischen Subject und Object ausfüllt, er ist die Brücke zwischen dem »cogito ergo sum«, zwischen dem einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewußtseyn, gewissen, Denken und der Außenwelt. Der Versuch ist etwas naiv ausgefallen, aber man sieht doch, wie instinkartig scharf schon Cartesius das Grab der Philosophie abmaß, sonderbar ist es freilich, wie er den lieben Gott als Leiter gebrauchte um herauszukriechen.⁴⁹

Es lohnt sich, bei dieser für Büchners naturwissenschaftliche ebenso wie für seine literarischen Schriften zentralen Stelle zu verweilen, um die Konsequenzen für die Analyse des Deutlichkeitsbegriffs in der ganzen Tragweite ermessen zu können. Büchner reproduziert hier keine Quelle, sondern schreibt mit eigenen Worten ein von den zeitgenössischen Publikationen zu Descartes herausgestelltes Problem in signifikanter Weise um. Wo etwa Carl Ferdinand Hock in seiner 1835 erschienenen Studie *Descartes und seine Gegner* von der »Kluft zwischen dem Geiste und der Außenwelt« spricht,⁵⁰ fasst Büchner die aus den *Meditationes* bekannte Metapher vom »tiefen Schlund des Zweifels«⁵¹ in prägnanter Art und Weise mit Begriffen aus Kants erster Kritik. Die Unterscheidung »zwischen Denken und Erkennen«, an der auch Büchners Gewährsmänner Tenne- mann und Herbart festhalten,⁵² ist von Kant im einschlägigen § 22 der *Kritik der reinen Vernunft* eingeführt worden – demzufolge ist das Denken so lange vom Erkennen getrennt, bis die an sich gegenstandslosen Begriffe mit einer korrespondierenden – sei es reinen (Erkenntnis a priori), sei es empirischen (Erfahrung) – Anschauung verknüpft werden.⁵³ Mit

⁴⁹ Büchner MBA 9/1., S. 36f.; Büchner SW II, S. 192f.

⁵⁰ Hock 1835, S. 52f.: »Die Kluft zwischen dem Geiste und der Außenwelt, der Vorstellung und ihrem Object, ist dadurch, daß Gott der Urheber beider ist, bei weitem nicht ausgefüllt [...]. Wenn Cartesius sagt: Gott muß – um nicht mit sich selbst in Widerspruch zu treten – der subjectiven Wahrheit die objective entsprechen lassen und thut es auch; so heißt dieses ein Wunder an die Stelle einer Unbegreiflichkeit setzen«.

⁵¹ Descartes, *Med.* II, 1: »In tantas dubitationes hesterna meditatione coniectus sum, ut nequeam amplius earum oblivisci nec videam tamen, qua ratione solvendae sint; sed tamquam in profundum gurgitem [tiefen Schlund] ex improvise delapsus ita turbatus sum [verwirrt], ut nec possim in imo pedem nec enatare ad summum [daß ich weder auf dem Grunde festen Fuß fassen, noch zur Oberfläche emporschwimmen kann]«.

⁵² Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 461.

⁵³ »Sich einen Gegenstand denken, und einen Gegenstand erkennen, ist also nicht einerlei. Zum Erkenntnis gehören nämlich zwei Stücke: erstlich der Begriff, dadurch überhaupt ein Gegenstand gedacht wird (die Kategorie), und zweitens die Anschauung, dadurch er gegeben wird; denn, könnte dem Begriffe eine korrespondierende

dem Bild vom »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« nimmt Büchner aber nicht nur diese begriffliche Differenzierung auf, sondern streicht die Ausführungen im vorangehenden Paragraphen hervor, in denen Kant angibt, dass sich für die »Eigentümlichkeit unsers Verstandes« letztlich kein »Grund« angeben lässt.⁵⁴ Die Gelassenheit, mit der Kant sein System ohne metaphysische Verankerung entwickelt, ist für Descartes indes unvorstellbar – nicht weil dieser Büchner zufolge das »Grab der Philosophie« nicht gesehen hätte, sondern weil Descartes nicht bereit war, darin zu verweilen: »Es blieb ihm also um sich aus dem Abgrund seines Zweifels zu retten nur ein Strick, an den er sein ganzes System hängte und hakte, Gott. Denn es wäre ihm eigentlich, wie schon gesagt, bei der Art seines Zweifels ganz unmöglich denselben zu beweisen.«⁵⁵ Büchner führt dies zur erkenntniskritischen Konsequenz, dass ohne die Idee Gottes schon bei Descartes keine Möglichkeit besteht, eine Brücke zwischen Subjekt und Objekt zu schlagen. Weit davon entfernt, einen Ausweg aus dieser Aporie zu wissen, umreißt Büchner vielmehr die Folgen, die sich für das *cogito ergo sum* daraus ergeben, bis in die Einzelheiten der Darstellung. Mit der ostentativ in minimale Segmente zergliederten Syntax – »zwischen dem einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewußtsein, gewissen, Denken und der Außenwelt« – artikuliert sich eine prägnante Desintegration des Subjekts. Von der Wirklichkeit entkoppelt und auf sich selbst zurückgeworfen, scheint sich die Verbindung des Denkens mit der Gewissheit des Selbstbewusstseins regelrecht aufzulösen. Wenngleich für dogmatische Rationalisten überaus irritierend, ist es im Hinblick auf diesen drohenden Verlust des Zusammenhalts nur folgerichtig, wenn das stets neben sich stehende Ich in seiner Einsamkeit von Büchner nicht, wie man der philosophischen Terminologie gemäß erwarten dürfte, als »verwirrt«, sondern als »irre« qualifiziert wird – durch Kommata isoliert, steht das Epitheton im syntaktischen Gefüge »einsam« da und entfaltet durch diese prononcier-

Anschauung gar nicht gegeben werden, so wäre er ein Gedanke der Form nach, aber ohne allen Gegenstand, und durch ihn gar keine Erkenntnis von irgend einem Dinge möglich [...]. Nun ist alle uns mögliche Anschauung sinnlich (Ästhetik)«.

⁵⁴ Kant, *KrV* B 145f. (§ 21): »Von der Eigentümlichkeit unsers Verstandes aber, nur mittelst der Kategorien und nur gerade durch diese Art und Zahl derselben Einheit der Apperzeption a priori zu Stande zu bringen, läßt sich eben so wenig ferner ein Grund angeben, als warum wir gerade diese und keine andere Funktionen zu Urteilen haben, oder warum Zeit und Raum die einzigen Formen unserer möglichen Anschauung sind«. – Der Hinweis auf die von Friedrich Schiller in einem Brief vom 30. März 1795 eingesetzte und auf Kant verweisende Wendung vom »Abgrund des Denkens« verdankt sich: Müller-Sievers 2003, S. 49.

⁵⁵ Büchner SW II, S. 195.

te Stellung alle seit dem 18. Jahrhundert präsenten Bedeutungsnuancen: Ohne göttliche Grundlage bewegt sich das Denken Büchner zufolge nicht nur »ohne bestimmte Absicht, ohne Kenntnis der Gegend hin und her«, kennt es den »rechten Weg« nicht und »irrt«⁵⁶ – die auf sich selbst angewiesene Vernunft verliert auch den Zusammenhang und ist, im philosophiehistorisch höchsten Augenblick ihrer Inthronisierung, gleichsam »des Verstandes beraubt«.⁵⁷

Diese von Büchner scharfsinnig vorgelegte Analyse des cartesianischen Subjekts, hinter deren Radikalität keine Interpretation seiner Schriften zurückfallen sollte, führt im weiteren Verlauf des Skripts unmittelbar zur »Höhe des Cartesianismus«, nämlich zum »Grundsatz des Dogmatismus, was im Begriff einer Sache liegt ist wahr«.⁵⁸ Das Zentrum dieses Axioms bildet Descartes' Lehre von der »klaren und deutlichen« Perzeption – anhand der einschlägigen Definitionen aus dem *Discours de la méthode* und den *Principia* beschäftigt sich Büchner eingehend mit den Möglichkeitsbedingungen der *cognitio clara et distincta*. Für Descartes bedeuten »Klarheit und Deutlichkeit« eine Art Scharnier zwischen *res cogitans* und *res extensa* – solange nach den Gesetzen der Vernunft gedacht wird, sind Geist und Ausdehnung verbunden. Da sich die Denkkraft des selbstgewissen Subjekts dem gottgegebenen *lumen naturale* verdankt, ist die Wahrhaftigkeit des Denkens so unzweifelhaft, dass nach Maßgabe des Begriffs auf die »Objectivität des Gedachten« in der Wirklichkeit geschlossen werden kann.⁵⁹ Unter diesen Voraussetzungen fällt die »Deutlichkeit« des Denkens mit der »Gewißheit« der Erkenntnis zusammen. Büchner rekapituliert entsprechend:

Das vollkommenste Wesen ist also bewiesen, eben so unser Ursprung aus demselben, ferner die Möglichkeit einer Erkenntnis aus der Wahrhaftigkeit Gottes. Denn, wenn Gott kein Lügner und Betrüger seyn soll, so muß unsere Vernunft nicht zum Irren sondern zum Erkennen des Wahren eingerichtet seyn und Alles

⁵⁶ Vgl. auch ebd.: »[...] so steht uns, nach Cartesius, doch niemand dafür, daß unsere Denkkraft selbst nicht so eingerichtet sei, daß wir irren müßten«.

⁵⁷ Adelung 1808, Bd. 2, Sp. 1393f.: »Irre. 1. Ohne bestimmte Absicht, ohne Kenntnis der Gegend sich hin und her bewegend. 2. Ohne Kenntniß des Weges hin und her gehend [...]. 3. Vom rechten Wege abweichend, irrend. 1) Eigentlich, als ein Nebenwort. Irre gehen, reiten, fahren [etc.]. 2) Figürlich. (a) Unrichtige Empfindungen, unrichtige Vorstellungen habend [...]. (b) Den Zusammenhang verlierend [...]. (c) Des Verstandes beraubt, in der höflichen Sprechart des gemeinen Lebens. Irre im Kopfe seyn. Irre reden, fantasiren«.

⁵⁸ Büchner SW II, S. 204.

⁵⁹ Dass es sich bei Descartes stets um die »Objectivität der Ideen« und nicht einer davon unabhängigen »Realität« handelt, versteht sich auch für Büchner von selbst (vgl. etwa Büchner SW II, S. 183f.).

ist wahr, was wir nach den Gesetzen der Vernunft denken, d.h. klar und deutlich ~~erkennen vorstellen~~ erkennen.⁶⁰

Es ist bezeichnend, dass diese Zusammenfassung des cartesianischen Dogmatismus eine Unsicherheit verrät. An den Streichungen im Manuskript zeigt sich Büchners Unschlüssigkeit, wie er Descartes' Formel übersetzen soll. Bis zu diesem Punkt haben seine Aufzeichnungen »clare et distincte percipitur« mit »klar u. deutlich erkannt« wiedergegeben und sich darin von Tennemann unterschieden – dieser liest nach Kants Differenz des Denkens zum Erkennen durchgehend »klar und deutlich vorgestellt«.⁶¹ Büchners Unsicherheit ist nun gerade dieser als abgründig empfundenen Einsicht in die Disjunktion des Wissens geschuldet – so hat sich die gnoselogische Erschütterung bis in die handschriftliche Praxis seismografisch aufgezeichnet. Aus der Analyse der aporetischen Voraussetzungen im cartesianischen System ist nach Büchner zu schließen, dass »Klarheit und Deutlichkeit« keine gesicherte Erkenntnis mehr zu garantieren vermögen. Zwar kann weiterhin sowohl in formaler als auch in materialer Hinsicht nach den Gesetzen der Vernunft klar und distinkt gedacht werden, jedoch bleiben die logische Schlüssigkeit und die begriffliche Vollständigkeit mit Bezug auf die jenseits des Abgrunds stehende Realität »an sich« wesentlich ungewiss.⁶² Die Deutlichkeit hat ihre höchste Funktion als metaphysische Gelenkstelle zwischen Denken und Sein eingebüßt.⁶³ Büchner zufolge gibt es im Grund keine »Identität des Gedankens mit seinem Objekt« – entsprechend wird Descartes im selben Zug wie Spinoza als »Identitätsphilosoph« bezeichnet, »wie es überhaupt jeder dogmatische Philosoph seyn muss«.⁶⁴

⁶⁰ Büchner MBA 9/1, S. 42.

⁶¹ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 464.

⁶² Für die materiale Deutlichkeit gilt Büchner zufolge deshalb: »Die Sinne sind uns gegeben, nicht um die Körper an sich, sondern um das Verhältnis derselben zu uns erkennbar zu machen, sie sagen uns eigentlich nur, was uns schädlich oder nützlich, angenehm oder unangenehm ist und insofern kommt ihnen eine klare und deutliche Erkenntnis zu, nur aus dem Mißkennen ihrer Bedeutung entspringt der Irrtum« (Büchner SW II, S. 213).

⁶³ Vgl. auch Kuhn 1834, S. 86f.: »In dem Begriff eines vollkommensten Wesens ist zwar die Vorstellung des Seins dieses Wesens als Merkmal enthalten, und das vollkommenste Wesen wird als seiendes gedacht, keineswegs ist aber der Uebergang vom Denken zum Sein als ein nothwendiger nachgewiesen worden. Spinoza verbesserte diesen Mangel des Cartesianischen Systems, indem er die Identität des Denkens und Seins zur Voraussetzung erhob. Es trat diese Voraussetzung ganz eigentlich an die Stelle des Cartesianischen Kriteriums der Wahrheit, der Uebereinstimmung des Vorgestellten (des Seins mit dem Denken), wornach Klarheit und Deutlichkeit ein Zeichen dieser Uebereinkunft sein sollten«.

⁶⁴ Büchner SW II, S. 342. Vgl. zu Büchners ungewöhnlicher Begriffsverwendung: Büchner MBA 9/2, S. 252.

Vor dem Hintergrund von Büchners kritischem Umgang mit dem rationalistischen Erbe muss hervorgehoben werden, dass die Deutlichkeit zwar der metaphysischen Intention nach aus den Angeln gehoben, deswegen aber keineswegs als Maßstab für die wissenschaftliche Arbeit verworfen wird. Vielmehr ist bereits in den Descartes-Studien Büchners Interesse erkennbar, den methodischen Sinn der Deutlichkeitslehre jenseits des Gottesbeweises abzuwägen.⁶⁵ Ohne seine fundamentale Kritik beiseite zu schieben, verfolgt Büchner das für die neuzeitliche Wissenschaftstheorie zentrale Vorhaben, aus dem ersten Axiom methodologisches Kapital zu schlagen. Während das szientifische Denken bei Descartes nicht auf die ontologisch hergeleitete Idee Gottes verzichten kann, hat Büchner in den Schriften der Nachfolger, namentlich in denjenigen Spinozas, die Anstrengung hervorgestrichen, ein Verfahren für die Naturerkenntnis zu entwerfen, das auch ohne theologische Letztbegründung auskommt. Dieser »atheistische« Ansatz ist zwar nicht neu, aber angesichts der prominenten Stellung Spinozas im frühen 19. Jahrhundert bemerkenswert.⁶⁶ Heines philosophiehistorische Ausführungen sehen Spinoza als eigentlichen Ahnherrn von Schellings Identitätsphilosophie, die eine Alternative zur transzendentalen Erkenntniskritik geboten habe und die in der Tendenz zur Theologisierung der nach Kant theoretisch unmöglichen »absoluten« oder »intellectualen Anschauung« auch die ästhetische Naturlehre in der Romantik (u.a. Goethe und Oken) maßgeblich beeinflusst habe. Wie Heine klar macht, fußt die zeitgenössische Auslegung von Spinozas Denken im mehr oder weniger latent religiösen Wunsch, die durch die transzendentalen Revolution aufgebrochene Weltzerrissenheit zu versöhnen. Auch für Heine gilt, dass »keiner sich jemals erhabener über die Gottheit ausgesprochen [habe] wie Spinoza« und dass eine atheistische Lektüre von »Unverstand und Böswilligkeit« zeuge.⁶⁷ Bei Büchner mangelt es keineswegs

⁶⁵ So greift Büchner Descartes' Frage auf, ob die *cognitio clara et distincta* ohne Rekurs auf die Idee Gottes begründet werden kann: »Man sieht deutlich, wie hier Cartesius die Möglichkeit einer Erkenntnis, nicht nur hinsichtlich des *cogito ergo sum*, trotz der Annahme einer täuschenden *prima causa*, behauptet. Charakteristisch ist es auch, daß er in der Abhandlung *de methodo* die Untersuchung über das, was wir als wahr annehmen müssen, dem Beweis von dem Dasein und der Wahrhaftigkeit Gottes und somit der Möglichkeit einer Erkenntnis vorausschickt, und sie gleich auf das *cogito ergo sum* folgen läßt« (Büchner SW II, S. 195). Vgl. hierzu Büchner MBA 9/2, S. 463.

⁶⁶ Vgl. hierzu mit Bezug auf Büchner: Proß 1982.

⁶⁷ Heine, HSA 8/1, S. 58. Zu Heines Kritik am Indifferentismus der pantheistischen Idee in *Die romantische Schule* vgl. Proß 1982, S. 87f.

an Hinweisen auf Spinozas identitätsphilosophische Begründung des Wissens – im Gegenteil: Er unterstreicht das dogmatische Fundament, wonach die Konvergenz der denkenden mit der ausgedehnten Substanz in der Idee Gottes gewährleistet ist.⁶⁸ Dies sei der Grund, warum »über den ersten Rissen des Spinozismus eine unendliche Ruhe« liege.⁶⁹ Büchner steht in völligem Einklang mit seinem Kritizismus, wenn er hier in den Grundsätzen des Identitätsphilosophen eine epistemische »Zerrissenheit« hervortreten lässt – die »ersten Risse« sind jenem allein metaphysisch überwindbaren »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« geschuldet.⁷⁰ Dieser Bruch ist Büchner zufolge dafür verantwortlich, dass Spinoza die Philosophie radikal von der Theologie trennt und die Erkenntnis im Unterschied zu Malebranche nicht als das »absolute Anschauen des Mystikers«, sondern als »intellektuale Erkenntnis« bestimmt.⁷¹ In diesem Punkt distanziert sich Büchner mit Entschiedenheit von der Schellingschule und insbesondere von Kuhn – wo diese Spinoza im Hinblick auf die »intuitive Erkenntnis des absoluten Seins« lesen,⁷² beharrt Büchners atheistische Po-

⁶⁸ So paraphrasiert Büchner im Abschnitt »Zur Methode«: »Ferner, weil unsre Erkenntnis und die Gewißheit, welche wahrhaft jeden Zweifel hebt, von Gottes Erkenntnis allein abhängt, (da ja ohne Gott nichts sein noch begriffen werden kann und wir an Allem zweifeln können, so lange wir von Gott keine klare und deutliche Idee haben), so folgt, daß unser höchstes Gut und unsre höchste Vollkommenheit von der Erkenntnis Gottes abhängen e.c.t. Ferner, da nichts ohne Gott weder sein, noch begriffen werden kann, so ist es gewiß, daß Alles, was in der Natur ist, den Begriff Gottes hinsichtlich seiner Essenz und seiner Vollkommenheit involviere und ausdrücke und daß wir also, je mehr wir die natürlichen Dinge erkennen, auch eine umso vollkommnere Erkenntnis Gottes erlangen, oder (weil die Erkenntnis der Wirkung durch die Ursache nichts andres ist, als eine Eigenschaft der Ursache erkennen) je mehr wir die natürlichen Dinge erkennen, umso vollkommener erkennen wir die Essenz Gottes (der ja die Ursache aller Dinge ist) [...]« (Büchner SW II, S. 330f.). Vgl. auch ebd., S. 340: »Vielleicht ließe sich nach diesem Gedankengang die ganze Identitätslehre Spinozas an den Satz knüpfen: Wenn Gott ist, weil wir ihn denken, so muß offenbar Denken und Sein eins sein«.

⁶⁹ Ebd., S. 331: »So liegt also schon über den ersten Rissen des Spinozismus eine unendliche Ruhe. Alle Glückseligkeit ist allein im Anschauen des Ewigen, Unveränderlichen; nicht von dem Endlichen soll zum Unendlichen, nicht von den Dingen soll zu Gott, sondern aus Gott heraus soll Alles erkannt werden«.

⁷⁰ Stiening hingegen meint, die »Risse des Spinozismus« von jeder epistemischen Gebrochenheit befreien und auf die Bedeutung von »Grundrisse« beschränken zu können (Stiening 2004, S. 236).

⁷¹ Büchner SW II, S. 331: »Hier ist die große Kluft zwischen Malebranche und Spinoza. Beide haben nur unter der Voraussetzung des Cartesius eine wissenschaftliche Bedeutung, beide setzen das Fundament des Cartesianismus nur voraus, aber Malebranche wird seinem Lehrer untreu, er wendet sich zur Anschauung, er sieht alle Dinge in Gott, aber unmittelbar ohne Raisonement, ohne Schluß, Spinoza dagegen bleibt treu, die Demonstration ist ihm das einzige Band zwischen dem Absoluten und der Vernunft, ja er ist kühner als Cartesius, er dehnt das Recht der Demonstration weiter aus«.

⁷² Vgl. Büchner SW II, S. 340.

sition auf mathematische und logisch nachvollziehbare Beweisverfahren.⁷³ Während Descartes aus der ›klar und deutlichen‹ Perzeption die Existenz Gottes und von da aus die Realität des Gedachten sicher folgern kann, hebt Büchner mit Spinoza häretisch hervor, dass man diesen Schluss erst ziehen kann, wenn »wir eine solche Erkenntnis von Gott haben, wie wir sie vom Dreieck haben«.⁷⁴ Es ist indes entscheidend zu sehen, dass Büchner die über Descartes hinausgehende Gewichtung des vernunftgemäßen Demonstrierens *more geometrico* auch bei Spinoza von einem originären Bruch durch die Reflexion ausgehen lässt. Wenn der »Enthusiasmus der Mathematik« als Vollendung des Cartesianismus herausgearbeitet wird,⁷⁵ so bedeutet die Entkoppelung der wissenschaftlichen Methode vom Gottesbeweis nicht vorbehaltlos, dass Büchner »auf die Autonomie verlässlichen Erkennens« vertrauen kann.⁷⁶ Büchners angeblich »rationalistische Umdeutung«, derzufolge »Spinoza das cartesianische Begründungssystem dadurch verändere, daß er sicheres Wissen nicht nur auf den Gottesbeweis gründe, sondern daß er daneben das Kriterium der klaren und deutlichen Erkenntnis stärker als vor ihm Cartesius gewichte«,⁷⁷ bleibt nämlich der kritischen Haltung seiner philosophischen Studien treu und fällt in keinen Dogmatismus zurück. Büchners methodologisches Interesse an der Deutlichkeit ist von der metaphysischen Haltlosigkeit nicht unberührt. Demzufolge besitzt die These, dass sich Büchner den »rationalistischen Voraussetzungen [sic!] wissenschaftlichen Argumentierens« verpflichtet sieht,⁷⁸ nur eine beschränkte Geltung – so sehr hervorstreichen ist, dass er in seinen philosophischen ebenso wie in seinen naturwissenschaftlichen Schriften ein hohes Maß an analytischer Stringenz beweist, so sehr ist diesem zergliedernden Verstand auch die stichhaltige Einsicht zu verdanken, dass in epistemischer Hinsicht vorab zu bezweifeln bleibt, ob die am Modell der Mathematik entwickelten Logiken und Prozeduren der schlüssigen Demonstration den Graben zwischen Denken und Erkennen tatsächlich zu überwinden helfen. Nach der metaphysischen Demontage erhält der mit dem aufklärerischen Leitbegriff verknüpfte Anspruch einen neuen gnoseologischen Stellenwert: Mit Fichte gesprochen, verliert

⁷³ Vgl. Büchner MBA 9/2, S. 275.

⁷⁴ Büchner SW II, S. 341 (lateinisches Original), S. 1040 (Übersetzung).

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 333f.: »Der Spinozismus ist der Enthusiasmus der Mathematik. In ihm vollendet und schließt sich die Cartesianische Methode der Demonstration, erst in ihm gelangt sie zu ihrer völligen Konsequenz. Erst unter Voraussetzung des Cartesianismus erhält, wie ich schon gesagt habe, der Spinozismus sein wissenschaftliches Fundament«.

⁷⁶ So Poschmann in: ebd., S. 1038.

⁷⁷ Büchner MBA 9/2, S. 289.

⁷⁸ Stiening 2004, S. 231.

das Kriterium der klaren und deutlichen Perzeption die ›transcendente‹ Verlässlichkeit, behält aber in den Grenzen der ›immanenten‹ Vernunft seine Gültigkeit. Um es pointiert auszudrücken: ›Deutlichkeit als Methode‹ schließt nach Büchner keineswegs aus, dass die Vernunft ›irre[]‹ ist. Im Hinblick auf die Untersuchung von Büchners Dissertation muss festgehalten werden: Die philosophischen Aufzeichnungen zum Cartesianismus arbeiten ein postmetaphysisches Wissenschaftsverständnis heraus, das für die empirische Forschung von grundlegender Bedeutung ist. Der Umstand, dass Büchner naturwissenschaftliche und philosophische Studien nebeneinander betrieben hat, erklärt sich nicht nur über die in den Universitäten der 1830er-Jahre unscharfen Grenzlinien zwischen den Disziplinen,⁷⁹ sondern vor dem Hintergrund der kantischen Erkenntnis-kritik auch systematisch. Büchners Doppelstudium ist nicht, wie vielfach angenommen, durch eine supplementäre Struktur motiviert – der Wechsel zur Empirie in der Abhandlung über das Nervensystem der Barben komplettiert nicht die Lücken der lebensfernen Philosophie.⁸⁰ Diese Vorstellung, für die mit der Hinwendung zur Erfahrung die Inhaltsleere des apriorischen Denkens ausgefüllt wird,⁸¹ vertraut auf die gnoseologische Zuversicht eines dogmatischen Rationalismus und fällt entschieden hinter die Einsichten des Kritizismus zurück. Vielmehr ist Büchners Doppelbe-schäftigung im Zeichen eines transzendentalen ›Sprungs‹ zu betrachten, der die kategoriale Trennung der Erkenntnisquellen artikuliert und im Zeichen einer Entzweiung des Wissens steht. Büchner bekräftigt diese epi-temische Schwierigkeit in seiner Züricher Probevorlesung *Über die Schädelnerven* und legt damit den Gedanken nahe, dass die Naturforschung nicht die Lösung des philosophischen Problems darstellt, sondern einem empirisch endlos offenen Bereich gegenübersteht:

Die Frage nach einem solchen Gesetze führte von selbst zu den zwei Quellen der Erkenntniß, aus denen der Enthusiasmus des absoluten Wissens sich von je be-rauscht hat, der Anschauung des Mystikers und dem Dogmatismus des Vernunft-philosophen. Daß es bis jetzt gelungen sei, zwischen letzterem und dem Naturle-

⁷⁹ So Büchner im Brief an seine Familie vom 9. März 1835: ›Ich werde das Studium der medicinisch-philosophischen Wissenschaften mit der größten Anstrengung betreiben‹ (Büchner BW, S. 59). Vgl. dazu Büchner MBA 8, S. 191.

⁸⁰ So etwa Oesterle 1982, S. 200f.: »Überführung der Philosophie ins Leben und des Lebens in die Literatur werden in Büchners Kunst vorangetrieben durch die Naturwissenschaft«.

⁸¹ So Horn 1982, S. 212: »[...] es geht darum, daß in der ›Kunstsprache der Philosophie‹ in inhaltsleeren Worten (Substanz, Attribute) eine Erkenntnis a priori vorgetäuscht wird, die letztlich nur über den Umweg der empirischen Erfahrung zu haben ist [...]. Dieses Umherirren im Zirkel der autonomen Vernunft ist die ›trockene Wüste‹, in der die Philosophie a priori sich nach Büchner befindet«.

ben, das wir unmittelbar wahrnehmen, eine Brücke zu schlagen, muß die Kritik verneinen. Die Philosophie a priori sitzt noch in einer trostlosen Wüste; sie hat einen weiten Weg zwischen sich und dem frischen grünen Leben, und es ist eine große Frage, ob sie ihn je zurücklegen wird. Bei den geistreichen Versuchen, die sie gemacht hat, weiter zu kommen, muß sie sich mit der Resignation begnügen, bei dem Streben handle es sich nicht um die Erreichung des Ziels, sondern um das Streben selbst.⁸²

Wo die naturphilosophische Forschung, mit der sich Büchner in seinem Vortrag entschieden von der an theologischen oder funktionalistischen Zweckmäßigkeiten bei der Einrichtung der Welt orientierten ›teleologischen Naturbetrachtung‹ abgrenzt,⁸³ die gesamte Organisation des körperlichen Daseins in spinozistischer Manier aus der Frage nach einem als schön und harmonisch postulierten »Urgesetz« zu begründen versucht,⁸⁴ teilt sich die Erkenntnis nach zwei inkongruenten Quellen. Obwohl Büchner der Intention nach im Gefolge der romantischen Naturlehre operiert, wenn er sich unter ausdrücklicher Anwendung der in Deutschland herausgebildeten, unter anderem von Lorenz Oken, Goethe und Carl Gustav Carus vertretenen ›genetischen Methode‹ auf die Suche nach den morphologisch ›einfachsten Rissen‹ und ›reinsten Formen‹ begibt,⁸⁵ artikuliert

⁸² Büchner MBA 8, S. 155.

⁸³ Zur Konkurrenz zwischen der – Büchner zufolge in England und Frankreich vorherrschenden – teleologischen und der Deutschland zugeordneten naturphilosophischen Methode vgl. Büchner MBA 8, S. 246–248, S. 539.

⁸⁴ Büchner widerspricht der teleologischen Methode mit dem gewichtigen, auf Spinoza zurückgehenden Argument: »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 Aeufferungen sich unmittelbar selbst genug. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die philosophische nennen will. 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. Die Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesammte 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« (Büchner MBA 8, S. 153f.). Vgl. auch Müller 1826, S. 17: »Eine solche Physiologie ist dann wohl auch eine teleologische, obgleich dieselbe verständige Physiologie die teleologische Richtung zu verachten seit langer Zeit Miene gemacht hat. Diese Physiologie spricht nur von Functionen der Organe, von ihren Zwecken, von ihrer Nützlichkeit. Sie bemüht sich zu zeigen, daß eine gewisse Einrichtung die beste sey. In der Natur hat nichts, was einer physiologischen Untersuchung unterworfen ist, einen Zweck. Alles ist in der Natur um seiner selbst willen da«. Vgl. zum Spinozismus der ›genetischen Methode‹ grundlegend: Proß 1982.

⁸⁵ Büchner MBA 8, S. 514: »Carus definierte sie [die genetische Methode] als eine dem ›Entwicklungsgange‹ der Natur folgende Methode‹ und führt dazu weiter aus:

er für seine Untersuchung ein grundsätzliches »Auseinanderfallen der idealistischen Wissenssysteme, die sich im Überstieg der kantischen Philosophie und deren Disjunktion von Anschauung und Begriff gebildet« haben.⁸⁶ Darin liegt nicht nur die Abgrenzung zur Apriorität begrifflicher Erkenntnis, sondern auch Büchners ablehnende Haltung gegenüber dem »Enthusiasmus des absoluten Wissens« aus der Schule Schellings⁸⁷ und dem daran kritisierten Mystizismus der »intellektuellen Anschauung« begründet.⁸⁸ Die Distanz zu den Theoremen der Naturphilosophie führt Büchner jedoch nicht vorbehaltlos zu einer empirisch-positivistischen Naturbetrachtung im Zuge der gemeinhin um 1830 angesetzten »Revolution« der modernen Erfahrungswissenschaften.⁸⁹ So sehr sich die Tendenz zur nicht-spekulativen exakten Naturwissenschaft gerade vor dem Hintergrund der gleichzeitigen Ausbildung in der französischen Schule bei Duvernoy abzeichnet⁹⁰ – Büchner ignoriert nicht, dass zwischen der sinnlichen Wahrnehmung der Natur, des »frischen grünen Lebens«, und der »trostlosen Wüste« der an sich inhaltsleeren Begriffe keine Brücke geschlagen werden kann. Der »Abgrund zwischen Denken und Erkennen« wird durch die Empirie nicht überwunden, sondern tut sich überhaupt erst in der *aisthesis* auf – indes ist der Schritt zur Wahrnehmung unabdingbar, um

»Der Uebergang vom Einfachern zum Mannigfaltigern ist aber überall der einzig naturgemäße, und dieser Richtung folgend haben wir die einfachern, d. i. die niedrigeren stets vor den mannigfaltigern, d. i. höhern Bildungen zu betrachten«; vgl. ebd., S. 248.

⁸⁶ Müller-Sievers 2003, S. 89.

⁸⁷ In *Bruno* (1802) unterscheidet Schelling zwischen »relativem« und »absolutem« Wissen. Letzteres wird von den empirisch und analytisch vorgehenden Wissenschaften abgegrenzt: »In der absoluten Ichheit aber, oder in der intellektuellen Anschauung werden die Dinge nicht für die Erscheinung, obzwar unendlich, sondern dem ewigen Charakter nach, oder wie sie an sich sind, bestimmt. Es entsteht absolutes Wissen« (Schelling 2005, S. 121).

⁸⁸ Zur zeitgenössischen Kritik am Schellingschen Mystizismus bei Heine und Johannes Müller vgl. Büchner MBA 8, S. 545. Büchner selbst hat, wie schon erwähnt, das »absolute Anschauen des Mystikers« von Spinozas »intellektualer Erkenntniß« abgegrenzt und Malebranche zugeordnet (Büchner SW II, S. 331).

⁸⁹ Vgl. Döhner 1967; Ludwig 1998. Dazu Roth/Stiening 2000.

⁹⁰ Zur wissenschaftshistorischen Verortung Büchners im Kontext der »Übergangszeit« von der romantischen Naturphilosophie zur empirischen Naturwissenschaft vgl. die umfassende Studie von: Roth 2004. Vgl. darauf aufbauend die Ausführungen in: Büchner MBA 8, S. 243–306, hier S. 253: »Es lag vermutlich an Büchners Herkunft aus der deutschen Tradition einerseits, seiner wesentlichen Schulung in Frankreich unter dem Cuvier-Schüler Duvernoy andererseits, daß es ihm möglich wurde, vielversprechende methodologische Ansätze aus Deutschland wie z.B. die genetische Methode mit der sehr viel stärker empirisch und funktionalistisch ausgerichteten Tradition in Frankreich zu verbinden. Unter dem Cuvier nahestehenden Duvernoy schrieb er eine von diesem für den Druck befürwortete Dissertation, die auch dem ganz anders orientierten Loren Oken gefiel«.

das Subjekt aus der ›irren‹ Isolation des Denkens zu führen und auf ein Außen hin zu öffnen. Büchner ist weder Idealist, noch naiver Materialist, sondern ein kritischer Positivist.

Wenn die anatomische Abhandlung nach dem Urgesetz des körperlichen Daseins überhaupt und damit nach einem primitiven Typus des Nerven- und Denksystems sucht, dann legt sie das denkende Subjekt in seiner sinnlichen Extension unter das Skalpell. Man kann von einer analytischen Insistenz sprechen, verfährt Büchner doch nicht wertend, sondern untersucht den Wahrnehmungs- und Denkkapparat über eine minutiöse Zergliederung des Körpers. Was Heine mit Bezug auf Kant metaphorisch ausgedrückt hat, ist für den Anatomen Büchner wörtlich zu verstehen: »Kant [...] legt den Gedanken vor sich hin und sezirt ihn, und zerlegt ihn in seine feinsten Fasern, und seine Kritik der reinen Vernunft ist gleichsam das anatomische Theater des Geistes. Er selber bleibt dabey kalt, gefühllos wie ein ächter Wundarzt.«⁹¹ Der ungerührte Sinn, der Büchners Unternehmen leitet, verdankt sich nicht den dogmatischen Prämissen der Aufklärungsphilosophie.⁹² Die ebenso kühle wie feingliedrige Anstrengung um sachliche, argumentative und stilistische Deutlichkeit im Rahmen der Dissertation folgt vielmehr einem nicht weniger rationalen, aber haltlos gewordenen Verfahren: Wo das erkennende Subjekt den metaphysischen Horizont verloren hat, bilden konkrete Praktiken und Prozeduren die einzig verbliebenen Wegmarken zur Orientierung.⁹³ Für Büchner erklärt sich die Deutlichkeit daher erst mit Blick auf die Tradition der empirischen Naturforschung. Die *cognitio distincta* ist keineswegs nur vom Gebrauch des Verstandes und den Regeln des richtigen Schließens bestimmt, sondern realisiert sich vornehmlich in der Praxis. Distinktion ist eine Angelegenheit der Sinne, der Instrumente und bestimmter Handlungen, das heißt im Fall von Büchners anatomischer Untersuchung konkret: des sezierenden Messers, der sehenden Lupe und der protokollierenden Schrift – ›Deutlichkeit‹ ist als ein operativer Begriff zu verstehen.

⁹¹ Heine, HSA 8/1, S. 92. – Einen ähnlichen Gedanken entwickelt Roland Borgards in seinen Beobachtungen an *Lenz*: Borgards 2007, S. 439.

⁹² So hingegen Stiening (1999), der Büchners Naturforschung einen philologisch schlicht nicht belegbaren ›Leibnizianismus‹ unterstellt.

⁹³ Vgl. Lethen 1994, S. 64f. – Zur transzendentalen Offenheit der Orientierungsfrage nach Kant vgl. grundlegend Müller-Sievers 2003, S. 11, S. 28f.

Büchners Dissertation, die wahrscheinlich im Sommer 1836 unter dem Titel *Mémoire sur le système nerveux du barbeau (Cyprinus Barbus L.)* erschienen ist, verdankt sich nicht nur einer genauen Beobachtungsgabe, einer sorgfältigen Technik des Präparierens, einer gründlichen Kenntnis der zoologischen Forschungsliteratur und einem sachlichen Stil, sondern zeichnet sich auch durch »ein hohes Maß an methodischer Reflektiertheit« aus.⁹⁴ Die Abhandlung ist in zwei, von Büchner vermutlich kurz vor der Drucklegung voneinander abgerückte Teile gegliedert, einer *partie descriptive* und einer *partie philosophique*. Diese Anordnung ist keineswegs unzeitgemäß und erhellt sich im Kontext der naturgeschichtlichen Schule⁹⁵ – Goethe etwa begründet die vergleichende Anatomie systematisch dort, wo sich »jede bloß empirische Behandlung [...] in dem weiten Umfang abmüdet«,⁹⁶ und Carus unterscheidet in seinem *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie* (1834) als »verschiedene Stufen der Entwicklung« aufsteigend zwischen einer »deskriptiven«, einer »genetischen«, einer »vergleichenden« und schließlich einer »urwissenschaftlichen« oder »philosophischen« Anatomie.⁹⁷ Während es dem etwas längeren, empirisch beschreibenden Abschnitt von Büchners Studie um die möglichst exakte Protokollierung der Beobachtungen am Objekt geht, motiviert sich das philosophisch-spekulative Kapitel entsprechend aus den Intentionen der »genetischen Methode«. Wie Büchner in der Probevorlesung formulieren wird, soll das »ungeheure [...] zusammengeschleppte Material« entwirrt und mittels Analogien der dynamischen Stufenfolge des Lebendigen integriert werden, damit die sinnvollen Zusammenhänge und schönen Ordnungen hervortreten.⁹⁸ In der verglei-

⁹⁴ Borgards 2009, S. 127.

⁹⁵ Zur Unterscheidung zwischen »Naturphilosophie« (Schelling und seine Anhänger) und der den empirischen Wissenschaften aufgeschlosseneren »naturgeschichtlichen Schule« (Goethe, Oken, Johann Peter Frank, Carus, Johannes Müller) vgl. Proß 1977, S. 235.

⁹⁶ Goethe 1994, Bd. 13, S. 171 (*Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*, 1795. Der Text ist 1833 in der *Ausgabe letzter Hand* erschienen).

⁹⁷ Vgl. Carus 1834, S. 5. – Die höchste Stufe der Naturforschung ist für Carus dort erreicht, wo die einzelnen Phänomene auf eine »Grund-Idee« zurückgeführt sind, die sich zu den Erscheinungen so verhält wie eine mathematische Formel zu einer Kugel (vgl. ebd.).

⁹⁸ Die Ausführungen in der *Probevorlesung*, die auf die Darbietung der empirischen Befunde *en détail* allein schon durch die Umstände der Präsentation weitgehend verzichtet hat, orientieren sich an der klassisch-ästhetischen Gegenüberstellung »Form/Materie« (was sich mit den Ansichten des anwesenden Lorenz Oken aufs Beste vertragen hat): Büchner MBA 8, S. 155: »In einem ungeheuren, durch den Fleiß von Jahrhunderten zusammengeschleppten Material, das kaum unter die Ordnung eines Katalogs gebracht war, bildeten sich einfache, natürliche Gruppen; ein Gewirr seltsamer Formen unter den

chenden Perspektive wird das Einzelne und Besondere, die rohe »Masse Dinge«, als gesetzmäßig modifizierte Abänderung, als Metamorphose einer ursprünglichen »Bauform« in den Blick genommen. Daher erklärt sich die Wahl des Untersuchungsgegenstands, wie sie Büchner direkt zu Beginn der Abhandlung vorträgt:

Welcherart ist das Verhältnis der Hirnnerven zu den Spinalnerven, zu den Schädelwirbeln und zu den Anschwellungen des Gehirns? Welche von ihnen finden sich als erste unten auf der Stufenleiter der Wirbeltiere? Welches sind die Gesetze, nach denen ihre Zahl zu- oder abnimmt, ihre Aufteilung komplexer oder einfacher wird? – Wichtige Fragen, die lediglich mittels der genetischen Methode gelöst werden können, d.h. durch einen sorgfältigen Vergleich des Nervensystems der Wirbeltiere, indem man von den einfachsten Bauformen ausgeht und allmählich zu den entwickeltsten fortschreitet. Beginnt man aber diese Untersuchungen mit der letzten Klasse der Wirbeltiere, den Fischen, wird man alsbald durch die widersprüchlichsten Angaben behindert. Die Anatomen können sich nicht auf die Zahl, die Bedeutung und die Verteilung der Nerven einigen. [...] An die Natur selbst muß man sich wenden, um das Problem zu lösen: Möge meine Arbeit zu dieser Lösung beitragen. Ich habe als Gegenstand meiner Untersuchungen insbesondere die Cyprinen gewählt, weil sie, Carus zufolge, den reinsten Typus der Knochenfische darbieten. Übrigens weist das Nervensystem der Fische dieser Familie einige höchst bemerkenswerte Eigenheiten auf, welche von Weber, Desmoulins und Bischoff beschrieben worden sind. Ich beschreibe hier die Nerven der Barbe und ergänze dort, wo ich es für angebracht halte, die Eigenheiten der anderen Fische, die ich seziert habe.⁹⁹

Im ausdrücklichen Verweis auf Carus artikuliert Büchner mit seinen Untersuchungen an der Barbe – einem der in Europa am weitesten verbreiteten Süßwasserfische – ein Interesse, das die einführenden Fragestellungen aus dem Bereich der vergleichenden Anatomie an der naturgeschichtlichen Entwicklung der Organismen von den einfachsten Formen zu fortschreitender Komplexität orientiert.¹⁰⁰ Am »reinsten Typus«, so impliziert

abenteuerlichsten Namen, löste sich im schönsten Ebenmaß auf; eine Masse Dinge, die sonst nur als getrennte, weit auseinanderliegende facta das Gedächtnis beschwerten, rückten zusammen, entwickelten sich auseinander oder stellte sich in Gegensätzen gegenüber. Hat man auch nichts Ganzes erreicht, so kamen doch zusammenhängende Strecken zum Vorschein und das Auge, das an einer Unzahl von Thatsachen ermüdet, ruht mit Wohlgefallen auf so schönen Stellen [...]«.

⁹⁹ Büchner MBA 8, S. 5.

¹⁰⁰ Vgl. zur »natürlichen Stufenleiter« und der damit verknüpften, der »genetischen Methode« zugrunde liegenden »Vorstellung einer Entwicklung der Organismen zu zunehmender Komplexität«: Büchner MBA 8, S. 513. Carus leitet daraus das Vorgehen der Naturforschung ab: »Der Uebergang vom Einfachern zum Mannigfaltigern ist aber überall der einzig naturgemäße, und dieser Richtung folgend haben wir die einfachern, d. i. die niedrigeren Bildungen stets vor den mannigfaltigern, d. i. höhern Bildungen zu betrachten« (Carus 1828 I, S. 14).

Büchner im Gefolge der seit Lorenz Okens Jenaer Antrittsvorlesung *Über die Bedeutung der Schädelknochen* (1807) verbreiteten, erst von Thomas Huxley 1859 widerlegten Wirbeltheorie des Schädels¹⁰¹ sollen auch die höher entwickelten Lebewesen in ihrer prägenden Struktur erklärbar werden. Die ›genetisch‹ angelegte Forschung dient dem Ziel, an den Cyprinen über den Vergleich mit nah verwandten Gattungen und mit Vertretern höherer Tierklassen sowohl die einfachste Form der Knochenfische als auch ein primitives Muster der Wirbeltiere nachzuweisen. Goethe hat hierfür den Begriff des »anatomischen Typus« gebraucht, um ein »allgemeines Bild« zu entwerfen, »worin die Gestalten sämtlicher Tiere, der Möglichkeit nach, enthalten wären«.¹⁰² Carus ist in der Folge von einer »mathematischen Urform« ausgegangen, »ohne deren Erkenntniss eine wahre Befriedigung unseres überall auf Gewahrwerden des höhern Gesetzes gerichteten Geistes undenkbar bleibt« und die nur »mit einem sinnlichen und geistigen Auge zugleich«, das heißt: »mit der inneren Energie des Geistes« erfasst werden kann.¹⁰³ Während für Goethe klar ist, »daß kein einzelnes Tier als ein solcher Vergleichskanon aufgestellt werden könne; [daß] kein Einzelnes Muster des Ganzen sein« kann¹⁰⁴ und dass ein Phänomen die Idee mitunter zwar darstellt, ohne jedoch selbst das allgemeine Bild sein zu können, nimmt Büchner den Typus in seiner Konkretion unter die Lupe. Zwar folgt das *Mémoire* damit Carus' Hinweis, dass sich die reinste Form in den Cyprinen »besonders deutlich« darbietet,¹⁰⁵ und untersucht die Barbe entsprechend auf ihre Vergleichbarkeit mit höher entwickelten Organismen, doch rücken von Anfang der Abhandlung an auch die »höchst bemerkenswerten Eigenheiten« (*quelques particularités très remarquables*) des Untersuchungsobjekts in den Blick. ›Besonderheiten‹ haben es an sich, dass sie nicht ohne Weiteres nach dem Analogieverhältnis zu erschließen sind – bei Goethe etwa werden sie im Vergleich mit anderen Vertretern der Wirbeltiergattungen als ›Abweichung‹ oder ›Abänderung‹ eines Primitivmerkmals, als ›genetische Variante‹ identi-

¹⁰¹ Büchner MBA 8, S. 279–290.

¹⁰² Goethe 1994, Bd. 13, S. 172. Für Goethe handelt es sich beim allgemeinen Typus nicht einfach um eine Naturgegebenheit, sondern allererst um eine Konstruktion des Forschers (vgl. ebd., S. 177: »Jener allgemeine Typus, den wir nun freilich erst konstruieren [...]«). Vgl. zu Goethes Typuslehre grundlegend: Bräuning-Oktavio 1956; Kuhn 1988, bes. S. 138ff.; Daston/Galison 2002, S. 40–42.

¹⁰³ Vgl. zu Carus' Typenlehre die Ausführungen in *Von den Ur-Theilen des Knochen- und Schalengerüsts* (1828), hier zitiert nach Büchner MBA 8, S. 421 u. 426.

¹⁰⁴ Goethe 1994, Bd. 13, S. 172.

¹⁰⁵ Vgl. Carus' Ausführungen in: Büchner MBA 8, S. 426.

ziert.¹⁰⁶ Büchner hingegen geht von Partikularitäten aus, das heißt von dem, was »einem Dinge vor andern eigen ist«.¹⁰⁷ Dadurch tritt hervor, dass sich der Typus nicht einfach nur als das allgemeine Gesetz, sondern zugleich auch als Einzelfall erweist. Dieser charakteristische Zug von Büchners naturwissenschaftlicher Arbeit wird erst im *Mémoire* und seiner formalen Gliederung ersichtlich. Während die *Probevorlesung* getreu dem Programm der »deutschen Schule« folgt,¹⁰⁸ zeigt die Dissertation, dass die beiden Teile der Untersuchung schief zueinander stehen und dass sich die empirisch detailreich beschriebenen Materialien für Büchner nicht verlustlos der naturgeschichtlichen Eingliederung fügen. Die Kritik am Prinzip der Analogie wird zwar nicht – wie etwa bei Johannes Müller¹⁰⁹ – ausdrücklich, doch beweist Büchner beachtliche Skrupel, den Tatsachen »Gewalt« anzutun.¹¹⁰ Obwohl als Resultat der Untersuchung festgehalten wird, dass dem einfachsten »Typus der Spinalnerven [...] sechs Abschnitte des Hirnmarks und sechs Schädelwirbel entsprechen«,¹¹¹ endet die Dissertation mit der bemerkenswerten Aussage, wonach »alle diese Vergleiche nur approximativ« sind.¹¹² Die Barbe gewinnt auf diese Weise in ihrer irreduziblen Individualität an Gewicht und kann nur unter Vorbehalten, nur

¹⁰⁶ Goethe spricht von der »Modifikabilität« der Gestalt und betrachtet die besonderen Eigenschaften als »Abweichungen« vom Typus (ebd., S. 175, S. 180).

¹⁰⁷ Vgl. zum Lemma »Eigenheit« Adelung 1808, Bd. 1, Sp. 1673.

¹⁰⁸ Müller-Sievers hat als erster und mit Recht darauf insistiert, dass Büchners naturwissenschaftliche Forschung nur mit Blick auf die Dissertation angemessen untersucht werden kann; vgl. Müller-Sievers 2003, bes. S. 52: »Darum sind die oft [nach der Probevorlesung] zitierten Bekenntnisse zur »philosophischen« Naturforschung und die daran sich anschließenden tiefen Verbeugungen vor Goethe und Oken mit großer Vorsicht zu genießen. Doch selbst wenn man zugestände, daß Büchners Hinwendung zu Goethe, zur »deutschen Schule«, zur Naturphilosophie seinen genuinen wissenschaftlichen Überzeugungen entstammt, heißt dies lange noch nicht, daß es ihm gelungen wäre, dieses Programm mit erarbeiteten Materialien auch erfolgreich durchzuführen«.

¹⁰⁹ Vgl. Müller 1826, S. 14: »Das Princip der Analogie der Formen ist wesentlich in der falschen Naturphilosophie. Sie zeigt das Ähnliche in der Entwicklung der Formen. Alle Dinge sind ihr anders gewordene Formen des schon früher Betrachteten«.

¹¹⁰ Vgl. z.B. Büchner MBA 8, S. 97: »Ich glaube nicht, daß ich den Tatsachen Gewalt angetan habe noch die natürliche Lage der Teile verfälscht habe, um diese sechs Wirbel zu finden; indessen muß ich auf eine Schwierigkeit hinweisen, die ich nicht habe überwinden können [...]«.

¹¹¹ Büchner MBA 8, S. 79. Vgl. ebd., S. 101: »Um meine Arbeit zusammenzufassen: Ich glaube bewiesen zu haben, daß es sechs Paare primitiver Hirnnerven gibt, daß ihnen sechs Schädelwirbel entsprechen und daß die Entwicklung der Hirnmassen nach Maßgabe ihres Ursprungs erfolgt, woraus hervorgeht, daß der Kopf lediglich das Ergebnis einer Metamorphose des Marks und der Wirbel ist und daß die vor der Wirbelsäule gelegenen Organe des vegetativen Lebens sich, wenngleich auf einer höheren Stufe, vor dem Schädel wiederfinden müssen«.

¹¹² Ebd., S. 101.

›annähernd‹ in ein System überführt werden. So sehr Büchner »am Gedanken einer Dynamik des Naturganzen als immerwährender Entfaltung prädisponierter Strukturen in Wiederholung einer typologischen Einheit [...] der Mannigfaltigkeit« festhält – nimmt man es genau, lässt sich die einfachste Form anders als bei Carus mit keinem »metaphysische[n] Ordnungsprinzip mehr« fassen.¹¹³ Die in der Probevorlesung hervorgehobene Verwendung der »genetischen Methode« erweist sich bei Büchner folglich als »nicht kongruent zu seiner Herangehensweise an die Phänomene des Naturgeschehens«¹¹⁴ – die in der deutschen Schule verbreitete Idee der Urform wird konkret mit dem Skalpell auseinandergenommen.

Für Büchner, der alles andere als ein mystifizierender Wissenschaftler oder ein naturphilosophischer Pedant ist, folgt daraus nicht nur eine methodische Aufwertung des deskriptiven Teils seiner Schrift.¹¹⁵ Die Beschreibungsprosa ist zudem dadurch gekennzeichnet, dass die Begriffe der naturgeschichtlichen Schule konsequent literalisiert werden. Während im vergleichenden Abschnitt beispielsweise mit dem Ausdruck vom »ursprünglichen Typus« eine ideale Abstammung der Nerven rekonstruiert werden soll,¹¹⁶ ist die Rede vom »Ursprung« aus dem ersten Kapitel durch die anatomische Sektion bestimmt und verweist *ausschließlich* auf die lokale Erfassung der Nervenverläufe: »Wo ist sein Ursprung? In dem Markzentrum, das an der Basis der hinteren Tori durch die Fasern des oberen und des unteren Bündels der hinteren Pyramiden gebildet wird«,¹¹⁷ heißt es gleich im einführenden Abschnitt mit dem nüchternen Charme eines Autopsieberichts. So wird Metaphysik physisch. In den beiden Teilen der Untersuchung präsentiert Büchner zwei konträre Sprechweisen – der vergleichenden Rede, die den Phänomenen mittels Analogien »eine regelrechte Bedeutung« verleiht,¹¹⁸ steht eine akribisch beschreibende, dem an sich bedeutungsarmen Material verpflichtete Ausdrucksweise entgegen.¹¹⁹ Büchners Nüchternheit erhält aus der für die Naturforschung des gesam-

¹¹³ Roth 2004, S. 383.

¹¹⁴ Ebd., S. 263.

¹¹⁵ Der Erfolg von Büchners Arbeit verdankt sich in der Rezeption mitunter der Genauigkeit der Deskription; vgl. Büchner MBA 8, S. 598–601 (Müllers Rezension, 1837) und S. 618–626 (Hermann Stannius' Rezension, 1849), bes. S. 623.

¹¹⁶ Büchner MBA 8, S. 77.

¹¹⁷ Ebd., S. 15. Vgl. auch ebd., S. 21.

¹¹⁸ Ebd., S. 97.

¹¹⁹ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 75–100. In dieser Gegenüberstellung von Beschreibung und Interpretation, Realismus und Spekulation, von sachlicher und poetischer Rede hat Müller-Sievers mit dem jakobsonischen Begriffspaar »Metonymie/Metapher« die extremen und in sich widerstreitenden Pole von Büchners wissenschaftlich-poetischem Schreiben erfasst.

ten 18. Jahrhunderts geltenden Trennung von ›Beobachtung‹ und ›Experiment‹ genauere Konturen. Nach dieser Tradition hat Johannes Müller in *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinns* (1826) seine Vorbehalte gegen den wissenschaftlichen Versuch mit unverhohlenen moralischen Argumenten vorgetragen: »Die Beobachtung schlicht, unverdrossen, fleißig, aufrichtig, ohne vorgefasste Meinung – der Versuch künstlich, ungeduldig, emsig, abspringend, leidenschaftlich, unzuverlässig«. ¹²⁰ Für Müller ist die empirische Zuwendung zur lebenden Natur nur in der Beobachtung neutral, während er den experimentierenden Physiologen die Tugenden der »Geduld, Besonnenheit, Ruhe, Unbefangenheit und vor allen Dingen Wahrheit und Redlichkeit« weitgehend abspricht. ¹²¹ Auch Büchner äußert in seiner Dissertation, für die das Experiment praktisch keine Rolle spielt, ¹²² wiederholt den Verdacht, dass Versuche nicht interesselos erfolgen ¹²³ – im Gegenzug erblickt er in der Beobachtung ausdrücklich das »Glück für die Wissenschaft«. ¹²⁴ Man kann diesen Umstand vor dem Hintergrund der jüngsten Forschung, die Büchners poetische Schriften notorisch aus der diffusen Vorstellung einer angeblich innovativen Übertragung experimenteller Anordnungen betrachtet, nicht genügend unterstreichen. ¹²⁵ Büchner experimentiert nicht, sondern er beobachtet – in der Wissenschaft ebenso wie in der Literatur. Er hütet sich vor jedem Eingriff, lässt alles an seinem Platz, registriert das unmittelbar Sichtbare. »Folgendes an Positivem habe ich beobachtet«, ¹²⁶ ist eine oftmals variierte, die Struktur der Beschreibungen bestimmende Standardformel der Dissertation:

¹²⁰ Müller 1826, S. 20. Vgl. hierzu: Lohff 1992.

¹²¹ Ebd., S. 24f.

¹²² Nur an zwei Stellen berichtet Büchner von Versuchen, die er indes nicht weiter verfolgt hat: »Die Versuche, die ich durchgeführt habe, um mir Aufklärung über diese Frage zu verschaffen, haben mir noch keineswegs hinreichende Resultate geliefert; indessen kann ich versichern, daß ich den Durchmesser der Pupille verändert gefunden habe, nachdem ich den Fisch, in dessen Auge ich mit Hilfe einer Linse helles Licht hatte fallen lassen, wieder ins Dunkel gebracht hatte« (Büchner MBA 8, S. 27). Vgl. ebd., S. 73f.

¹²³ Vgl. Büchners Fußnote zu den Versuchen von Bartolomeo Panizza (Büchner MBA 8, S. 83) und dazu Döhner 1968, S. 238–240.

¹²⁴ Vgl. Büchner MBA 8, S. 51: »Zum Glück für die Wissenschaft widerlegt die Beobachtung, auf die er [Desmoulins] seine Einwände gründet, diese selbst. Die größten Naturforscher haben sich gelegentlich bei ihren Beobachtungen getäuscht; aber sich bei so schwerwiegenden wissenschaftlichen Fragen auf so nachlässige Beobachtungen zu stützen heißt, der Wissenschaft Schaden zuzufügen«.

¹²⁵ Vgl. z.B. Schütte 2006, S. 191ff. Zuletzt auch Gamper/Wernli/Zimmer 2010, hier S. 14; vgl. in diesem Sammelband auch den Beitrag von Borgards 2010. Nicolas Pethes hingegen trägt Büchners Skepsis gegenüber dem Experiment Rechnung, wenn er den »radikalen Positivismus der Beobachtung« in den Kontext von »Experimentalsystemen« im Sinne Rheinbergers stellt (Pethes 2009).

¹²⁶ Büchner MBA 8, S. 19.

Einem kurzen Forschungsbericht, der den Stand der Kenntnisse referiert, folgen jeweils das ausführliche Protokoll der eigenen Beobachtungen über die Verlaufsformen der einzelnen Nerven mit gelegentlichem Verweis auf die der Arbeit am Ende angehängten Bildtafeln und schließlich die sich daraus ergebenden Folgerungen für die anatomische Herleitung der Nervenbahnen in Bezug auf die zu bestätigenden oder zu revidierenden Forschungspositionen. Mit diesem klinischen Blick, den auch Foucault aus dem Gegensatz zum Experiment herausgearbeitet hat,¹²⁷ folgt Büchner einer in der Aufklärung ausgebildeten »Kunst des Beobachtens«.

Im Unterschied zum Versuch, mit dem »die Gelehrten selbst Hand anlegen«, ist die Observation – hält man sich an den entsprechenden Eintrag aus Zedlers *Universal-Lexicon* – im 18. Jahrhundert zunächst nicht als eine »Kunst« konzipiert, sondern meint eine »bloß von der Natur« abhängige, »durch Hülffe der Sinnen« zustandegekommene Erfahrung.¹²⁸ Zugleich weist der Artikel jedoch darauf hin, dass die Beobachtung auch »vor das Thun oder Observiren selbst genommen werde« und dass dem tatenlosen Zuschauen mithin eine Tätigkeit einbegriffen ist.¹²⁹ So erklärt sich, wie die Beobachtung »im Verlauf des 18. Jahrhunderts nicht zuerst als Quelle der Erfahrung, sondern als Gegenstand der Regulierung, als Ziel von Anweisungen und Szene der Einübung von Vorschriften epistemisch wird«. ¹³⁰ Der performative Charakter des Wissens findet seinen Ausdruck in einer Diskussion, die nach der von der Holländischen Akademie der Wissenschaften 1768 ausgeschriebenen Preisfrage zur »Beobachtungskunst« (*l'Art d'observer*) zusehends intensiver über konkrete Handlungsanweisungen für die Praxis geführt wird. Hat sich die Frage im Anschluss an Wolffs *Psychologia Empirica* und der darin skizzierten »Erfahrungskunst« (*ars observandi*) darauf konzentriert, unter welchen Bedingungen wahres Wissen gewonnen werden kann, geht es nun darum, wie Beobachtungen zu *machen* sind. Es genügt nicht mehr, die Aufmerksamkeit des Subjekts aufzurufen, das auch die kleinsten Veränderungen am Untersuchungsgegenstand wahrnimmt und die Beobachtung als Aussage über diese Anordnung genauestens aufzeichnet.¹³¹ Zwar werden in diesem Kontext eine Reihe von Vorschriften formuliert, an die sich der wissenschaftliche Beob-

¹²⁷ Foucault 2002, S. 122: »Der Gegensatz zwischen Klinik und Experiment entspricht genau dem Unterschied zwischen einer gehörten und verstandenen Sprache einerseits und einer formulierten und aufgezwungenen Sprache andererseits. »Der Beobachter liest die Natur, der Experimentator befragt sie«.

¹²⁸ Vgl. Zedler 1732/54, Bd. 25, Sp. 278f.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Hoffmann 2006, S. 37.

¹³¹ Poser 1995, S. 89.

achter in der Folge zu halten hat: Er muss vorurteilsfrei vorgehen, er darf nicht sinnliche Wahrnehmung und begriffliche Vernunft verwechseln, das heißt: der observierende Naturforscher darf sich von keiner Theorie leiten lassen, der Gebrauch der Sinne hat leidenschaftslos und ohne Interesse zu sein, das Vorgehen und die zu Hilfe genommenen Instrumente sind zu kennzeichnen, die Beobachtung soll zur Bestätigung und Vermeidung von Fehlern wiederholt werden etc. Wie auch die *Encyclopédie* im elften Band von 1765 festhält, zeichnet sich die Beobachtung durch die diskrete Zurückhaltung aus, »die Phänomene so zu untersuchen, wie die Natur sie zeigt«,¹³² Darin sieht der sensualistisch orientierte Artikel, für den die Observation unstreitig das Fundament aller Wissenschaften bildet, den Grund dafür, dass der Experimentator die »Natur nie so sieht, wie sie wirklich ist«.¹³³ Was sich in den anschließenden Diskussionen abzeichnet, ist darüber hinaus aber der Umstand, dass die Methodologie des Beobachtens, um die sich Autoren wie Benjamin Carrad, Willem de Vos und vor allem Jean Senebier mit seiner auch nach 1800 als Standardwerk geltenden Arbeit *L'art d'observer* (1775; dt. 1776) bemühen, eine konkrete Praxis in den Blick nimmt und die »Verwicklung des Beobachters [bzw.] der verwendeten Instrumente« in die Untersuchung des jeweiligen Gegenstandes einschließt.¹³⁴ Entsprechend werden für den als Genie profilierten Beobachter physische und kognitive Eigenschaften erforderlich, die alle Hindernisse überwinden und die Kunst des Observierens zu einer »Logik für die Sinne« anleiten sollen:¹³⁵ Es braucht von Defekten freie Sinnesorgane für eine möglichst genaue Wahrnehmung, Geschicklichkeit beim Präparieren des Objekts und beim Umgang mit Instrumenten, Scharfsinn der Analyse und eine von allem überflüssigen Schmuck freie Sprache.¹³⁶ Das ausführliche Protokoll, das schon seit Robert Boyles einschlägigen Schriften aus dem Umkreis der *Royal Society* als »literary technology« der Naturbeobachtung in Frage steht,¹³⁷ wird zu einem integralen Teil des Verfahrens – es zeichnet nicht nur die einzelnen Eindrücke minutiös auf, es erschöpft sich auch nicht darin, dem Leser das beschriebene Geschehen vor Augen zu stellen und ihn damit zum virtuellen Zeugen der Beobachtung zu machen,¹³⁸ sondern es hat zudem die Aufgabe, alle Unwägbarkei-

¹³² Zit. nach ebd., S. 93.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Hoffmann 2006, S. 14.

¹³⁵ Vgl. zu dieser Formulierung Senebiers: Foucault 2002, S. 122f.

¹³⁶ Mit Bezug auf Senebier: Poser 1995, S. 100f.

¹³⁷ Vgl. Shapin 1984.

¹³⁸ Vgl. ebd. – Zu der von Boyle und Locke geprägten »Antirhetorik der Beobachtersprache« mit Bezug auf die *evidentia* vgl. Campe 2004, S. 122–124.

ten der Prozedur nach Möglichkeit auszuräumen.¹³⁹ In der detaillierten Beschreibung soll das Sichtbare restlos aussagbar werden, sollen Wissen und Sehen zusammenfallen.

Es entspricht diesen Vorgaben des wissenschaftlichen Protokolls, wenn im *Mémoire* die Bedingungen des Sehens und damit die Frage nach der Zuverlässigkeit der Beobachtungen thematisch werden. Büchner hat sich als observierendes Subjekt durchweg im Blick und gibt damit zu erkennen, dass er um die Möglichkeiten und Grenzen der empirischen Erkundung weiß. Diese Schwierigkeiten sind vornehmlich technischer Natur. Zum einen ist die Beobachtung dadurch eingeschränkt, dass die Mikroskopiertechnik der Zeit noch nicht verfeinert genug ist.¹⁴⁰ Der Umgang mit Lupen, der Büchner wegen seiner Kurzsichtigkeit zusätzlich erschwert ist,¹⁴¹ befriedigt den Anspruch auf Genauigkeit nicht immer: »Wenngleich ich unter Wasser präpariert und mich einer starken Lupe bedient habe, habe ich nichts gesehen, was Belege für die Auffassung liefern könnte, daß die Nervenfäden die Felsen des Sacks unmittelbar umfassen und sie so beinahe in der Schwebe halten.«¹⁴² Büchners (Selbst-)Beobachtung registriert das Sichtbare unter dem Vorzeichen bestimmter physiologischer und instrumentaler Voraussetzungen des Wahrnehmungsvorgangs – das Unsichtbare bleibt entsprechend an seinem angestammten Platz, nämlich im Dunkeln. Zum andern kann Büchner verschiedenen Quellen zufolge auf eine hervorragende Technik des Präparierens zurückgreifen – eine Fertigkeit, die er vermutlich während des ersten Straßburger Aufenthaltes in den anatomischen Übungen bei Lauth erworben oder verbessert¹⁴³ und mit Sicherheit bei Wernekinck in Gießen perfektioniert hat.¹⁴⁴ Nach der Zürcher Lehrveranstaltung, die Büchner unter dem Titel »Zootomische Demonstrationen« im Wintersemester 1836/37 durchführt, hat ihm dieses

¹³⁹ Hoffmann 2006, S. 23–50, bes. S. 42.

¹⁴⁰ Vgl. für den Hinweis darauf, dass Immersionsmikroskope erst ab 1861 gebaut worden sind: Proß 1977, S. 238.

¹⁴¹ Vgl. den Eintrag in Büchners Reifezeugnis bei: Lehnert 1946/47, S. 80 und den Hinweis darauf bei Wülfing 1992, S. 53.

¹⁴² Büchner MBA 8, S. 47. Vgl. ebd., S. 11: »Ich habe an diesem Band keine Streifen erkennen können, nicht einmal mit der Lupe«.

¹⁴³ Ebd., S. 181.

¹⁴⁴ Carl Vogt erzählt in seinen Lebenserinnerungen, dass er mit Büchner an einem privatissimum bei Wernekinck teilgenommen hat: »Er [Wernekinck] war ein trefflicher Präparator, hatte keinen großen Respekt vor den anatomischen Kenntnissen seines Vorgesetzten [Wilbrand] und besaß eine eigene Sammlung« (zit. nach Döhner 1967, S. 45).

Geschick einen besonderen Ruf eingebracht.¹⁴⁵ Dabei scheint dem jungen Wissenschaftler, der Sektionen außer an der Barbe auch am Karpfen, am Hecht, an der Alse, am Flussbarsch, am Lachs, am Frosch und am Menschen vorgenommen hat,¹⁴⁶ umso klarer gewesen zu sein, dass der manipulative Eingriff am Objekt dieses entstellt und die Exaktheit der Beobachtung einer konstitutiven Unschärfe aussetzt: »[M]an muß dieses Präparieren mit Hilfe der Lupe an ganz frischen Exemplaren vornehmen, wo das Weiß der Nervenfasern noch stark mit der Farbe des Fleisches kontrastiert. Bei in Alkohol konservierten Stücken ist es unmöglich, diese Fäden zu erkennen.«¹⁴⁷ Durch den Hinweis darauf, dass die Präparate mit möglichst frischen Fischen anzufertigen sind, bringt Büchner die Paradoxien für die Kunst des Beobachtens auf den Punkt – das ›frische grüne Leben‹ sehen und erkennen wollen, bedeutet auch, dieses zu töten.

›Objektivität‹ als Stil

Büchners Erfahrung, dass der Naturforscher mit frischen Fischen arbeiten muss, unterstreicht für die Kunst der Beobachtung eine grundlegende Schwierigkeit, da die Untersuchung des Lebens *post mortem*, das heißt: im Zustand der Verwesung und des Verfalls einsetzt. Nur die Vivisektion, »wenn sie denn möglich, geschweige denn erlaubt wäre«, könnte Abhilfe schaffen.¹⁴⁸ In der Konsequenz bedeutet dies für Büchners klinischen Blick, dass die Observation an der Oberfläche der Dinge verweilt, ohne in die Tiefe des Wesens dringen zu können. Weil der Gegenstand opak bleibt, ist die Beobachtung auf das Sichtbare beschränkt und die Beschreibung rekursiv. Zwar hat Büchner mit dem zweiten Teil seines *Mémoire* versucht, das Leben in seiner zeitlichen Dimension über die Rekonstruktion einer genetischen Reihe von Analogien und einer Einordnung in die Stufenfolge des Organischen einzufangen, doch hebt er mit dem Hinweis, dass auch diese Vergleiche nur »approximativ« sind, die nicht subsumierbaren Eigenheiten der untersuchten Fische hervor. Das Ding ›an sich‹, soviel steht für ihn fest, ist weder empirisch noch spekulativ zu haben. Obwohl die Autopsie der anatomischen Befunde im ersten Teil vom Geltungsanspruch der systematischen Philosophie befreit ist, zeigen

¹⁴⁵ Einer von Büchners Studenten in Zürich, August Lüning, hat die »ungemein faßlichen, anschaulichen Demonstrationen an frischen Präparaten« hervorgehoben (zit. nach Büchner SW II, S. 892).

¹⁴⁶ Vgl. Büchner MBA 8, S. 516.

¹⁴⁷ Ebd., S. 57.

¹⁴⁸ Müller-Sievers 2003, S. 79.

sich in der Beobachtung nicht weniger unüberwindbare Einschränkungen. Die Frage indes, ob Büchner die »Möglichkeit einer Naturwissenschaft, [die den] Betrachter [...] auszuschalten vermag«,¹⁴⁹ erahnt haben könnte, lässt sich mangels aussagekräftiger Dokumente nicht zuverlässig beantworten. Auch ist nicht mit Bestimmtheit zu beurteilen, ob Büchner sich eine im modernen Sinn »objektive« Wissenschaft vorgestellt hat, wie sie sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts speziell auf naturwissenschaftlichem Terrain etabliert und den Forscher auf ein Zurücktreten, idealerweise bis zur völligen Ausschaltung, verpflichtet.¹⁵⁰ Es kann jedoch festgehalten werden, dass Büchner der Beobachtungskunst aus dem 18. Jahrhundert nur insofern folgt, als er dem subjektiven Vermögen des Wissenschaftlers nicht vorbehaltlos zutraut, die strukturell bedingten Hindernisse der Erkenntnis aus dem Weg zu räumen. Bei aller Apologie der Observation gegen den Versuch versteigt sich Büchner nicht dazu, dem Beobachter geniale Fähigkeiten beizumessen, die über das Vorfindliche und Besondere hinausreichen könnten. Büchners Sachlichkeit besteht keineswegs darin, dass er die Phänomene auf den Begriff hin durchleuchtet oder auf einen allgemeinen Typus zurückführt, sondern liegt im Umstand begründet, dass er Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen der Wahrnehmung nüchtern registriert. Mit dieser (Zurück-)Haltung steht er historisch am Übergang von der Naturgeschichte zum Zeitalter der exakten Wissenschaften.¹⁵¹ Im selben Zug, mit dem der Gegenstand derart minutiös unter die Lupe genommen wird, dass allgemeines Gesetz und Einzelfall

¹⁴⁹ Proß 1977, S. 235.

¹⁵⁰ Ludwik Fleck hat als erster Wissenschaftstheoretiker gesehen, dass »Objektivität« nicht einen durch die Zeiten unveränderlichen Blick meint, sondern eine Geschichte hat. Mit dem Begriff des »Denkstils« hat er historisch spezifische Erkenntnisinteressen (»intellektuelle Stimmung«) und wissenschaftliche Praktiken (»gerichtetes Handeln«) in den Blick genommen, die zu einem adäquaten »Ausdruck« führen wie »Religion, Wissenschaft, Kunst, Sitte, Krieg usw.« (Fleck 1980, S. 130). Die intellektuelle Stimmung des spezifisch modernen naturwissenschaftlichen Denkens »findet den Ausdruck als gemeinsame Verehrung eines Ideals, des Ideals objektiver Wahrheit, Klarheit und Genauigkeit. [...] Wie realisiert sich nun besagte Stimmung? Zunächst als die Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers, die auch als demokratisch gleichmäßige Achtung jedes Erkennenden sich zeigt [...]. Das persönliche Meinen wird in der Wissenschaft für vorläufig erklärt. [...] Sodann realisiert sich die Stimmung des naturwissenschaftlichen Denkkollektivs in einem besonderen Trieb zur entsprechenden Objektivierung geschaffener Denkgebilde, der das Gegenstück zur Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers ist. [...] Dazu kommen besondere Zeichen und eventuell eine ganze besondere Zeichensprache, wie sie sich ihrer die Chemie, die Mathematik oder die Logistik bedienen. Solche lebensfremde Sprache verbürgt die fixe Bedeutung der Begriffe und macht sie entwicklungslos, absolut« (Fleck 1980, S. 187f.).

¹⁵¹ Vgl. dazu allgemein: Lepenies 1978. Mit Bezu auf Büchner: Ludwig 1998.

koinzidieren, weist Büchner auf die Mitwirkung der Instrumente und des Naturforschers bei der Entstehung der wissenschaftlichen ›Tatsache‹ hin. Büchner legt nur über die Art und Weise seines reflektierten Blicks auf die Gegenstände Zeugnis ab, nicht über die Dinge selbst.

›Objektivität‹ ist mit Büchners Wissenschaftsverständnis daher nicht im ontologischen Sinn einer wesenhaften Erfassung der Welt, sondern zunächst ganz allgemein als empirische »Beziehung auf einen äußeren Gegenstand« zu verstehen, wie die deutsche Lexikografie der 1820er-Jahre den Begriff festlegt.¹⁵² Es empfiehlt sich für die Beurteilung von Büchners anatomischer Tätigkeit, diese möglichst neutrale Bezugnahme auf das Gegenständliche mit der neueren Wissenschaftsgeschichte als ein Ensemble von konkreten Praktiken und als Richtlinie für eine Technik des wissenschaftlichen Selbst zu betrachten.¹⁵³ Mit der Rede von ›Objektivität‹ verbindet sich nicht nur ein epistemischer Anspruch, sondern sind stets auch bestimmte Verfahrensweisen und ethische Haltungen des Forschers angesprochen.¹⁵⁴ Erst in dieser Perspektive erklärt sich, wie der von Kants Transzendentalphilosophie epistemologisch recodierte Begriff, demzufolge ›objektive Gültigkeit‹ nicht der Natur der Sache, sondern den apriorischen Bedingungen des Verstands zukommt, während das Subjektive dem psychologisch und empirisch Besonderen anhaftet,¹⁵⁵ im Verlauf des 19. Jahrhunderts um 180 Grad gewendet und bis heute mit »emotionaler Distanz, Urteilkontrolle, Methoden und Messungen oder

¹⁵² Zur abenteuerlichen Geschichte des Begriffs von der Scholastik über Kant bis zur Fehllektüre Kants im 19. Jahrhundert vgl. überblicksartig Daston/Galison 2007, S. 30f. Die Brockhaus *Real-Encyclopädie* hält in der 6. Auflage von 1824 folgende Definition bereit: »Object, Objectiv, Objectivität. Object, Gegenstand, ist entgegengesetzt dem Subject, d.i. einem Wesen, welches sich den Gegenstand vorstellen, ihn erkennen kann. [...] Objectiv ist demnach gegenständlich, und steht entgegen dem Subjectiven, d.i. Persönlichen oder dem Subject Angehörigen: Objectivität, Gegenständlichkeit, ist entgegengesetzt der Subjectivität oder Persönlichkeit. Ob eine Erkenntnis oder eine Darstellung objectiv oder nur subjectiv sei, macht einen bedeutenden Unterschied. Im ersten Fall ist sie der wahren Beschaffenheit des Gegenstandes gemäß, im zweiten nur der Vorstellung, die sich irgendeiner davon gemacht hat [...]. Übrigens hat das, was allen Subjecten als das Richtige und Wahre erscheint, den Werth des Objectiven« (Brockhaus 1824, Bd. 7, S. 5).

¹⁵³ Vgl. Daston/Galison 2007, bes. S. 56. Zum Begriff der ›Technologie des Selbst‹ vgl. Foucault 2007, S. 287–317.

¹⁵⁴ Zur Komplexion der heutigen Begriffsverwendung vgl. Daston 2003, S. 127: »Unsere Verwendung des Wortes ›Objektivität‹ ist auf hoffnungslose, jedoch zugleich erhellende Weise verworren. Wir beziehen uns mit diesem Ausdruck gleichzeitig auf Metaphysik, Methoden und Moral. Müheles gleiten wir von Aussagen über die ›objektive Wahrheit‹ einer wissenschaftlichen Behauptung hinüber zu solchen über die ›objektiven Verfahren‹, die einen Befund untermauern, und weiter zu solchen über die ›objektive Haltungen, die einen Forscher auszeichnen.«

¹⁵⁵ Kant, *KrV* B 122.

empirischer Zuverlässigkeit« verbunden wird.¹⁵⁶ Vom Ideal einer Praxis, die das Subjekt aus dem Vorgang der Beobachtung auszuschalten versucht und den »Blick von Nirgendwo« feiert,¹⁵⁷ ist Büchner indes weit entfernt. Gegen eine solche »aperspektivische Objektivität«,¹⁵⁸ wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts in einer ganzen Reihe von Wissenschaften auftaucht und schließlich mit dem Fotoapparat das Kennzeichen einer mechanischen, von allen menschlichen Aktionen freien Wahrnehmung glaubt gefunden zu haben,¹⁵⁹ spricht allein schon die Tatsache, dass sich Büchner mit Insistenz als Beobachter in der ersten Person meldet. Allerdings ist der Umgang dieses Subjekts von Einstellungen geprägt, die insofern als objektiv einzustufen sind, als sie vom Wissenschaftler bescheidene Zurückhaltung und rezeptive Passivität verlangen – Büchner hat beispielsweise Skrupel, den Tatsachen »Gewalt« anzutun, und er ist davon überzeugt, dass sich der Forscher vor jedem Eingriff hüten soll. Mit dieser Selbsttechnik, die den Wissenschaftler, mit Foucault gesprochen, allererst formt, lässt sich der Umstand angemessener begreifen, dass Büchner die moralischen Argumente von Johannes Müller aufnimmt und sich skeptisch gegenüber dem Experiment äußert, während er im Gegenzug die leidenschaftslose Unvoreingenommenheit der präzisen und detaillierten Beobachtung als Tugenden einer wissenschaftlichen Untersuchung hochhält, und zwar ohne mit dieser Redlichkeit auch schon den Anspruch zu verbinden, einen von jedem menschlichen Eingriff unverfälschten Gegenstand freizulegen. Die *Tatsache* ist auch für Büchner eine *Tatsache*;¹⁶⁰ sie ist nicht vorgegeben, sondern das Resultat einer um »Objektivität« bemühten Handlung. Gerade im Hinblick auf die modernen Wissenschaften hat diese Praxis in erster Linie »mit dem Erwerb und der Sicherung von Wissen zu tun und nicht mit der letzten Wahrheit in der Natur (Metaphysik)«,¹⁶¹ Hält man sich vor Augen, dass Objektivität »keine ahistorische Referenz« ausweist,¹⁶² sondern von einer Reihe medialer und textueller Verfahren bestimmt ist, dann gewinnt die von Paul Feyerabend vorgetragene These an Plausibilität, wonach die Gegenständlichkeit als ein »Stilmerkmal« zu beschreiben ist.¹⁶³ Mit der damit einhergehenden Einebnung des kategori-

¹⁵⁶ Daston 2003, S. 134. Zu Kants Begriff der Objektivität vgl. Daston/Galison 2007, S. 219–222.

¹⁵⁷ Nagel 1992.

¹⁵⁸ Daston 2003, S. 129.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Daston 2001, S. 153.

¹⁶⁰ Vgl. Hoffmann 2006, S. 7.

¹⁶¹ Daston/Galison 2007, S. 227.

¹⁶² Zimmermann 2009, S. 10.

¹⁶³ Feyerabend operiert dabei mit dem Stil-Begriff von Alois Riegl; vgl. Feyerabend 1984,

alen Grabens zwischen Kunst und Wissenschaft, der gerade im 19. Jahrhundert (nicht ohne Ausnahmen, wie Büchner zeigt) von beiden Seiten zementiert worden ist,¹⁶⁴ lässt sich das *Mémoire* abschließend nicht nur mit Bezug auf die instrumentalen Ausrüstungen resümieren, sondern auch im Hinblick auf den Darstellungsmodus analysieren.

Büchners empirische Untersuchung am Nervensystem der Fische stellt für die wissenschaftliche Praxis einen ebenso problembewussten wie um Präzision bemühten Umgang mit den medialen Zurichtungen der Wahrnehmung aus. Das betrifft erstens die professionelle Präparierung des Objekts (Skalpell, frische Fische, Alkohol) und zweitens die Schärfung der Sinne mithilfe technischer Mittel (Lupe). Drittens umfasst dieses Verfahren die Aufzeichnung der Beobachtungen, die im ersten Teil des *Mémoire* präsentiert wird. Mit Bezug auf die seit dem 17. Jahrhundert wirkende Gattungstradition des wissenschaftlichen Protokolls lässt sich festhalten, dass die Beschreibung der anatomischen Sektionen die Lupe des Forschers ersetzen und die Sprache den ungestörten Durchblick auf die Tatsachen freigeben soll.¹⁶⁵ Der hierfür erforderliche schmucklose Stil dient nicht nur dazu, die Beobachtungen zu dokumentieren, sondern ist auch erforderlich, damit sie beglaubigt und in diesem Sinn überhaupt erst als wissenschaftliche Tatsache realisiert werden können.¹⁶⁶ Die Deutlichkeit der Rede erhält somit die performative Aufgabe, die Akte des Sezierens, des Beobachtens und des Protokollierens verlustfrei zu substituieren. Wie Helmut Müller-Sievers, der sich als Erster auf die *elocutio*

S. 78: »Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein sozialer Akt, sie hängt ab von einer historischen Situation, sie ist gelegentlich ein relativ bewusster Vorgang – man überlegt sich verschiedene Möglichkeiten und entschließt sich dann für eine –, sie ist viel öfters direktes Handeln aufgrund starker Intuitionen. »Objektiv« ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn, auch Objektivität ist ein Stilmerkmal (man vergleiche etwa den Pointillismus mit dem Realismus oder dem Naturalismus). Man entscheidet sich also für oder gegen die Wissenschaft genauso, wie man sich für oder gegen *punk rock* entscheidet«.

¹⁶⁴ Vgl. Hagner 2001, S. 135. Dazu Zimmermann 2009.

¹⁶⁵ Für die Etablierung der durchsichtigen Rede gegen jeden Wortschmuck im Umkreis der *Royal Society* bzw. bei Boyle und die bei ihm auftauchende Metapher von der Sprache als Linse oder als Teleskop vgl. Shapin 1984, S. 495: »Another technique for displaying modesty was Boyle's professedly »naked way of writing«. He would eschew a »florid« style; his object was to write »rather in a philosophical than a rhetorical strain«. This plain, puritanical, unadorned (yet convoluted) style was identified as functional. It served to exhibit, once more, the philosopher's dedication to community service rather than to his personal reputation. Moreover, the »florid« style to be avoided was a hindrance to the clear provision of virtual witness; it was, Boyle said, like painting »the eye-glasses of a telescope«.

¹⁶⁶ Vgl. Niehaus/Schmidt-Hannisa 2005.

von Büchners Abhandlung eingelassen hat, anmerkt, ist dieses Ideal des ›anatomischen Schreibens‹ einerseits an die Nüchternheit des Stils gebunden – Verzicht auf jede Interpretation, Parataxe, Literalität, der »genaue Bericht über selbstbeobachtete Phänomene«, kein Wille zur Komposition, die über die detaillierte Beschreibung der Nervenbahnen hinausgeht und sich nicht ausschließlich vom Objekt her bestimmt.¹⁶⁷ Dieser Positivismus der Beschreibungen korrespondiert andererseits mit einer Reihe von bildlichen Darstellungen am Ende des *Mémoire*.¹⁶⁸ Hier liefert Büchner eine tabellarische Übersicht (*Tableau*) über das analoge Verhältnis zwischen den Anschwellungen des Hirnmarks und den ursprünglichen Hirnnerven bzw. den Schädelwirbeln sowie eine von Erläuterungen begleitete Tafel (*Planche*) mit insgesamt achtzehn Abbildungen vom Gehirn der Barbe. Der mediale Wechsel vom Schriftlichen zum Ikonischen folgt dem evidenzialen Fluchtpunkt der Deskription und der Interpretation in Büchners *Mémoire*: Gegenstand und These der Abhandlung sollen gleichermaßen vor Augen gestellt werden. Während die Tabelle die Erkenntnisse des zweiten Teils zusammenfasst und visualisiert, zeichnet die Tafel die im ersten Abschnitt beschriebenen Nervenbahnen im Detail nach. Büchners kunstfertige und filigrane Kupferstiche, die mit denjenigen Cuviers Schritt halten können, flankieren den Text nicht einfach nur als applizierte Illustrationen, sondern sie überführen das Gesehene so in das Bild, dass die anatomische Zeichnung für die Beobachtung eintreten kann. Zwar präsentiert die *Planche* nicht das einzelne anatomische Präparat, aber sie liefert die primitiven Strukturen der Nervenverläufe und damit zugleich einen Beleg für Büchners Thesen über die Analogieverhältnisse von Rückenmark und Schädelwirbeln.¹⁶⁹ Ein »Naturalismus des individuellen Objekts mit seinen irreführenden Besonderheiten« ist hier noch nicht zu finden.¹⁷⁰ Wie Büchner in der »Erläuterung der Tafel« jedoch hervorhebt, beansprucht er, mit den Abbildungen kein »Produkt der Phantasie«, sondern eine »Nachahmung der Natur« zu liefern.¹⁷¹ Dieser Kommentar ist

¹⁶⁷ Müller-Sievers 2003, S. 78.

¹⁶⁸ Im Erstdruck stehen die tabellarische Übersicht und die Abbildungen mitsamt den begleitenden Erläuterungen (Legende) am Schluss der Studie und stehen also nicht am Ende des ersten bzw. des zweiten Teils, wie Müller-Sievers behauptet (ebd., S. 79). Deshalb lässt sich m.E. die von ihm reizvoll herausgearbeitete Symmetrie von ›Beschreibung–Abbildung‹ im ersten vs. ›Interpretation–Tabelle‹ im zweiten Teil (vgl. ebd., S. 86) nicht aufrechterhalten. Vgl. das Faksimile des Erstdrucks in: Büchner GW, *Mémoire*, S. 50–57.

¹⁶⁹ Büchner MBA 8, S. 292.

¹⁷⁰ Daston/Galison 2007, S. 45.

¹⁷¹ Büchner MBA 8, S. 104.

deshalb von besonderem Interesse, weil die Abbildungen an der Mimesis der Beschreibungsprosa orientiert werden und detaillierte Angaben über die Organisation des Nervensystems veranschaulichen sollen – die Tafel erscheint insofern ›charakteristisch‹, als sie den Typus in einem Einzelphänomen verortet.¹⁷² Büchners Hinweis ist aber auch deshalb bemerkenswert, weil er darauf aufmerksam macht, dass der Realitätseffekt der Abbildungen grundlegend auf einen schriftlichen Hinweis zurückgeht. Die *Planche* erklärt sich als Bild offenbar nicht von selbst. So wie der Text zur Veranschaulichung auf das Ikonische angewiesen ist, benötigt die Tafel umgekehrt die Schrift, um überhaupt ›lesbar‹ zu sein. Die Deutlichkeit der Darstellung ist wieder einmal auf einen Überschuss ausgerichtet – zwar versprechen die Abbildungen zum Ende eine unmittelbare Übersicht, jedoch erweisen sie sich als nicht weniger blind und erklärungsbedürftig. Dieses Zusammenspiel von Bild- und Textpraxis, das in Büchners Studie eine Inkongruenz der beiden Darstellungsmodi und zugleich ein amimetisches Moment der Wiedergabe hervortreibt, ist für die anatomischen Untersuchungen der Zeit keineswegs ungewöhnlich, sondern geradezu kennzeichnend. Doch zeigt dies umso mehr, dass die wissenschaftliche Abhandlung im Wesentlichen gerade dort, wo sie die Phänomene auf keine Naturwahrheit hin transzendiert und zusehends um exakte Objektivität bemüht ist, einen möglichst realistischen Stil der Visualisierung einbegreift.¹⁷³

Im Zuge einer postmetaphysischen Wissenschaft, wie sie Büchner systematisch aus der Kritik am dogmatischen Rationalismus ableitet und praktisch mit seiner eigenen Naturforschung im Blick hat, erweist sich die Deutlichkeit als ein heterogenes Ensemble von medialen, stilistischen und kognitiven Techniken. Für die präzise (sinnliche und begriffliche) Er-

¹⁷² Zur Unterscheidung von ›idealen‹ und ›charakteristischen‹ Bildern im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert vgl. Daston/Galison 2002, S. 42 und dies. 2007, S. 87: »Die charakteristischen Bilder in Atlanten des frühen und mittleren neunzehnten Jahrhunderts markieren den Übergang zwischen denjenigen Werken, die Naturwahrheit durch unverhohlene Darstellung des Typischen [...] hatten vermitteln wollen, und jenen späteren Atlanten, die sich um mechanische Objektivität bemühten«.

¹⁷³ Vgl. Flecks Untersuchung der anatomischen Atlanten im Übergang vom 17. zum 19. Jahrhundert in: Fleck 1980, S. 178ff. Zur grundlegenden Bedeutung von Kunst für den wissenschaftlich objektiven Stil vgl. Zimmermann 2009, S. 18: »Erst das künstlerische Können, das es Galilei erlaubte, das Geschehene in die Zeichnung zu überführen und die Zeichnung für das Geschehene eintreten zu lassen, ermöglichte eine ›objektive‹ Darstellung. Gezeigt ist damit nicht nur, daß sich wissenschaftsgeschichtlich die Trennung von Kunst und Naturwissenschaft nicht aufrechterhalten läßt, sondern daß Wissenschaftler und Künstler bei der Bestimmung objektiver Erkenntnis eine grundlegende Rolle spielen«.

fassung des Objekts ist damit der methodische Umgang mit Bedingungen adressiert, der auf immer genauere Verfahren drängen muss und – über Büchner hinaus – tatsächlich auch drängen wird. Das gehört zur Geschichte und Dynamik der modernen Wissenschaften. Büchners anatomisches Schreiben, das sich mit der positivistischen Protokollierung der somatischen Zergliederungen kundtut, läuft im Kontext der Abhandlung über das Nervensystem der Fische aufgrund einer inneren Bedeutungsarmut auf einen visuellen, jedoch keineswegs selbst-evidenten Überschuss der Deskription hinaus. Wie sich damit zeigt, ist für die wissenschaftliche Praxis der Rückgriff auf Verfahrenweisen, die man gemeinhin der Kunst zurechnet und die für die sinnliche Vergegenwärtigung zuständig sind, keineswegs sekundär, sondern von primärer Bedeutung.

Vor dem Hintergrund dieses systematischen Zusammenhangs kann es im Folgenden nicht einfach darum gehen, den Umstand herauszustellen, dass Büchners literarische Schriften wesentliche Impulse und Themenfelder aus dem Bereich der Wissenschaft aufnehmen. Das Verhältnis von szientifischem und poetischem Schreiben ist vielmehr als ein ebenso reziprokes wie intimes zu verstehen: Weder gibt es einen kategorialen ›Bruch‹ zwischen Wissenschaft und Kunst, noch schließen sich die beiden Bereiche als in sich abgeschlossene gegenseitig aus.¹⁷⁴ Um die herausragende Bedeutung der anatomischen Forschung für seine literarische Schreibweise zu unterstreichen, hat man im Falle Büchners zu Recht von einer »somatischen Poesie« gesprochen: »Die neuen, dramatischen Antriebskräfte erscheinen im Licht medizinischer Mikroskopie, es sind Erkundungsgänge ins Vegetative, Fallstudien am lebenden Objekt und *en détail*«, schreibt Durs Grünbein in seiner Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises von 1995.¹⁷⁵ Büchners Literatur, die sich in den wenigen Jahren von 1834 bis 1837 parallel zu seinen naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien realisiert, ist nach dem Modell des anatomischen Schreibens kühl im Ton, nüchtern im Vorgehen, transparent im Stil. Es ist nur konsequent, wenn an keiner Stelle entschieden werden kann, ob sich Büchner als Dichter oder Wissenschaftler verstanden hat. Den Konvergenzpunkt markiert die ungerührte, wenn

¹⁷⁴ Für einen Überblick über die Forschungspositionen zum Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft bei Büchner vgl. Borgards 2009, S. 129.

¹⁷⁵ Grünbein 1995, S. 16. – Vgl. auch ebd., S. 8f.: »Was ihm gelang, war nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung. [...] Faßt man Dichtung als eine eigene Sprache neben all den anderen Sprachen auf, dann wurde hier ein Großteil aller ihrer Beugungsformen modifiziert, zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: das geeignete Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz.« – Vgl. hierzu in der neueren Forschung: Borgards 2007; Pethes 2009, S. 264.

man so will: die ›kaltblütige‹ Haltung des klinischen Beobachtens. Wie sich mit der Dissertation indes herausgestellt hat, setzt sich das Gebot der Deutlichkeit in einer Praxis des Überdeutlichen fort – es ist dieser zwielichtige Exzess aus lauter Nüchternheit, der auch die Drastik von Büchners radikal-realistischer Literatur bestimmt.

2. Drastik

Im Brief an die Familie vom Februar 1834 streicht Büchner das Bemühen hervor, »[a]lles, was existirt, bey seinem Namen zu nennen«.¹⁷⁶ Mit diesem Projekt, die Realität nach dem Modell der Deutlichkeit zu referieren, verbindet sich für Büchners (wissenschaftliche, poetische, politische) Produktion jedoch eine grundlegende Schwierigkeit. Bereits die Schrift zum Nervensystem der Fische hat gezeigt, dass die Evidenz des anatomischen Protokolls ein amimetisches Moment der Wiedergabe ausstellt und zu einem ebenso supplementären wie brüchigen Zusammenspiel von visuellen und textuellen Strategien führt. Im Hinblick auf die angemessene Einschätzung von Büchners literarischem Realismus ist es ausschlaggebend, diesen Sachverhalt im Auge zu halten. Mit Dantons Worten ist zu berücksichtigen, dass der Zugriff auf die Wirklichkeit stets auf etwas Unnennbares stößt: »[...] es fehlt uns was, ich habe keinen Namen dafür, wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?«¹⁷⁷ Wo der physiologische Blick die stilistische Eigenart nach sich zieht, dass Dinge unverblümt vorgetragen und mit grellen Bildern »auf's Deutlichste« vor Augen gestellt werden,¹⁷⁸ rührt der hyperbolische Zug dieser Tendenz von einer nicht überwindbaren epistemischen Mangelhaftigkeit, von etwas, für das es kein *nomen proprium* gibt und das sich nicht darstellen lässt. Mit dem Begriff der ›Drastik‹, der vielfach für Büchners Werk bemüht worden, bislang jedoch ohne Konturen geblieben ist,¹⁷⁹ soll dieses Phänomen erfasst werden. Wie die noch unentdeckte Genealogie des Konzepts im 19. Jahrhundert zeigen kann,

¹⁷⁶ Büchner BW, S. 35.

¹⁷⁷ Büchner SW I, S. 39 (*Danton's Tod* II/1).

¹⁷⁸ Gottschall 1855, Bd. 2, S. 367.

¹⁷⁹ Vgl. beispielsweise die Äußerungen Begemanns zur Rezeption Büchners in der Zeit des Realismus: Begemann 2009, hier S. 323: »Generalisierend läßt sich sagen, daß Büchner als ein höchst talentierter, ja genialer Autor erscheint, der jedoch mit seiner Drastik, seinen Zynismen und der vermeintlichen Formlosigkeit seiner Werke an die Grenze des Kunstfähigen gegangen sei bzw. diese bereits deutlich überschritten habes«.

erklärt sich die an der äußeren Grenze des klassischen Systems operierende Mimesis der Wirklichkeit nicht nur aus einer intimen Koppelung von Kunst und Wissenschaft. Die ästhetische Karriere der ›Drastik‹ kennzeichnet von Beginn an die Auffassung einer im Kern gestörten Repräsentation. Um diese Gemengelage genauer ermessen zu können, bedarf es an dieser Stelle eines begriffsgeschichtlichen Exkurses, der nicht von ungefähr auf Friedrich Schlegels Dramentheorie zurückführt. Dieser Bezugsrahmen wird sich für die Untersuchung von Büchners poetischen Schriften, die in der deutschen Literatur die Anfänge einer Ästhetik des Drastischen markieren, von zentraler Relevanz erweisen.

Geburt der Drastik aus dem Geist der Romantik (Friedrich Schlegel)

Die Rede von ›drastischen‹ Kunstwerken, wie sie sich in den ästhetischen Lexika des 19. Jahrhunderts zu etablieren beginnt,¹⁸⁰ wird in genuiner Weise von der frühromantischen Poetik geprägt und in Umlauf gesetzt. Bedenkt man, dass ›Drastik‹ neueren kunsttheoretischen Versuchen zufolge als eine in der modernen Kulturindustrie ausgebildete, um »Genauigkeit« und »distinkte Schärfe« bemühte, »extrem deutliche« Verfahrensweise verstanden und über den blanken Gegensatz zu »Romantik, Idealismus, Metaphorik, High-Mindedness, Belletristik« profiliert wird,¹⁸¹ kann dieser Umstand einigermaßen überraschen. Jenseits einer solch pauschalen Rezeption der ästhetischen Überlieferung belegt Drastik jedoch ein der romantischen Dichtung(s-theorie) inhärentes Spannungsmoment, dessen Struktur und Fortleben nach dem vermeintlichen Ende der Kunstperiode noch zu erschließen sind.

Die Geburtsstunde des Drastischen als Begriff der Ästhetik ist genau datierbar. Er taucht ohne jede Erläuterung mit dem 42. *Athenäums*-Fragment von 1798 auf, in dem Friedrich Schlegel kurz und bündig festhält: »Gute Dramen müssen drastisch sein.«¹⁸² Diese erklärungsbedürftige Reflexion, die mit August von Kotzebue eine unverzügliche und – vermittelt über Heinrich Heine – langfristige Resonanz gefunden hat,¹⁸³ ist dafür

¹⁸⁰ Vgl. Jetteles 1839, Bd. 1, S. 216.

¹⁸¹ Dath 2005, S. 35f.

¹⁸² Schlegel, KFSA 2, S. 171.

¹⁸³ Kotzebue veröffentlicht 1799 das in satyrisch-polemischer Absicht geschriebene und im Oktober desselben Jahres vor den Augen Friedrich Schlegels in Leipzig uraufgeführte Gelehrtenstück *Der hyperboreische Esel*, das der Verfasser mit ausdrücklichem Verweis auf das *Athenäums*-Fragment als ein »drastisches Drama« bezeichnet: »Ihnen, meine günstigen Herren [d.i. den Herren Verfasser und Herausgeber des *Athenäum*], widme ich diesen Versuch, Ihre Lehren auch in das große Publicum zu verbreiten, und sie

ausschlaggebend, dass der Rede vom Drastischen in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts eine ausschließlich dramentheoretische Bedeutung zukommt. Mit dem alliterierenden, seine Forderung bekräftigenden Wortspiel aktiviert Schlegel nicht nur die etymologische Verwandtschaft der beiden Ausdrücke: sowohl ›Drama‹ als auch ›drastisch‹ leiten sich (wie der Aristoteles-Leser weiß)¹⁸⁴ von gr. δραῖν, ›tun, handeln, bewirken‹ ab¹⁸⁵ – das Postulat ruft zudem ein für die Gattung spezifisches Moment auf, das sich nicht reibungslos in den Kontext der frühromantischen Poetik fügt. Schlegel orientiert sich bei seinen programmatischen Überlegungen am Vorbild des Romans und entwickelt dieses in komplexer Weise ebenso sehr in Abgrenzung zum Schauspiel, wie er das Dramatische als konstitutives Moment der progressiven Universalpoesie integriert.¹⁸⁶ Den Formulierungen im wenig später erschienenen *Gespräch über die Poesie* (1800) zufolge ist das Schauspiel durch eine denkbar spannungsreiche Stellung charakterisiert. Während der Roman auf ein ›unsichtbares‹ »Reich der Poesie« unter der Bedingung ausgerichtet wird, dass der Leser die »äuß-

folglich gemeinnütziger zu machen. [...] Ich bilde mir ein, ein gutes Drama gemacht zu haben, denn es ist *drastisch*, und Sie selbst sagen: *Gute Dramen müssen drastisch seyn*» (Kotzebue 1799, S. 5; Hervorh. im Orig. gesperrt). Das Stück ist der Versuch, sich über die notorisch mit dem Vorwurf des Unsinnnes konfrontierten *Athenäums*-Fragmente lustig zu machen (vgl. hingegen zu Schlegels »Ironie der Unverständlichkeit«: Schumacher 2000, bes. S. 159–255). Kotzebues – im Übrigen ungewollt selbst eingeräumter – Unverstand vorausgesetzt, meint ›drastisch‹ hier nichts weiter, als dass die dramatische Aufführung dazu geeignet sei, den unverständlichen Schriften Schlegels mit einer »faßlichen Form« zu Anschaulichkeit und Deutlichkeit zu verhelfen. Kotzebue schreibt in der *Zueignung* ironisch: »Ich wollte ihm das Lästermaul stopfen; ich deutete auf Ihre Fragmente. Da sagte er: die meisten wären hoher Unsinn, den Niemand, auch Sie selbst nicht einmal verstünden. Länger konnte ich mich nicht halten, denn eben ergriff mich ein Gedanke [...] und frohlockend rief ich aus, daß es diesen herrlichen Fragmenten nur an einer faßlichen Form fehle um verstanden zu werden; daß sie nur nicht eben ›Igel‹ seyn müßten, und daß ich mich selbst anheischig mache, sie in dramatischer Form so darzustellen, daß Jedermann Lust und Freude daran haben solle« (ebd., S. 7f.). Das Stück spielt mit dem komischen Effekt, der entsteht, wenn hochartifizielle Phrasen auf die Bühne gebracht werden – die Figur des »Karl« redet ausschließlich mit Wortmaterial aus den *Athenäums*-Fragmenten und hat das Publikum nachweislich immer wieder zu Gelächter Anlass gegeben (vgl. zur Rezeption des *Hyperboreischen Esel* als ›drastischem Stück‹: Schmitz 1992, S. 317–328). Damit hat Kotzebue die wesentliche Pointe, um die es in Schlegels Fragment vom drastischen Drama geht, nämlich um das Problem vom medialen Sprung der Schrift zu leibhaftiger Präsenz auf der Bühne, nur intuitiv und ohne jede Auswirkung auf Begriff und Praxis des Dramas erfasst. In dieser generellen Bedeutung der sinnlichen Veranschaulichung von Begriffen geht das Adjektiv »drastisch« in die deutsche Stilistik des 19. Jahrhunderts ein (vgl. Becker 1884, S. 240).

¹⁸⁴ Vgl. Aristoteles, *Poet.* 1448a.

¹⁸⁵ gr. δρασκευός bzw. δραστήριος (dt. ›tätig‹, ›tatkraftig‹, ›zur Ausführung gehörig‹).

¹⁸⁶ Vgl. das *Athenäums*-Fragment 116 in: Schlegel, KSFA 2, S. 182f.

re Form« der Darstellung ausblendet,¹⁸⁷ ist das Drama für die sinnliche Wahrnehmung auf der Bühne geschrieben:

Sie verlangten gestern [...] eine Definition, was ein Roman sei; mit einer Art, als wüßten Sie schon, Sie würden keine befriedigende Antwort bekommen. Ich halte dieses Problem eben nicht für unauflöslich. Ein Roman ist ein romantisches Buch. – Sie werden das für eine nichtssagende Tautologie ausgeben. Aber ich will Sie zuerst nur darauf aufmerksam machen; daß man sich bei einem Buche schon ein Werk, ein für sich bestehendes Ganze denkt. Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist angeschaut zu werden: der Roman hingegen war es von den ältesten Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beider Formen herleiten. Das Schauspiel soll auch romantisch sein, wie alle Dichtkunst; aber ein Roman ist nur unter gewissen Einschränkungen, ein angewandter Roman. Der dramatische Zusammenhang der Geschichte macht den Roman im Gegenteil noch keineswegs zum Ganzen, zum Werk, wenn er es nicht durch die Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens, über die er sich oft wegsetzt und wegsetzen darf, durch das Band der Ideen, durch einen geistigen Zentralpunkt wird.¹⁸⁸

Schlegels Ausführungen gehen von einer medialen Differenz aus und setzen das Drama mit dem pragmatischen Hinweis vom Roman ab, dass dieses »bestimmt ist angeschaut zu werden«. Während der Roman seit jeher für die Lektüre vorgesehen ist, orientiert sich die dramatische Dichtung an der szenischen Realisierung und besitzt den wesentlichen Zweck in der Performanz auf der Bühne. Bei aller Einebnung der Unterschiede durch die Universalpoesie bleibt diese Abgrenzung in Schlegels Gattungssystem bestehen. Aus dieser medienspezifischen Prämisse werden die »Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung« abgeleitet. Der Roman als »romantisches Buch« *par excellence* zeichnet sich nicht durch die Möglichkeit leibhaftiger Gegenwart im Theater, sondern durch die Tendenz auf eine höhere und exklusiv schriftgenerierte Einheit aus. Die Bestimmung des Poetischen als unendlicher Bewegung zum Geist entspringt Schlegels epistemologisch begründeter Semiologie des Buchstabens. Im Unterschied zur aufklärerischen Zeichenlehre, für die Sprachen als zwar notwendige, aber letztlich störende Mittel des reinen Denkens gelten, setzt Schlegel eine auch im idealen Fall nicht zu überwindende Konvergenz von Buchstabe und Geist, von Sprechen und Denken voraus. Der »gesamte Geist ist als

¹⁸⁷ Ebd., S. 307: »Das Reich der Poesie ist unsichtbar. Wenn ihr nur nicht auf die äußere Form seht, so könnt ihr eine Schule der Poesie in ihrer Geschichte finden, größer als in irgendeiner andern Kunst«.

¹⁸⁸ Ebd., S. 335.

Wort konstituiert«¹⁸⁹ – eine kognitive Aktivität jenseits der Sprache gibt es für Schlegel nicht. Die Differenz zu den Projekten Leibniz' und Wolffs besteht also weniger in der Annahme, dass Zeichensysteme epistemisch unabdingbar sind, als vielmehr im affirmativen Gestus, mit dem die Konsequenzen aus dieser Prämisse gezogen werden, ohne auf eine Korrektur durch eine erlösende *lingua universalis* zu schießen. Schlegels erkenntnistheoretische Aufwertung des sprachlichen Zeichens als originärem Medium des *gesamten* Denkens zählt nämlich nicht nur Fragen der Darstellung und der Rhetorik, kurz: der »Kunst« zu den prioritären Aufgaben von Philosophie und Wissenschaft¹⁹⁰ – mit der Emphase auf die Produktivität des Buchstabens zeigt sich zudem, dass die transzendierende Ausrichtung auf den Geist der Poesie mit Mitteln operiert, die endlicher und unendlicher, materialer und idealer Natur *zugleich* sind.¹⁹¹

Dieses »Widersprechende«, das den grundlegenden semiologischen Aufriß von Schlegels Philosophie bildet,¹⁹² wirkt auch in der verschränkten Gegenüberstellung von Romantischem und Dramatischem nach. Mit der Idee von der progressiven Dichtung besitzt Letzteres in spezifischer Weise die Aufgabe, zum entmaterialisierten Reich der Poesie hinzuführen, ohne jedoch selbst mit dieser idealen Dichtung übereinstimmen zu können. In diesem Sinn hält Schlegel an anderer Stelle ausdrücklich fest: »Dramen [...] sollen den Menschen zur Poesie des Lebens führen, locken, können sie nicht schon voraussetzen«.¹⁹³ Die Transzendentalpoesie, so muss man daraus schließen, bleibt durchweg auf Mittel angewiesen, die der Totalisierung als »höherer Einheit« strukturell entgegenstehen – und zwar zugespitzt gerade dort, wo Schlegel auch für das Schauspiel einfordert, dass es selbstredend romantisch zu sein hat »wie alle Dichtkunst«.

Für die Bühne hat diese Poetik einschneidende Folgen, die sich in Begriffen der Kunstautonomie fassen lassen.¹⁹⁴ Das romantische Drama ist von jeder pragmatischen Funktionalisierung nach außerliterarischen Gesichts-

¹⁸⁹ Schlegel, KFSa 18, S. 291.

¹⁹⁰ Ebd., S. 384: »Man sagt, Philosophie sey erfunden und nichts übrig als sie darzustellen, d.h. ALLES; denn sie hat ja keinen Inhalt, die Form ist also alles, der classisch geistreich energische Buchstabe«. – Schlegel, KFSa 2, S. 306: »Und Darstellung ist Sache der Kunst, man stelle sich wie man auch wolle«. – Vgl. zu Schlegels »grammatologischer« Apologie des Buchstabens« grundlegend: Menninghaus 1987, bes. S. 81–85.

¹⁹¹ Vgl. hierzu ausführlich Wiethölter 2001, bes. S. 598ff.

¹⁹² »Das eigentlich Widersprechende in unserm Ich ist, daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen; dies braucht nicht weiter erklärt zu werden« (Schlegel, KFSa 13, S. 334f.).

¹⁹³ Schlegel, KFSa 18, S. 292.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu generell Kremer 2003, S. 89f.

punkten befreit. Mit seiner Vorliebe für fiktionsironische und metadramatische Elemente ist es als »eine Form der Selbstdarstellung von Poesie«, als szenische Schrift-Dichtung zu *lesen*.¹⁹⁵ Nicht von ungefähr hat die Gattung des ›Lesedramas‹ in der Romantik Konjunktur.¹⁹⁶ Für Schlegel eröffnet jedoch gerade die Performanz auf der Bühne den *Schauplatz* für die dem literarischen Spiel inhärente Antinomie von Poetizität und Theatralität. Wenn gelten kann, dass sich romantische Dichtung von der normativen Mächtigkeit des Mimesis-Postulats löst und an den Leitideen des Wunderbaren, der produktiven Fantasie und der Verwirrung des Realitätsprinzips orientiert, dann führt die dramatische Form allein der medialen Eigenlogik zufolge, wie Schlegel schon in seinen frühen *Literarischen Notizen* festgehalten hat, eine hartnäckige »Unangemessenheit für das romantische Kunstwerk« vor Augen.¹⁹⁷ Diese Theateruntauglichkeit hängt primär mit der körperlichen Präsenz des Schauspielers zusammen, denn diese lässt sich der Transzendentalpoesie nicht restlos integrieren.

Mit der im 42. *Athenäums*-Fragment vorgetragenen These, wonach gute Dramen drastisch sein müssen, gibt Schlegel nicht nur eine die Gattung prägende Spannung zwischen Poesie und Nicht-Poesie zu bedenken – die ironische Geste, mit der er das romantische Drama programmatisch zum Schauplatz eines Widerspruchs bestimmt, zeigt an, dass es sich hierbei nicht um einen »Synthetisierungsversuch« handelt, wie in der Forschung immer wieder behauptet wird.¹⁹⁸ Demgegenüber markiert die Drastik des Dramas für Schlegel gerade die Unmöglichkeit einer vollkommenen Synthese zwischen dem Ideal der Poesie und dem Bereich des Physischen. So sehr das romantische Lese-Schauspiel mit der »Produktion sekundärer Präsenz« »eine [dramatische] Intensivierung der Idee vom Leben als Buch« »auf einer imaginierten Bühne« bezwecken mag¹⁹⁹ – die ›drastische‹ Wirkung stellt sich erst dort ein, wo die forcierte Künstlichkeit des Textes auf der realen Szene leibhaftig wird und das Gefüge von Literarizität und Theatralität als

¹⁹⁵ Vgl. zum romantischen Drama allgemein: Scherer 2003, hier S. 50.

¹⁹⁶ Vgl. Kremer 2003, S. 209 f.

¹⁹⁷ Schlegel 1980, S. 68: »Die Parodie der dramatischen Form bei Sh[akspeare] entspringt wohl aus ihrer Unangemessenheit für das romantische Kunstwerk.« Vgl. dazu grundlegend Scherer 2003, S. 121: »Dem Begriff des romantischen Dramas, nimmt man sowohl das Romantische im diskutierten Selbstverständnis als auch das Drama in seiner Eigengesetzlichkeit als bühnenfähige literarische Form für sich je ernst, inhäriert demnach ein Widerspruch in sich: Ein sinnlich bzw. real Gegebenes in Bewegung zerstört die Phantasie und deren Beweglichkeit. [...] Romantische Phantasie und dramatische Präsenz, noch knapper: Phantasie und Präsenz schließen einander aus«.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. 2003, S. 513f.

¹⁹⁹ Ebd., S. 124.

irreduzibler Bruch erfahren wird. Einen solchen Effekt scheint Schlegel in seinem einzigen, 1802 uraufgeführten Drama *Alarcos* provoziert und damit die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten Konventionen der Illusionsbühne herausgefordert zu haben. Der zeitgenössische Zuschauer hat entsprechend verstört reagiert und diese Irritation als ungewollte Komik ausgelegt. Während der Aufführung ist das Publikum zur Freude des anwesenden August von Kotzebue an der Stelle, wo der König allein aus der Furcht zu sterben tatsächlich stirbt, »in dem unbändigsten Gelächter« ausgebrochen und hat damit das fast durchweg ablehnende Urteil der Zeit vorgezeichnet.²⁰⁰ Mit dem Vorwurf von Schlegels angeblich mangelhaftem dramatischen Talent ist die Möglichkeit, dass die Störung des ästhetischen Scheins einer gezielten Strategie entspringt, noch nicht einmal in Erwägung gezogen worden. Die Inkompatibilität von psychologisch unwahrscheinlicher, das heißt: in gesteigertem Maße gekünstelter Handlung und theatralischer Wirkung liegt jedoch im Konzept des »drastischen Dramas« begründet. Schlegels Angriff auf die Theaterkonventionen der Zeit, der mit dem seit der Poetik der Aufklärung geltenden Gesetz der Wirklichkeitstreue bricht, zielt dahin, einer sympathetisch einfühlenden Rezeption nach den Regeln des Illusionstheaters durch die übersteigerte Artifizialität der Handlung den Boden zu entziehen. In diesem Sinn hat August Wilhelm Schlegel *Alarcos* treffenderweise als »fast übertrieben drastisch« qualifiziert.²⁰¹ Mit diesem Urteil kommt nicht nur die programmatische Ausrichtung des Stücks im Sinne des 42. *Athenäums*-Fragments zum Tragen, sondern es gewinnt auch ein Zug an Bedeutung, der dem Drastischen zu eignen scheint und der sich im romantischen Kunstwerk mit der Tendenz zur ästhetischen Autonomisierung nicht synthetisieren lässt, nämlich ein hyperbolischer und in der Konsequenz amimetischer Zug der szenischen Performanz. Wie man schließen muss, adressiert Friedrich Schlegels poetologische Reflexion einen medienspezifischen, in genuiner Weise an die reale Aufführung des romantisierten Dramas geknüpften Effekt, der durch die Überschreitung des Textes zur leibhaftigen Präsenz auf der Bühne zustandekommt und der den angeblich autonomen Bereich eines imaginierten Theaters überschreitet. »Drastik« benennt im frühromantischen Kontext mit anderen Worten eine Öffnung des Literarischen auf etwas, das die Äußerlichkeit der Schrift in eine szenische Präsenz der Körper übersetzt. Erst in diesem Sinn wird

²⁰⁰ Vgl. zur Rezeption des Stücks: Meier 1996, S. 194ff. – Clemens Brentano hat die Kritik im Brief vom 8. September 1802 an Achim von Arnim auf den Punkt gebracht: »Der Alarcos ist wirklich das schlechteste, was ich kenne, und eigentlich gründlich komisch, mit solcher Künstlichkeit schlecht zu sein« (zitiert nach ebd., S. 195).

²⁰¹ Zitiert nach ebd., S. 198.

verständlich, warum das *Athenäums*-Fragment einen Begriff aufnimmt, der im 18. Jahrhundert eine ausschließlich medizinische Bedeutung besitzt. »Drastica[,] werden die allerstärksten Purgantia genennet«, gibt das Zedlersche *Universallexicon* Auskunft.²⁰² In der Heilkunde des frühen 18. Jahrhunderts ist das Wort aus dem Griechischen importiert worden und bezeichnet die Wirkung besonders starker Abführmittel – ein Gebrauch, der in der Medizin bis heute noch gilt.²⁰³ Die Übertragung in den ästhetischen Kontext verzeichnet das *Conversations-Lexicon* von Brockhaus erst mehr als zwanzig Jahre nach Schlegels *Athenäums*-Fragment mit der 6. Auflage von 1824,²⁰⁴ während der Begriff später, der 9. Auflage von 1844 zufolge, den engen dramentheoretischen Kontext verlässt und fortan allgemein auf »Schilderungen oder Darstellungen der redenden und bildenden Kunst« bezogen wird, »welche von unmittelbar treffender, schlagender Wirkung sind, oft mit dem Nebenbegriff der Übertreibung«.²⁰⁵ Durch die bewusste Übernahme der medizinischen Terminologie hat Schlegel der Dramentheorie ein wirkungsästhetisches Moment restituiert, das die für das Illusionstheater in psychologischer und moralphilosophischer Absicht geltende *katharsis*-Lehre von der Reinigung der Gefühle mit einer dezidiert physiologischen Konzeption des dramatischen Geschehens überbietet und konterkariert. Werden in dem an der aristotelischen Tragödientheorie herausgebildeten Modell von Mitleid und Rührung sowohl das Herz als auch der Verstand adressiert und der in der empfindsamen Kultur des 18. Jahrhunderts prominenten Metapher von der Ansteckung der Leidenschaften zufolge regelrecht »kontaminiert«, so begegnet Schlegel der Pathologisierung des ästhetischen Phänomens weder mit dem aufklärerischen Programm von der Mäßigung der Affekte noch mit der klassischen Prophylaxe durch Desensibilisierung.²⁰⁶ Der kathartischen Therapeutik zufolge entfaltet das drastische Theater seine purgierende Wirkung viel-

²⁰² Zedler 1732/54, Bd. 7, S. 729.

²⁰³ Vgl. Deutsches Fremdwörterbuch 1999, Bd. 4, S. 902–904.

²⁰⁴ Vgl. Brockhaus 1824, Bd. 3, S. 254: »Drastisch, ein Wort griech. Ursprungs, bezeichnet überhaupt Alles, was stark und schnell wirkt; so nennt man in der Heilkunde Heilmittel von starker Wirkung, z.B. heftige Abführungsmittel, drastische Arzneien. Neuere Schriftsteller haben diesen Ausdruck auch in der Ästhetik gebraucht«.

²⁰⁵ Vgl. Brockhaus 1844, Bd. 4, S. 223: »Drastisch (grch.) bezeichnet alles, was stark oder kräftig wirkt. Drastische Arzneien (Drastica) nennt man daher in der Medizin besonders die heftig wirkenden und scharfen Abführmittel (s. Abführen). In der Ästhetik heißen diejenigen Schilderungen oder Darstellungen der redenden oder bildenden Kunst drastisch, welche von unmittelbar treffender, schlagender Wirkung sind, oft mit dem Nebenbegriff der Übertreibung«.

²⁰⁶ Zur Codierung der psychologischen Begriffe nach dem physiologischen Modell in der Ästhetik seit Schiller vgl. grundlegend: Zumbusch 2012.

mehr über einen offenen Angriff auf den Körper des Zuschauers. Die Gefühle sollen nicht gereinigt und veredelt, sondern entladen und abgeführt werden. Schlegel legt damit den ursprünglich medizinisch-physiologischen Hintergrund des Katharsis-Begriffs in der aristotelischen Poetik wieder frei, wie dies Jacob Bernays erst einige Jahrzehnte später in polemischer Abgrenzung zu Lessing ausgeführt hat.²⁰⁷

Wenn ein Drama wie ein heftiges Abführmittel wirken soll, dann folgt Schlegel seiner vorausweisenden Diagnose, wonach sich moderne Kunst durch die Tendenz zu einer auf immer stärkere und schärfere Reize zielenden Ästhetik des »Choquanten« auszeichnet.²⁰⁸ Mit der Prämisse, dass die Hoffnung auf eine dem Zeitalter dringend fehlende »Schönheit und Wiederherstellung echter Kunst« noch nicht erloschen sei, hat Schlegel schon in *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795 das Bild der modernen Poesie im Zeichen der Reizüberflutung entworfen. »Uneins und ohne inneren Widerhalt« sei diese »zerschmetterte Kunst« einzig durch das »rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt«, charakterisiert. Als ein Symptom dieser vorübergehenden Krise und gleichzeitig als frühromantisches Programm ist Schlegel zufolge der Verbund von Kunst und Wissenschaft zu verstehen – so suche »der kranke Geschmack zu den Rezepten eines Arztes oder eines Quacksalbers seine Zuflucht« und nehme billiger in Kauf, dass »Wahrheit und Schicklichkeit beleidigt und die Seele leer« bleibe.²⁰⁹ Das drastische Drama richtet seine ästhetische Energie diesseits des Wahren, Guten und Schönen auf körperliche Funktionen in den anthropologisch niederen Regionen. Wie Schlegel ausführt, hinterlässt diese Reizüberflutung einen »verwundenden Stachel in der Seele«.²¹⁰ Damit ist eine Art Perversion der herkömmlichen Katharsislehre angezeigt. Zwar konzipiert die medizinische Metapher für das drastische Drama eine lustvolle Entladung der Leidenschaften, doch sollen nicht nur Mitleid und

²⁰⁷ Vgl. Bernays 1970.

²⁰⁸ Vgl. Schlegel, KSA 1, S. 254: »Geht die Richtung mehr auf ästhetische Energie, so wird der Geschmack, der alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren. Er wird schnell genug zum Piquanten und Frappanten übergehen. Das *Piquante* ist, was stumpf gewordne Empfindung krampfhaft reizt; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Das sind die Vorboten des nahen Todes. Das *Fade* ist die dünne Nachahmung des ohnmächtigen, und das *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmackes«.

²⁰⁹ Ebd., S. 220.– Im Hinblick auf eine Ästhetik des Ekels vgl. ausführlicher: Menninghaus 2002, bes. S. 192–198.

²¹⁰ Schlegel, KSA 1, S. 223.

Schrecken, sondern restlos alle Affekte abgeführt werden.²¹¹ Es bleibt daher zu bezweifeln, dass die Seele dabei nicht ohne bleibenden Schaden davonkommt, geschweige denn veredelt wird. Für das bessere Verständnis von Schlegels Bekräftigung des Drastischen ist es nicht empfehlenswert, die ausdrücklich als »Katastrophe« empfundene Entwicklung der modernen Poesie normativ von einer höheren Dichtung abzugrenzen und abzuwerten – im Unterschied etwa zu Schillers geschichtsphilosophischem Modell weiß Schlegel nur zu gut, dass die »unendliche Annäherung« an die erhabene Bestimmung der Kunst »nicht ohne innere Widersprüche« auskommt und in ihren Möglichkeiten »zweifelhaft« geworden ist. Progressive Universalpoesie ist den *Athenäums*-Fragmenten zufolge insofern romantisch, als sich die idealisierende Tendenz nicht abschließend erfüllt, sondern in einem endlosen Werden bewegt.²¹²

Drastischer Realismus (Heine, Bölsche, Thomas Mann, Dietmar Dath)

Schlegels Überlegungen verbinden im Terminus der ›Drastik‹ auf komplexe Art und Weise eine semiologische Reflexion mit einer historischen Diagnose des modernen Dramas. Demgegenüber kommt es im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer bis heute geltenden Umcodierung und Ausweitung des Begriffs. Je mehr die frühromantische Poetik mit der Etablierung der realistischen Literatur in Vergessenheit gerät, desto entschiedener wird der drastische Effekt vom dramentheoretischen Kontext abgelöst und mit der unverklärten Mimesis der Wirklichkeitswiedergabe identifiziert. Von den 1850er-Jahren an betrifft der Trend zum Drastischen nicht mehr eine dem Kunstwerk inhärente Spannung zwischen der materialen und der idealen Dimension des Zeichens, sondern meint einen lange Zeit als störend empfundenen Naturalismus schonungsloser Repräsentationen. Wie zu zeigen ist, schlägt sich die Ausklammerung der frühromantischen Problemstellung indes nachteilig auf die Konzeption des Begriffs aus, ist doch die auf Schlegel folgende Diskussion durch eine zunehmende Einebnung des Reflexionsniveaus gekennzeichnet.

Mit direktem Bezug auf Schlegels *Athenäums*-Fragment sorgt Heinrich Heine für eine erste Verschiebung im Begriffsgefüge. Am 4. Februar 1821 schreibt Heine anlässlich seines ersten Theaterstücks *Almansor* an Friedrich Steinmann, dass die Tragödie zwar poetisch durchaus gelungen sei, nach

²¹¹ Vgl. Linck 2009.

²¹² Schlegel, KFSA 1, S. 254. Vgl. hierzu auch Sonderegger 2000, S. 172: »Das Ästhetische ist demnach ein Prozeß der gleichermaßen notwendigen und sich forlaufend selbst in Frage stellenden Bildung einer Einheit, die nie einfach da ist«.

dramaturgischen Gesichtspunkten jedoch die nötige Drastik vermissen lasse und deswegen wie eine »schöne Drahtpuppe« wirke: »Eine Tragödie muß drastisch sein – murmelt er [i.e. der strenge Kritiker], und das ist das Todesurtheil der meinigen.«²¹³ Nicht nur macht Heine mit dieser gegen sich selbst gerichteten Beanstandung klar, dass dem Drastischen ganz im Sinne Schlegels die Bedeutung dort zukommt, wo der Geist der Poesie die Bühne betritt und die schöne Dichtung einen Körper erhält – es scheint außerdem zu einem verbreiteten Erfordernis an das Theater der Zeit geworden zu sein, die Autonomie der Kunst aufzusprengen. Obwohl Heine »die romantische Schule« aus politischen Gründen verabschiedet, bleibt er in ästhetischen Belangen doch ganz ihr Erbe,²¹⁴ wenn er versucht, mit seiner Dichtung das zu verbinden, was sich der Sache nach ausschließt, nämlich das Fantastisch-Romantische mit dem Dramatisch-Drastischen.²¹⁵ Die programmatische Vorbemerkung zu *Almansor* lautet:

²¹³ Heine, HSA 20, S. 36: »Ich habe mit aller Kraftanstrengung daran gearbeitet, kein Herzblut und keinen Gehirnschweiß dabei geschont, habe bis auf einen halben Akt das Ganze fertig, und zu meinem Entsetzen finde ich, daß dieses von mir selbst angestaunte und vergötterte Prachtwerk nicht allein keine gute Tragödie ist, sondern gar nicht mal den Namen einer Tragödie verdient. – Ja – entzückend schöne Stellen und Szenen sind drin; Originalität schaut überall daraus hervor; überall funkeln überraschend poetische Bilder und Gedanken, so daß das Ganze gleichsam in einem zauberhaften Diamantschleier blitzt und leuchtet. So spricht der eitle Autor, der Enthusiast für Poesie. Aber der strenge Kritiker, der unerbittliche Dramaturg trägt eine ganz anders geschliffene Brille, schüttelt den Kopf, und erklärt das Ganze für – eine schöne Drahtfigur. Eine Tragödie muß drastisch sein – murmelt er, und das ist das Todesurtheil der meinigen. – Hab' ich kein dramatisches Talent? Leicht möglich. Oder haben die französischen Tragödien, die ich sonst sehr bewundert habe, unbewußt ihren alten Einfluß geübt? Dies letztere ist etwas wahrscheinlicher. Denke Dir, in meiner Tragödie sind alle drei Einheiten höchst gewissenhaft beachtet, fast nur vier Personen hört man immer sprechen, und der Dialog ist fast so preziös, geglättet und gerundet wie in der *Phèdre* oder in der *Zaire*. Du wunderst Dich? Das Räthsel ist leicht gelöst: ich habe versucht auch im Drama romantischen Geist mit streng plastischer Form zu verbinden. Deshalb wird meine Tragödie ein gleiches Schicksal haben mit Schlegels *Ion*, nämlich weil letztere ebenfalls in polemischer Absicht geschrieben ist«. – In den *Reisebilder*[n] von 1828–1831 gibt sich Heine nochmals als Leser Schlegels zu erkennen, wenn er dem ästhetizistischen *Ödipus-Stück* von Platens vorwirft, das »dramatisch Drastische« vernachlässigt zu haben: vgl. Heine, HSA 6, S. 134.

²¹⁴ Vgl. zu Heines ambivalenter Stellung gegenüber der Romantik zwischen ästhetischer Faszination und politischer Kritik: Bohrer 1989, S. 97–137.

²¹⁵ Zum exklusiven Gegensatz von Poesie und Plastik vgl. Schlegels Ausführungen in *Über das Studium der griechischen Poesie*: »Vielleicht kann dies unter manchen Einschränkungen wenigstens für einen Teil der bildenden Kunst gelten. Es scheint in der Tat, daß für schöne Plastik der Mangel einer glücklichen Organisation und eines günstigen Klimas durch einen gewaltsamen Schwung der Freiheit, noch durch die höchste Bildung ersetzt werden könne. Mit Unrecht und wider alle Erfahrung dehnt man dies aber auch auf die

Glaubt nicht, es sey so ganz und gar phantastisch [/] Das hübsche Lied, das ich Euch freundlich biete! [/] Hört zu: es ist halb episch und halb drastisch, [/] Dazwischen blüht manch lyrisch zarte Blüthe; [/] Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch, [/] Das Ganze aber kam aus dem Gemüthe; [/] Es kämpfen Christ und Moslem, Nord und Süden, [/] Die Liebe kommt am End' und macht den Frieden.²¹⁶

Heines – dem Selbsturteil zufolge offenbar vergebliche – Anstrengung, mit seiner Dichtung alle Gattungen und Tendenzen zu verbinden, entspringt einem »Ganzheitspostulat«, das seinen kunsttheoretischen Imperativ zwischen Ästhetizismus und politischem Wirklichkeitsbezug grundlegend prägt.²¹⁷ So tritt das Verhältnis von Romantischem und Dramatischem als Gegensatz hervor, den Heine derart scharf akzentuiert, dass dem Drastischen die Rolle des schlechthin Nicht-Poetischen zukommt. Anders als Schlegel unterstreicht Heine nicht einen inneren, *idealtiter* zu überwindenden Widerstreit des Transzendentaldramas, sondern eine dem Romantischen äußerliche Form, die jedoch von ihrer medialen Disposition her die in poetologischer Hinsicht gewichtige Gelenkstelle zwischen geschriebenem Wort und leibhafter Aufführung einnimmt. Mit der gezielten Einsetzung des Reims unterstreicht das Motto zu *Almansor* den von der romantischen Dramentheorie bereits skizzierten Umstand, dass im Schauspiel das Fantastische zurücktreten muss und dafür das handgreiflich Plastische an Profil gewinnt.²¹⁸ Heine ruft mit der Rede vom Plastischen nicht nur den kunsttheoretischen Topos von Pygmalion auf, um eine lebendig beseelte Dichtung zu beschwören – mit dem Drastischen wird nachdrücklich eine Überbietung dieses Mythos gesucht, die nicht weniger als eine konsequente Transgression des Wortes zur Tat, der Kunst zur Welt der Körper einfordert.²¹⁹ Heines Poetik bekräftigt diese Öffnung der Dichtung

Poesie aus. [...] Die Poesie ist eine universelle Kunst: denn ihr Organ, die Phantasie, ist schon ungleich näher mit der Freiheit verwandt, und unabhängiger von äußerem Einfluß. Poesie und poetischer Geschmack ist daher weit korruptibler wie der plastische, aber auch unendlich perfektibler« (Schlegel, KFSa 1, S. 294).

²¹⁶ Heine, HSA 4, S. 7.

²¹⁷ Vgl. Fohrmann 1998, S. 177f.: »Gegen die nur artistische Form [von Platens] beharrt Heine auf den Erfordernissen von ›Tagespolitik‹ oder ›Alltagswelt‹; gegen den Primat der Moral oder programmatischer Politik [bei Börne] setzt er auf die Unhintergebarkeit eines ästhetischen Zugriffs auf Realität«.

²¹⁸ Zum Plastischen und seinen »klaren Umrissen« im Unterschied zum »Mystischen, Räthselhaften, Wunderbaren« des Romantischen vgl. die Ausführungen in *Die romantische Schule* (1833): Heine, HSA 8/1, S. 130f.

²¹⁹ Vgl. Heines Ausführungen zur Pygmalionik bei Goethe, in denen die Kinderlosigkeit der Kunst kritisiert und eine Überschreitung des Wortes zur Tat eingefordert wird: »Keineswegs jedoch läugnete ich bey dieser Gelegenheit den selbständigen Werth der

in seiner Abhandlung *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1835) programmatisch:

Dieses ist eine grauenhafte Geschichte. Es ist entsetzlich, wenn die Körper, die wir geschaffen haben, von uns eine Seele verlangen. Weit grauenhafter, entsetzlicher, unheimlicher ist es jedoch, wenn wir eine Seele geschaffen und diese von uns ihren Leib verlangt und uns mit ihrem Verlangen verfolgt. Der Gedanke, den wir gedacht, ist eine solche Seele, und er läßt uns keine Ruhe bis wir ihm seinen Leib gegeben, bis wir ihn zur sinnlichen Erscheinung gefördert. Der Gedanke will That, das Wort will Fleisch werden.²²⁰

Vor dem Hintergrund des problematisch gewordenen Unternehmens, den Kopfgeburten des Geistes zu einer sinnlichen Realität in der Welt der Körper zu verhelfen, tritt Drastik als Modell einer neuen, populären und – nur im polemisch-eingeschränkten Sinn – »antiromantischen« Dichtung nach dem sogenannten »Ende der Kunstperiode« hervor.²²¹ Jedoch ist dieses Projekt keineswegs als tatsächliche Überwindung einer vergangenen Epoche zu begreifen – Heine ist klug genug zu bemerken, dass sich die Kunst nirgends vom zeichentheoretischen »Fluch« befreien kann.²²² Mit der Vorstellung, dass Gedanken reale Taten werden *wollen*, markiert Heine lediglich ein »Verlangen«, das heißt einen wesentlich gehemmten Wunsch nach einer außersprachlichen Verankerung in der Welt. Damit ist die Möglichkeit, das Medium des Wortes tatsächlich auszuschalten, nicht konzidiert. Heine bleibt der romantischen Semiologie verpflichtet, wenn er im Anschluss festhält, dass die Welt mit der Überschreitung der Sprache zur Wirklichkeit hin als »Signatur des Wortes« und das heißt nach wie vor: als eine integral durch Zeichen vermittelte zu verstehen ist.²²³ An

goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser theureres 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 That hervor [...]. Die That 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 soviel wir wissen hat sie nie Kinder bekommen« (Heine, HSA 8/1, S. 134f.).

²²⁰ Heine, HSA 8/1, S. 79. – Vgl. hierzu Seeba 1976.

²²¹ So hebt Heine die »drastische Kraft« der Stücke von Zacharias Werner hervor, die als Einzige aus dem Kontext des romantischen Dramas von sich aus »den großen Haufen« angesprochen hätten (vgl. Heine, HSA 8/1, S. 223). Zur Konzeption des Populären bei Heine mit Rückgriff auf Garves, in Verständlichkeit und Deutlichkeit gründender Popularphilosophie: Dembeck 2009. Für die Verbindung von Drastik und Popularität im romantischen Drama vgl. Stockinger 2000, bes. S. 22.

²²² Vgl. FN 216 (Heine, HSA 8/1, S. 135).

²²³ Ebd., S. 80.

dieser von Schlegels Buchstabenphilosophie gesetzten Schranke führt kein Weg mehr vorbei.

Wie man aus dieser Gemengelage schließen muss, adressiert Drastik im Gefolge der frühromantischen Poetik ein genuin semiologisches Phänomen. Drastische Kunst ist als Symptom einer tiefgreifenden Entkoppelung der Sprache von der Realität zu begreifen und bezieht die spezifische Dynamik aus dem vorab zweifelhaften Wunsch, Zeichen in eine physische Wirklichkeit jenseits der Zeichen zu übersetzen. Diesen Umstand gilt es zu unterstreichen, denn er ist fortan konsequent vergessen worden – insbesondere dort, wo das Drastische in der Folge den definitorischen Schwierigkeiten zum Trotz aus dem romantischen Rahmen herausgelöst und mit einem davon nicht tangierten »realistischen« Zug von Heines Dichtung gleichgesetzt worden ist.

In seinen *Heine-Studien* von 1887 gibt Wilhelm Bölsche zu erkennen, dass ihm Heines briefliche Äußerungen an Steinmann über *Almansor* einigermaßen verschlossen bleiben, denn der Satz: »Eine Tragödie muss drastisch sein« wird zum Anlass einer ebenso kurzen wie oberflächlichen Erörterung genommen: »Dieses »Drastisch« konnte im Zusammenhange nur so viel heißen wie etwa unser heutiges »Realistisch« im Kontrast zum Hyperidealen, Romantischen.«²²⁴ Mit dieser behelfsmäßigen Definition beschreibt Bölsche nicht nur Heines dramaturgisches Problem als Folge des Gegensatzes zwischen »romantischer« Schriftpoesie und »realistischem« Schauspiel, er fasst das ästhetische Scheitern von *Almansor* auch nach der schablonenhaften Maßgabe literaturgeschichtlicher Begriffe: Gerade die Fülle subjektiver Gemütsregung »des jungen Romantikers« habe den Ausschlag dafür gegeben, dass der an objektiven Tatsachen orientierte Realist nicht die Überhand behalten habe.²²⁵ Derart gewinnt Heines Dichtung nach zwei unvereinbaren Richtungen an Profil: Der romantisch-lyrischen Neigung stehe »der logische Geist« gegenüber, dem »die erforderliche Allgewalt« noch gefehlt habe, um den »hoffnungslosen Schiffbruch« von Heines Dramen zu vermeiden.²²⁶ So sehr *Almansor* als Anlass zur Abrechnung mit der angeblich weltfremden Romantik genommen wird,²²⁷ so sehr akzentuiert Bölsche im ebenso exklusiven wie naiven Kontrast

²²⁴ Bölsche 1887, S. 126.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 126–134.

²²⁶ Ebd., S. 139.

²²⁷ Ebd., S. 133: »Dieser Almansor, der in eine Einöde flieht, nicht um thatkräftig sein Leben und seine Geliebte zu verteidigen, sondern um kindisch von Goldkäfern und Glühwürmchen zu fasn, ist das echte Bild der ganzen romantischen Richtung, wie sie sich am besten spiegelte in Brentano. Die ganze Flucht dieser Träumer aus der schwertrassenden Welt des Wirklichen [...]«.

dazu die Tendenz zu einer neuen, der Realität verpflichteten Literatur. Die Ausklammerung der semiologischen Problemstellung hat jedoch eine nicht gerechtfertigte Einebnung der Differenz des Drastischen zum Realistischen zur Folge. Dabei entspricht Bölsches Lesart dem zeitgenössischen Wortgebrauch, wenn Drastik nun über die Gattungsgrenzen hinaus und ganz im Unterschied zur frühromantischen Kodifizierung des Begriffs durchweg als die mimetisch treue und exakte Wiedergabe von Wirklichkeit verstanden wird.²²⁸

Bölsche selbst artikuliert zwar seine definitorischen Schwierigkeiten, wenn er festhält, dass dem Drastischen das ›Realistische‹ nur in »etwa« entsprechen – doch lässt er jede Anstrengung vermissen, die Lücken in der Bestimmung zu füllen. Diese unzureichende Lektüre entspringt indes nicht nur einer Verlegenheit, sondern folgt auch einer Strategie. Die Lässigkeit, mit der Bölsche die ästhetische Überfülle drastischer, das heißt von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an zusehends: »unverblümter, schonungsloser, ungeschminkter« Darstellungen ausblendet,²²⁹ liegt nämlich systematisch in seinem verklärenden Realismusbegriff begründet. Wie in der ebenfalls 1887 erschienenen Programmschrift *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* dargelegt, bestimmt sich für Bölsche der Realismus in der Poesie darüber, dass Dichten nicht ein »Fabulieren für Kinder« sein darf, sondern das Leben schildern soll, »wie es ist«²³⁰ – und zwar nach Maßstäben, die der Naturforschung, namentlich der »wissenschaftlichen Psychologie«, entnommen sind.²³¹ Die poetische Schöpfung muss den »Linien des Natürlichen und Möglichen« folgen »und die Dinge logisch sich entwickeln lassen«²³² – so das Postulat. Mit dieser Forderung bleibt Bölsche allerdings der naturalistischen Tendenz zum Trotz dem ›poetischen Realismus‹ verpflichtet, da sich die Dichtung über die Wiedergabe des Besonderen in der empirischen Realität hinaus »zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen« erheben und sich gerade nicht über das

²²⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitet sich der Begriff auf die verschiedenen Künste aus und taucht wiederholt in den Verbindungen »drastische Naturwahrheit«, »drastische und getreue Darstellung«, »in allzu drastischer Wahrheit« auf (vgl. Meyer's Konversationslexikon 1885/92). So spricht schon Joseph von Eichendorff in *Zur Geschichte des Dramas* (1854) vom »sehr drastischen Vortheile einer lebendigen Abspiegelung der gegenwärtigen Wirklichkeit« (Eichendorff 1854, S. 210). Vgl. auch Deutsches Fremdwörterbuch 1999, S. 902f.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Bölsche 1976, S. 50.

²³¹ Ebd., S. 12.

²³² Ebd., S. 7.

pure Abbild des Vorfindlichen bestimmen soll.²³³ Bölsche folgt getreu den Literaturprogrammen eines Julian Schmidt, eines Gustav Freytag, eines Otto Ludwig u.a.,²³⁴ wenn er festhält: »In Wahrheit ist der Realismus der höchste, der vollkommene Idealismus, indem er auch das Kleinste hinaufrückt in's Licht des grossen Ganzen, in's Licht der Idee«.²³⁵ Für sich genommen, ohne Bezug zu einem Allgemeinen, bildet das Besondere ein »ungeheures Wirrsal«.²³⁶ Bei aller wissenschaftlichen Einübung in »das schärfere Instrument des Beobachters«, die Bölsche für die realistische Literatur einfordert,²³⁷ greift er zielsicher an der in den Fokus genommenen Wirklichkeit vorbei, wenn sich diese bei genauerem Hinsehen als modern und krankhaft zeigt. Der normativen »Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen« entspricht bei Bölsche eine beharrliche Abneigung gegen jede »Detailüberlastung«, eine Scheu vor Zolaschen »Extremen«.²³⁸ Im Gefolge der klassischen Kunsttheorie, deren Geschmack bis zu Bölsches Zeit vorherrschend bleibt, ist ein Übermaß an genauer Wiedergabe der Wirklichkeit nicht nur in sozialetischer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht unerwünscht – zu sehr droht die Darstellung, in Einzelheiten zu zerfallen und hässlich zu werden.²³⁹

Für diese hypertrophe, unverklärt realistische Abbildung *en détail*, die sich bereits in Schlegels »Ästhetik des Choquanten« aus der Verbindung von Dichtung und Wissenschaft angekündigt hat und die sich in Deutschland anders als im französischen Realismus lange am Rand des Kunstsystems bewegt,²⁴⁰ steht seit der zweiten Jahrhunderthälfte jedoch gerade der Be-

²³³ Ebd., S. 11. Vgl. auch S. 52: »Eine realistische Dichtung aber ganz ohne Ideal – – das ist mir unverständlich.« Vgl. zur Diskrepanz der realistischen Literatur(programme) in Deutschland zwischen Anspruch auf Wirklichkeitswiedergabe und poetischer Verklärung allgemein: Begemann 2007.

²³⁴ Vgl. Plumpe 1997. – Zum »wahren Schein der Wirklichkeit« im »poetischen Realismus« vgl. Ludwig 1909, S. 156f.

²³⁵ Bölsche 1976, S. 64. – Zum »Idealrealismus« nach Hegels Ästhetik in Deutschland vgl. Klein 2003, S. 171–174.

²³⁶ Bölsche 1976, S. 49.

²³⁷ Ebd., S. 65.

²³⁸ Ebd., S. 50, S. 64. – Zur Verwissenschaftlichung des Romans bei Zola vgl. Albers 2002.

²³⁹ In ästhetischen Belangen hat die zeitgenössische Rezeption von Bölsches Programmschrift mit Blick auf Gottscheds deutliche Dichtung und im Rückgriff auf Lessings Beschreibungskritik »vor der wissenschaftlichen Langeweile der endlosen Detail-Aneinanderreihung« gewarnt (vgl. Bölsche 1976, S. 69). Bölsche selbst hingegen verurteilt das für sich genommene Detail ohne Erhebung zum Ideal als »krankhaft« (ebd., S. 63). Für Karl Rosenkranz gehört die ausführliche, »mit wissenschaftlicher Genauigkeit« betriebene Versenkung ins Detail zu einer Ästhetik des Häßlichen (vgl. Rosenkranz 1996, S. 153). – Zur Epistemologie und Geschichte des Details vgl. Schaffner/Weigel/Macho 2003.

²⁴⁰ Vgl. hierzu Klein 2003, bes. S. 163–170. Zum französischen Realismus: Klein 1989.

griff der Drastik ein. Ihren pointierten Niederschlag findet diese Prägung in Thomas Manns Essay über Richard Wagner aus dem Jahr 1933. Der Text kann als geistesgeschichtlicher Versuch gelten, mit dem Musiker und Dichter zugleich das gesamte 19. Jahrhundert zu porträtieren. Als Signum der Zeit bringt Mann »Größe und Leiden« Wagners über die Verbindung von Rationalismus und Mythos zusammen: Der »wissenschaftliche Stolz« und die »wahrheitsfanatische Größe« verbinden sich so mit der »Verliebtheit in das ganz Kleine und Minutiöse, das seelische Detail«. ²⁴¹ Im Falle Wagners legt Mann eine wissenschaftlichen Maßstäben folgende Psychologie frei, die in ihrem »analytischen Charakter« »echt neunzehntes Jahrhundert ist«. ²⁴² Zwar sei der Naturalismus der Zeit allenthalben ins Symbolische und – gerade im Fall Wagners – ins Mythische übersteigert, doch zeigt sich als Folge einer »Anhänglichkeit an Vernunft und Fortschritt« eine »klinische Drastik und Wahrheit« in der psychologischen Seelenerkundung. ²⁴³ Mit diesem Ausdruck erfasst Mann nicht nur die spezifische Koppelung von Medizin und Kunst – eine Verbindung freilich, die in Kunstsachen »etwas zu Rationales« wäre, wenn sie nicht durch den Mythos flankiert würde ²⁴⁴ –, in Bezug auf das Darstellungsverfahren wird zugleich ein »flämisch-drastischer« Realismus konstatiert, den Mann bereits an den sozialkritisch-expressionistischen Holzschnitten Frans Masereels beobachtet und der dem Kunstdiskurs seit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gut bekannt ist. ²⁴⁵

²⁴¹ Mann 1990, Bd. IX, S. 363f.

²⁴² Ebd., S. 370.

²⁴³ Ebd., S. 371.

²⁴⁴ Ebd., S. 368.

²⁴⁵ Mann 1990, Bd. X, S. 671. – Zur »Beschreibungskunst« der holländischen Malerei mit Bezug auf die experimentelle Naturwissenschaft und Technik des Sehens im 17. Jahrhundert vgl. grundlegend: Alpers 1985. – Im Falle Richard Wagners hat sich sein starrs Beharren auf Deutlichkeit bei der Artikulation der »kleinen Noten« überliefert. Im Rückblick auf die Uraufführung des *Parsifal* 1882 schreibt er: »[...] wenn schon bei dem Studium der Nibelungen Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den kleinen Noten vor den großen den Vorzug zu geben, so geschah dies um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urteil unserer musikalischen, sogenannten öffentlichen Meinung hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerlässlich verlangte Deutlichkeit« (Wagner 1983, S. 63). Wagners letzte Worte an die Sänger vor der *Ring*-Uraufführung 1876 lauten: »Deutlichkeit! – Die großen Noten kommen von selbst; die kleinen Noten und ihr Text sind die Hauptsache« (Wagner 1905, S. 501; Brief vom 13. August 1876).

Manns Rede von der ›klinischen Drastik‹ ruft einen medizinisch nüchternen Blick auf, dessen Entstehung Foucault im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert nachgezeichnet hat und der sich gerade auch für den Naturforscher Büchner als grundlegend erweist. Mit der postmetaphysischen Neuorientierung der modernen Wissenschaften werden die Macht des empirischen Sehens, die Fülle der konkreten Dinge, die wissenschaftliche Genauigkeit, der Positivismus der undurchsichtigen Körper, die Oberfläche ohne Tiefe, die unauflösbare Faktizität der Welt für die Drastik in spezifischer Weise leitend.²⁴⁶ Daths Ausführungen zur kulturindustriellen »Drastik und Deutlichkeit« des späten 20. Jahrhunderts (Porno- und Horrorfilme) kann trotz aller Unschärfe zugestimmt werden: »Geduld, Präzision, Zeigen, keine Angst vor Langeweile: Drastik, Aufklärung und moderne Wissenschaft verbindet also nicht nur Methodisches, sondern auch Historisches. Sie saßen von Anfang an, soll heißen: ab spätestens dem achtzehnten Jahrhundert im selben erkenntnistheoretischen und ästhetischen Boot.«²⁴⁷ Dem »Über-die-Stränge-Schlagen« des Drastischen,²⁴⁸ so ist daraus zu schließen, liegt eine klinische Methode zugrunde, die ihre Wurzeln im Rationalismus hat, die ihre alten Sicherheiten im 19. Jahrhundert jedoch, wie Büchners transzendente Obdachlosigkeit bezeugt, zusehends verliert.²⁴⁹

Buchstäblichkeit und Nachdruck

Für das bessere Verständnis der ästhetischen Überschüssigkeit, die drastischen Darstellungen eignet, ist es allerdings sinnvoll, sich Schlegels zeichentheoretische Konfigurierung nochmals genauer zu vergegenwärtigen. Im Zuge von Bölsches Einebnung zum ›Ideal-Realistischen‹ ist nämlich eine weitere grundlegende Dimension drastischer Kunst bis hin zu Dath durchweg ignoriert worden: Wie die Herkunft des Begriffs aus dem medizinischen Fachvokabular erweist, zeichnen sich drastische Werke im romantischen Kontext bei Schlegel und Heine nicht in erster Linie durch mimetische Genauigkeit, sondern durch einen außergewöhnlich heftigen Effekt aus. Für Schlegel ist diese Wirkung nicht einfach nur über den

²⁴⁶ Foucault 2002, hier S. 11.

²⁴⁷ Dath 2005, S. 75.

²⁴⁸ Ebd., S. 77.

²⁴⁹ Ebd., S. 162f.: »Hier kann ich meine vorläufig-endgültige Definition hinschreiben. Was ist Drastik? Der ästhetische Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage. [...] Die alten metaphysischen Tröstungen kommen nie zurück. Von ihnen bleiben nur Verwesungsprodukte [...]«.

medialen Sprung zur leibhaftigen Präsenz auf der Theaterbühne bestimmt – an dieser dramatischen Übersetzung der Schrift zu körperlicher Gegenwart zeichnet sich außerdem ein Modell zur Konzeption von drastischen Kunstwerken ab, das in signifikanter Weise mit rhetorischen Begriffen operiert und das über den dramentheoretischen Kontext hinaus von analytischem Gewinn ist. Der frühromantischen Poetik zufolge sind Dichtungen generell dort, wo sie eine Wirkung beabsichtigen, durch den Einsatz beredsamer Mittel geprägt: »Alle Poesie, die auf den Effect geht [...] ist rhetorisch«.²⁵⁰ Im Unterschied zu denjenigen Werken, die Schlegel die »poetischen« nennt und die sich im idealen Fall durch eine Erhebung über die Redekunst auszeichnen,²⁵¹ ist die »angewandte« Dichtung – wie etwa das Schauspiel – durch eine konkrete Wirkung auf den Rezipienten bestimmt.²⁵² Mit dem Begriff des Drastischen beschränkt sich Schlegel indes nicht darauf, bloß einen gesteigerten Grad dieser rhetorischen Durchschlagskraft zu erfassen – die dramentheoretische Einbettung gibt pointiert zu verstehen, dass der Effekt der kunstvollen Rede seinen äußersten Wert erst jenseits der Worte auf der realen Bühne erhält und entfaltet. So verlangt Schlegel für das Schauspiel eine spezifisch drastische Redekunst: »[...] die beste Rhetorik für das Drama ist wohl die dikan[ische]. [...] Diese Art der Rhetorik muß nun freylich sehr drastisch seyn«.²⁵³ Indem Schlegel den Begriff des Drastischen auf das Feld der Beredsamkeit überträgt, wird eine im metaphorischen Sinn »dramatische« Vergegenwärtigungskraft der Rede aufgerufen.

Während Schlegel dem Roman die epideiktische Lob- und Prunkrede zuordnet, die ihr Gewicht auf die Ausschmückung der im Wechselspiel der internen Bezüglichkeiten sich anstoßenden Worte legt,²⁵⁴ orientiert er das Schauspiel am *genus* der durch die aggressive Wirkung auf den Empfänger geprägten Gerichtsrede.²⁵⁵ Schlegel konzipiert damit eine dras-

²⁵⁰ Schlegel, KFSa 2, S. 209. Zum Verhältnis von Drastik und Rhetorik bei Schlegel vgl. die allerdings sehr approximativen Ausführungen bei Osdrowski 2004, S. 125–128.

²⁵¹ Vgl. Schlegel, KFSa 18, S. 292: »Dramen gehören zur Rhetorik; sie sollen den Menschen zur Poesie des Lebens führen«. Vgl. hierzu Krause 2001, S. 185. Als unabdingbares Mittel zur poetischen Erhebung zeichnet das Rhetorische Schlegel zufolge die romantische Dichtung jedoch in genuiner Weise aus: »Der romantische Dichter muß doch auch, was der classische nie darf, rhetorisch sein« (Schlegel, KFSa 16, S. 89).

²⁵² Vgl. Schlegel, KFSa 16, S. 112: »Alle angewandte Poesie soll einen Effect bewirken. Von der Art ist jeder rhetorische Roman, und jedes für die Bühne bestimmte Drama«.

²⁵³ Schlegel, KFSa 17, S. 297. Vgl. auch Schlegels Kritik am zeitgenössischen Drama: »Unser Drama [...] ist nicht energisch, nicht drastisch genug« (ebd., S. 382).

²⁵⁴ Vgl. zu den drei Gattungen der Rede nach Aristoteles: Groddeck 1995, S. 48.

²⁵⁵ Vgl. Quintilian, *Inst. Orat.* III 9, 1: »Nun zur Gattung der Gerichtsrede. So vielfältig sie ist, so besteht sie doch nur aus zwei Aufgaben: Angriff und Abwehr«.

tische Rhetorik, die ihre persuasive Kraft über die rhetorische Energie des Vor-Augen-Stellens ausübt. Mit der »Medien-Figur« der *evidentia* steht eine »Transposition des Redens zum Zeigen« im Angebot,²⁵⁶ eine Technik also, die »das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint«, als würde es nicht sprachlich vermittelt, sondern gezeigt (*non tam dicere videtur quam ostendere*).²⁵⁷ Dieser »Realitätseffekt«,²⁵⁸ durch den Abwesendes im Geiste so vergegenwärtigt wird, »daß wir [die Dinge] scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben«,²⁵⁹ kann derart handgreiflich werden,²⁶⁰ dass die Worte körperliche Konsequenzen nach sich ziehen: »Häufig habe ich mich so ergriffen gefühlt, daß es nicht nur Tränen bekundeten, die mich überkamen, sondern sogar Erblassen und ein solcher Schmerz, als wäre er echt«, hält Quintilian fest.²⁶¹ In diesen Fällen ruft die Rede nicht nur ein eindruckliches Fantasiebild hervor, sondern bewirkt außerdem, dass die imaginierte Vorstellung realiter greifbar, dass sie physisch wird. Diese *asthetischen* Effekte werden folgerichtig im leibhaftigen Auftreten der Zeugen vor dem Richter überboten, das die Rede flankiert und durch die ebenso körperliche wie zeichenhafte Präsenz an Nachdruck zulegt. Die antike Rhetorik kennt diese drastischen Auftritte, mit denen sich der Gerichtsbereich in eine Schaubühne verwandelt, sehr gut. Es sind nicht zufällig blutige Szenen, die geschundene Körper zeigen:

Nicht allein durch Reden aber, sondern auch durch bestimmte Handlungen rühren wir zu Tränen; daher der Brauch, die durch den Prozeß Bedrohten in ungepflegter und jämmerlicher Aufmachung persönlich vorzuführen sowie auch ihre Kinder und Eltern. Auch können wir es erleben, daß die Ankläger ein blutiges Schwert, Knochensplitter, die aus den Wunden stammen, und mit Blut überströmte Kleidungsstücke vorzeigen und daß man Wunden enthüllt oder durch Schläge mißhandelte Leiber entblößt. All das macht meistens gewaltigen Eindruck [*ingens vis*]; denn es führt ja den Menschen die Tat gleichsam leibhaftig vor Augen.²⁶²

²⁵⁶ Vgl. Campe 1997, S. 219ff.

²⁵⁷ Quintilian, *Inst. Orat.* VI 2, 32. – Vgl. ausführlicher das Kapitel *sapheneia und perspicuitas in der antiken Rhetorik* dieser Arbeit.

²⁵⁸ Vgl. die Rückführung des Realitätseffekts auf die rhetorische Figur der Hypotypose bei Barthes 1968, S. 86.

²⁵⁹ Quintilian, *Inst. Orat.* VI 2, 29.

²⁶⁰ Im Falle der Hypotypose meint Quintilian, dass sie »etwas gar zu Handgreifliches« besitzt: »es ist nicht, als ob die Dinge erzählt, sondern als ob sie aufgeführt würden« (ebd. IX 2, 43).

²⁶¹ Ebd., VI 2, 36.

²⁶² Quintilian, *Inst. Orat.* VI 1, 30f. Quintilian handelt diese leibhaftige Überschreitung der Rede sinnigerweise beim »Schlußteil der Rede« ab, also dort, wo die Rede abbricht und die Körper selbst zu sprechen beginnen.

Schlegel ist weit davon entfernt, die Redekunst systematisch mit dem Theatralischen gleichzusetzen. Letzteres bestimmt er kraft der materialen Dimension sogar als »*Ausartung* des Rhetorischen«. ²⁶³ Der leibhaftige Auftritt der Schauspieler bedeutet demzufolge ein überschüssiges Moment, das die Beredsamkeit auf der Bühne »aus der Art« schlagen lässt. ²⁶⁴ An ihren äußersten Grenzen indes ist der Redekunst die eigene ›Ausartung‹ seit alters gegenwärtig – als jener extreme Punkt, an dem die Worte leibhaftig werden und die Körper der Zeugen mit natürlichen Zeichen sprechen, besitzt die Sprache eine Durchschlagskraft, die Quintilian zufolge in jedem Wortsinne »gewaltig« ist. Schlegels Verschaltung der Dramentheorie mit der Rhetorik fokussiert im Begriff des Drastischen somit nicht nur die energetische Macht der Rede, sondern reflektiert die Kraft zur sinnlichen Vergegenwärtigung vor dem Hintergrund einer semiologischen Problemstellung. Wie man daraus schließen muss, stehen drastische Darstellungen *im Zeichen* einer von Schlegels Priorität des Buchstabens begründeten Hemmung der Repräsentation. Der mediale Sprung, zu dem sie ansetzen, eröffnet einen ästhetischen Raum der Indifferenz von Sprache und sinnlicher Realität. Die Körper, die *sich zeigen*, sind für die frühromantische Poetik in zweifacher Hinsicht ›buchstäblich‹: Zum einen unterliegen sie dem semiologischen Sinn nach einer originären Vermittlung durch Zeichen und ist ihre Gegenwart eine entsprechend sekundäre. Mit dem Versuch, das rhetorische Register leibhaftig zu überbieten, folgen sie jedoch zugleich dem *sensus literalis* und stehen unmetaphorisch in schierer Präsenz da. ²⁶⁵ Dem Ideal romantischer Poesie strukturell widerstrebend, aktiviert die performative Vehemenz dieser drastischen Buchstäblichkeit eine selbstbezogene Gegenwärtigkeit – der Sprache, der Körper – *hic et nunc* und bleibt als solche der Signifikation entzogen. In diesem Sinne wird Roland Barthes mit Bezug auf überdeutliche Schockfotos vom ›Skandal des Literalen‹ sprechen und damit einen »Widerstand« der Bilder vor dem hermeneutischen Zugriff festhalten. ²⁶⁶

²⁶³ Schlegel, KFSa 17, S. 392.

²⁶⁴ Vgl. Adelung 1808, Bd. 1, Sp. 572: »Ausarten [...], seine gewöhnliche Art verlassen, aus der Art schlagen«.

²⁶⁵ Vgl. zur Buchstäblichkeit als ästhetischem Begriff des 19. Jahrhunderts: Metzger 2004. Zu Schlegel bes. S. 37–40. – Vgl. zur Buchstäblichkeit als Verfahren drastischer Kunst: Dath 2005, S. 17. Gemeint ist hier jedoch eher das, was man »Wörtlichkeit« nennen müsste. Vgl. zum Unterschied zwischen ›Buchstäblichkeit‹ und ›Wörtlichkeit‹ Metzger 2004, S. 39f.

²⁶⁶ Barthes 1964, S. 55–58, hier S. 55: »Es genügt für den Photographen nicht, uns das Entsetzliche zu *bedeuten*, damit wir es auch empfinden«. – In diesem Sinn spricht auch Jean-Luc Nancy von einer »Buchstäblichkeit«, »die nicht mehr zu lesen ist« (Nancy 2000,

Schlegels Überlegungen sind hilfreich, um den unverklärten Realismus drastischer Darstellungen nach Maßgabe rhetorischer Verfahrensweisen zu beschreiben. Denn der kunsttheoretischen Tradition des 18. Jahrhunderts sind solche ästhetischen Wirkungen unter einem anderen, ebenfalls der rhetorischen Überlieferung entlehnten Namen bekannt. Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* registriert unter dem Lemma *Nachdruck* all jene Mittel, mit denen »wir in andern Vorstellungen oder Empfindungen erweken« und die darüber hinaus »eine vorzügliche Kraft haben, den Geist oder das Herz lebhaft anzugreifen«.²⁶⁷ Sulzers Ausführungen gehen auf die von Baumgarten inaugurierte Disziplin der »Emphaseologie« zurück.²⁶⁸ Gemeint sind »prägnante«, »starke« Vorstellungen, die reich an Details sind und deren Mannigfaltigkeit »mit einemmale in die Augen leuchtet«.²⁶⁹ Der Nachdruck dieser Repräsentationen besteht darin, dass die Zeichen perzeptiv auf die sinnliche Wahrnehmung des Dargestellten hin überschritten werden.²⁷⁰ Jedoch vermerkt bereits Sulzer eine für die Kunst desintegrative Tendenz dieses Nachdrucks. Das Bild, mit dem Sulzer barbarische Vorzeiten evoziert, lebt nicht nur von der kontrastierenden Wirkung einer plakativ ausgestellten, dem vernünftig verfeinerten Sinn neuerer Zeiten angeblich fremden Abscheulichkeit²⁷¹ – es malt ohne

S. 76).

²⁶⁷ Sulzer 1970, Bd. 3, S. 489f.

²⁶⁸ Vgl. Baumgarten, *Met.* § 519: »PERCEPTIONES plures in se continentes PRAEIGNANTES (vielsagende Vorstellungen) vocantur. Ergo perceptiones praegnantiores sunt. Hinc ideae habent magnum robur. Termini, significatus praegnantis, sunt EMPHATICI (emphases) (ein Nachdruck). Horum scientia EMPHASEOLOGIA est. Nominum proprium non parus vis est«.

²⁶⁹ Meier, *Anfangsgr.* I, § 126.

²⁷⁰ Vgl. hierzu grundlegend Wellbery 1984, S. 74f.: »In this sense, proper names are only a limit case of that general class of terms that Baumgarten and his followers refer to as emphatic words (*emphatici*, *nachdrückliche Wörter*). These are terms which are especially rich because they evoke a cluster of representations and therefore convey the mind immediately beyond the stage of symbolic cognition in order to evoke a quasi-perceptual experience of the object or quality they refer to. [...] That is to say, the emphatic terms are those elements within language that most energetically point beyond language; they are located, as it were, at the meeting point of language and perception«.

²⁷¹ Sulzer 1970, Bd. 3, S. 490: »Ein neuerlicher Kunstrichter scheint zu bedauern, daß unsre Dichter nicht mehr so durchaus nachdrücklich sind, wie die alten Cethischen Barden gewesen. Er scheint zu wünschen, daß man itzt noch so dichtete, wie die nordischen Barden vor zweytausend Jahren gedichtet haben. Aber er hat nicht bedacht, daß bei einem Volke, wo die Vernunft schon merklich entwickelt und die Empfindung verfeinert worden, nicht alles bloß rohes Gefühl seyn könne, und daß der Dichter in dem Geist seyn Zeit singen müsse. Jedermann wird gestehen, daß es für einen Irokesen eine höchst reizende Sache sey, aus dem Hirnschädel seines Feindes starkes Getränk zu trinken und dabey wilde Siegeslieder anzustimmen. Aber wir sind nicht Irokesen, unsre

falsche Hemmung auch eine Szene aus, derzufolge sich der Nachdruck im äußersten Maß dort realisiert, wo die Körper von Darstellern auf der Schaubühne »lebendig« geschlagen werden, wo mit anderen Worten Kunst real wird:

Die Schlüsse des Verfassers führen noch weiter, als er selbst denkt, denn sie beweisen, daß die Dichter nicht singen, sondern brüllen und heulen müßten, wie der noch ganz wilde Mensch in der Leidenschaft wird gethan haben. Denn ohne Zweifel ist das unartikulierte Heulen noch weit nachdrücklicher, als die ausgesuchteste Klage in bedeutenden Worten. Es geht also gar nicht an, daß man sich zur Regel mache, in den Künsten durchaus den größten Nachdruck zu suchen. Daraus würde folgen, daß man auf der Schaubühne bisweilen die Menschen lebendig schinden müßte; denn dieses wäre doch an sich das nachdrücklichste Mittel, Schrecken und Abscheu zu erwecken.²⁷²

Mit dem Bild von Schauspielern, deren Körper während der Aufführung tatsächlich geschlagen und gequält werden, spielt Sulzer den Umschlag von ästhetischem Schein in blutige Realität als innere Konsequenz der nachdrücklichen Darstellung durch. Im Hinblick auf Schlegels spätere Rede vom drastischen Drama ruft Sulzer nicht zufällig gerade die Vorstellung des Theaters auf, um eine Kunst am Rande der Kunst vor Augen zu stellen, hängt doch auch das Drastische von einem Nachdruck ab, der zur Überschreitung der Zeichen zum Physischen tendiert. Somit antizipiert Sulzer in Gedanken nicht nur eine kunstgeschichtliche Entwicklung, wie sie das Aktionstheater und die *performance art* des 20. Jahrhunderts radikal umsetzen werden. Er legt auch die genuin rhetorische Provenienz der Mittel offen.

Mit dem Begriff der *emphasis*, den Sulzer mit »Nachdruck« übersetzt, begreift die antike Beredsamkeit generell eine Verstärkung im stimmlichen, gestischen und sprachlichen Bereich.²⁷³ In figuraler Hinsicht stellen Ausrufungen, Fragen, Hyperbeln, Aposiopesen, Wiederholungen oder Inversionen Nachdruck her. Als Tropus ist die Emphase in der »gewöhnlichen Rede« des Alltags leicht zu finden (z.B. »das ist ein Mann!«).²⁷⁴ Quintilian weist darauf hin, dass Emphasen »mehr bezeichnen, als sie aussprechen«, ²⁷⁵ dass sie also mehr zu bedeuten geben, als die Wörter es für gewöhnlich tun, und im etymologischen Sinn »prägnant« sind. Aus diesem Grund weist

Krieger sollen nicht in die Wuth gesetzt werden, das Blut der erschlagenen Feinde zu trinken, oder ihr Fleisch zu braten«.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. Lausberg 1963, § 208–210.

²⁷⁴ Ebd. VIII 3, 86.

²⁷⁵ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 11.

Quintilian der Figur einen signifikanten Ort in seinem System zu. Da der Nachdruck das Verständnis unterstützt und in der Antike sogar im weitesten Sinn für die der durchsichtigen Rede eignende Redegewalt steht,²⁷⁶ gehört sie zur *perspicuitas* – »weil sie [jedoch] nicht bezweckt, daß man versteht, sondern daß man *mehr* versteht«, rechnet ihn die *Institutio Oratoria* zum Wortschmuck (*ornatus*).²⁷⁷ An der Emphase zeigt sich wieder einmal die supplementäre Struktur sprachlichen Verweisens: Da die Deutlichkeit von sich aus ergänzungsbedürftig ist, bedarf sie einer nachdrücklichen Bekräftigung. Anders gesagt: Die Emphase ist in der antiken Rhetorik *die* Figur dieses potenziell nicht ermessbaren Überschusses.²⁷⁸

Zusammenfassend kann man für den systematischen Stellenwert der Drastik festhalten, dass sich die Kodifizierung durch Schlegel mit dem Problem deckt, das Kant am Begriff der »ästhetischen Deutlichkeit« generell herausgearbeitet hat. Als extreme Entfaltung eines dem Distinkten inhärenten Zuges folgen drastische Kunstwerke einer Logik des Supplements. Der Überfluss hyperbolischer Gesten motiviert sich aus dem Bewusstsein, dass Repräsentationen nie deutlich genug sein können, und aus dem gleichzeitigen Verlangen, diesen Mangel trotzdem zu beseitigen. Verfahrenstechnisch unterscheidet sich Drastik von anderen Figuren wie beispielsweise dem Exempel oder dem Gleichnis dadurch, dass sie mit emphatischer Eindringlichkeit etwas vor Augen zu führen versucht, was sich der Darstellbarkeit grundsätzlich entzieht. Das Gebot zu immer größerer Deutlichkeit setzt sich mit Nachdruck in der Welt der Körper fort und zeitigt physische Wirkungen. Wie Schlegel disponiert hat und wie sich auch bei Büchner zeigen wird, rückt diese performative Überschreitung in die Welt der Körper die materiale Äußerlichkeit der Zeichen selbst in den Vordergrund. Demgemäß werden der drastische Realismus erst vor dem Hintergrund einer ebenso epochalen wie irreversiblen Entkopplung der Sprache von der Wirklichkeit und die Logik der Repräsentation nach Maßgabe einer wirkungsästhetischen Energie verständlich. Drastische Werke setzen das aufklärerische Projekt auf ästhetischem Terrain

²⁷⁶ Vgl. Schirren 1994, Sp. 1122.

²⁷⁷ Quintilian, *Inst. Orat.* VIII 2, 11.

²⁷⁸ Vgl. auch die Überlegungen bei Groddeck 1995, S. 222f.: »Die Emphase, auf griechisch ἐμφασίς, zu deutsch »Nachdrücklichkeit«, »Verdeutlichung« oder auch »Bedeutsamkeit«, ist ein Tropus, der absichtsvoll mit der Insuffizienz des sprachlichen Ausdrucks spielt. [...] Faszinierend bei der Emphase ist der paradoxe Aspekt, dass dabei das Proprium, die eigentliche Bedeutung selbst, tropisch wird: Die eigentliche Bedeutung ersetzt die eigentliche Bedeutung. In diesem seltsamen Spiel mit dem Proprium entsteht die spezifische »Bedeutsamkeit« des so gewendeten Ausdrucks: Die Emphase ist der »Tropus der Eigentlichkeit«.

fort und sind als Symptom einer andauernden Krise zu begreifen. Gerade wo die metaphysischen Gründe der Deutlichkeit im 19. Jahrhundert ins Schwanken geraten sind, fährt das Drastische umso forciierter *im Zeichen* der Vernunft fort – Büchners literarische Schriften tun dies jedoch, nicht ohne die transzendentalen Begrenzungen zu übergehen, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts virulent geworden sind und die Schlegel zum Begriff der Drastik geführt haben.

Büchners Drastik: Präliminarien

In einem Brief vom 3. November 1832 schreibt der an der medizinischen Fakultät der Straßburger Universität immatrikulierte, bei Duvernoy, dem Anatomieprofessor aus der Schule des führenden französischen Naturforschers Georges Cuvier, und dem naturphilosophisch, zugleich aber deziidiert empirisch orientierten Physiologen und Anatomen Lauth studierende, gerade mal neunzehnjährige Büchner an Adolph Stöber nach Metz:

Lieber Adolph! Nur wenige Zeilen bringen Dir dießmal meine Grüße. Ich komme eben aus dem Leichendunst und von der Schädelstätte, wo ich mich täglich wieder einige Stunden selbst kreuzige, und nach den kalten Brüsten und den toten Herzen, die ich da berührte, erquickte mich wieder das lebendige, warme an das Du mich drücktest über die Paar Meilen hinaus, die unsere Kadaver trennen.²⁷⁹

Mit diesen Worten kündigt sich Büchners literarisches Programm noch vor der Entstehung der poetischen Schriften pointiert an. Im Hinblick auf eine Kunst des Drastischen sind dabei verschiedene Aspekte von grundlegender Bedeutung:

1. Indem Büchner, der als Primaner dem Vater beim Sezieren zugesehen hat und der schon als Achtzehnjähriger an den täglichen Umgang mit Leichen gewöhnt ist, das Lesen und Schreiben von Briefen in die unmittelbare Nähe zur anatomischen Tätigkeit rückt, schließt er in charakteristischer Weise an die seit der empfindsamen Kultur des 18. Jahrhunderts topisch gewordene Verschränkung von Schrift und Körperlichkeit an.²⁸⁰ Mit diesem Rückgriff auf die ästhetisch und anthropologisch diskursbestimmende Bindung des Menschen an den Modus der Textualität aus dem Geist der modernen Alphabetisierung verleiht auch Büchner der

²⁷⁹ Büchner BW, S. 17.

²⁸⁰ Vgl. Kittler 2003; Koschorke 2003.

Schrift ganz zeitgemäß anthropomorphe Züge.²⁸¹ So wird einerseits für die Naturforschung die Metaphorik einer Lesbarkeit der Körper aktiviert und andererseits das epistolare Schreiben nach der paulinischen Formel vom belebenden Geist und dem tötenden Buchstaben in die kanonisch gewordene Spannung gesetzt. Büchner ist jedoch weit davon entfernt, Medizin und Literatur nach der von der klassischen Kunsttheorie etablierten Kluft zwischen Anatomie und Ästhetik in Konkurrenz zu setzen und die Schädelstätte des Sezierens mit dem Briefeschreiben und -lesen zu kontrastieren²⁸² – weder will er einen schönen Körper über den Ausschluss der mit Geschmacklosigkeit, Tod, Ekel und Unmenschlichkeit assoziierten »anatomischen Zergliederungen« retten,²⁸³ noch sucht er die Überwindung des Hiats in einer idealen, sich über die Einzelheiten erhebenden »anatomischen Plastik« nach Goethes pygmalionischem Modell eines im »lebendigen Begriff« versöhnten und anschaulich gewordenen Zusammenhangs von Wissenschaft, Technik und Kunst.²⁸⁴ Büchner entwirft in seinem Brief vielmehr ein anatomisches Schreiben, das sich ohne ästhetische und moralische Reserven aus der vorbehaltlosen Konvergenz mit der empirischen Wissenschaft motiviert und das allenthalben entindividualisierte verwesende Körper konstatiert: In der konkreten und mörderischen Berührung der kalten Brüste und toten Herzen wird nicht nur das Studienobjekt »zerschnitten«,²⁸⁵ auch das forschende

²⁸¹ Keck 2007, S. 9.

²⁸² Vgl. Menninghaus 2002, S. 82–88, hier S. 83: »Ästhetik und Anatomie – die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beide parallel ›boomen‹ – sind insofern zwei entgegengesetzte Wissenschaften. Für den Künstler ist, nach der Reflexion Diderots, schon das bloße Studium des unter der Haut Liegenden eher gefährlich als nützlich: ›Das gründliche Studium der Anatomie hat mehr Künstler verdorben als vervollkommen. Es ist in der Malerei und in der Kunst sehr gefährlich, unter die Haut zu blicken‹«.

²⁸³ Vgl. die einschlägige Passage aus *Wilhelm Meisters Wanderjahre*: »Mit Vergnügen betrachtete unser Freund dies alles und horchte gern den belehrenden Worten seines Wirtes, ob er gleich noch eine große Kluft zwischen diesen künstlerischen Arbeiten und den wissenschaftlichen Bestrebungen, von denen sie herkamen, gewahren mußte. [...] Wilhelm trat ein und hatte freilich zu erstaunen, als er, statt wie in den vorigen Nachbildung lebender Gestalten zu sehen, hier die Wände durchaus mit anatomischen Zergliederungen ausgestattet fand; sie mochten in Wachs oder sonstiger Masse verfertigt sein, genug, sie hatten durchaus das frische, farbige Ansehen erst fertig gewordener Präparate. ›Hier, mein Freund‹, sagte der Künstler, ›hier sehen Sie schätzenswerte Surrogate für jene Bemühungen, die wir, mit dem Widerwillen der Welt, zu unzeitigen Augenblicken mit Ekel oft und großer Sorgfalt dem Verderben oder einem widerwärtigen Aufbewahren vorbereiten‹ (Goethe 1994, Bd. 8, S. 326).

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 326ff.; Goethe 1900. – Vgl. zu Goethes plastischer Anatomie und der Tendenz, »damit den sterbenden und verwesenden Körper [aus der Ästhetik] auszuscheiden: Keck 2007, S. 136–154, bes. S. 149f.

²⁸⁵ Der Terminus »Anatomie« leitet sich vom gr. ἀνατέμνω »aufschneiden« ab.

Subjekt opfert sich dem Brief an Stöber zufolge am ›Kreuz‹ der Wissenschaft. Nach der sezierenden Zergliederung erscheint der Mensch ganz im Sinne der neueren Humanwissenschaften radikal auf seine organischen Funktionen, auf sein ›nacktes‹ Leben zurückbuchstabiert.²⁸⁶ Insofern ist Büchners Schreiben im Rahmen der biopolitischen Moderne zu verstehen²⁸⁷ – und zwar gerade auch dort, wo ein jenseits der kalten Körper liegendes ›Leben‹ als Medieneffekt einer ›warmen‹ Schrift evoziert und damit die Möglichkeit von Poesie zur Debatte gestellt wird. Büchner nimmt an der durch das Aufkommen der Physiologie um 1800 verstärkt vorangetriebenen Umstrukturierung im Wissen vom Körper teil, ohne indes die von der klassischen Ästhetik als Gefahr empfundene anatomische Zerstückelung des Menschen (und des Sinns) abzuweisen. Darin liegt ein erstes Moment von Büchners Drastik begründet: Das literarische Projekt wird mit Entschiedenheit auf einer anthropologischen und ästhetischen Schädelstätte errichtet. Es ist wenig ergiebig, den Brief auf Büchners zynischen Galgenhumor zurückzuführen, ohne die poetologischen Implikationen seiner Äußerungen konsequent zu ermessen.

2. Büchners Drastik entspringt nicht nur dem biopolitischen Klima einer Hinrichtung von Mensch und Kunst im Dienst der modernen Wissenschaft. Dieser Kontext zeitigt seine Folgen zudem bis in die rhetorische Eigentümlichkeit von Büchners Schreiben. Die dramatische Anschaulichkeit im Brief an Stöber resultiert aus dem kalkulierten Umgang mit den evozierten Bildern. Indem Büchner die topische Vorstellung einer brieflichen Umarmung der Korrespondenzpartner »über die Paar Meilen hinaus« vergegenwärtigt, werden Schrift und Körper zwar metaphorisch verschränkt. Die eingeführte Bilderrede wird jedoch in signifikanter Weise gebrochen, wenn die ›erquickende‹ und ›wärmende‹ Lektüre des Briefs sich zum Schluss als Umarmung von »Kadaver[n]« entpuppt. Die Vorstellung von lebendigen Toten, die Büchner damit hervorruft,

²⁸⁶ Foucault 1999, S. 413ff. – Zu der auf die Griechen zurückgehenden Doppelung des Lebensbegriffs vgl. in der Nachfolge Foucaults: Agamben 2002, S. 11: »Die Griechen kannten für das, was wir mit dem Begriff *Leben* ausdrücken, kein Einzelwort. Sie gebrauchten zwei Begriffe, die morphologisch und semantisch verschieden sind, auch wenn man sie auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen kann: *zoé* meinte die einfache Tatsache des Lebens, die allen Lebewesen gemein ist (Tieren, Menschen und Göttern), *bíos* dagegen bezeichnete die Form oder Art und Weise des Lebens, die einem einzelnen oder einer Gruppe eigen ist«.

²⁸⁷ Zum Begriff der »Bio-Politik«, mit dem Foucault im Unterschied zum Machttyp der klassischen Souveränität die von Medizin, Wissenschaft, Psychiatrie, Schule, Polizei etc. umfassend getragene Sorge um das physische Dasein des Menschen als Signum moderner Politik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begreift, vgl. Foucault 1983, S. 166; Foucault 2001, S. 52ff.; Foucault 2006.

resultiert aus einer katachrestischen Verwendung, einer buchstäblichen Zerstörung der verwendeten Metaphorik. Die schockierende Wirkung dieser Form von Bildlichkeit, wie sie der rhetorisch außergewöhnlich begabte Büchner beispielsweise auch im *Hessischen Landboten* aufbietet,²⁸⁸ entsteht dadurch, dass der tropologische Sinn der Wörter beharrlich literalisiert wird. Wenn Büchner den Briefpartner als lebenden Kadaver adressiert, dann folgt das Schreiben der anatomischen Erfahrung und konzipiert den Menschen ganz nüchtern und unmetaphorisch nach der Vorstellung des auf seine biologischen Funktionen reduzierten Lebens. Das Herz, das seit der empfindsamen Kultur als seelisches Zentrum des Menschen die Kommunikation der abwesenden Korrespondenten im Medium Brief gewährleistet und jenseits des Körpers sogar wahrhaftiger erscheinen lässt, gewinnt im Angesicht der seziierten Leichen die buchstäbliche Bedeutung zurück und stellt bloß ein seelenloses Organ dar. Die bildhafte Rede, so muss daraus geschlossen werden, kann bei Büchner nicht nur im übertragenen Wortsinn verstanden werden – die Begegnung der auf ihr nacktes Leben reduzierten Menschen findet allererst *materialiter* auf dem Papier statt, als ›Berührung‹ von kalten ›Schrift-Körpern‹.²⁸⁹ Der Brief fungiert nicht als phantasmagorisches Substitut, sondern gewinnt in seiner physischen Präsenz an Gewicht. Damit tritt ein zweiter Aspekt von Büchners Drastik hervor: Die Rhetorik der Buchstäblichkeit setzt einen ›dramatischen‹ »Verdinglichungsprozess« in Gang,²⁹⁰ demzufolge Sprache selbst über die bloß rhetorischen Effekte hinaus in der ästhetischen Dimension hervortritt und physisch wird.

3. Büchners Brief an Stöber eröffnet schließlich eine dritte Perspektive, die für eine literarische Drastik zu verbuchen ist, nämlich eine poetologische. Vor dem Hintergrund der wissenschaftlichen Sezierung und der konsequenten Rückbindung des Lebens an das biologische Dasein stellt sich die Frage nach dem Einsatzpunkt der Dichtung gerade dort verschärft, wo im scheinbaren Kontrast zur Schädelstätte der Anatomie ein

²⁸⁸ Vgl. zu Büchners Rhetorik des Bildbruchs grundlegend: Müller-Nielaba 1994. Zu Büchner als *poeta rhetor* vgl. Schaub 1975; Schaub 1982. Allgemein zu Büchners Rhetorik vgl. überblicksartig auch: von Kempen 2009.

²⁸⁹ Vgl. hierzu Wiethölter 2010.

²⁹⁰ Müller-Nielaba 1994, S. 128. Mit Bezug auf Büchners Dissertation vgl. Müller-Nielaba 2001, S. 58: »Daß hinsichtlich dieses Problemfeldes, gemessen an der darstellungstheoretischen Stoßrichtung seiner ›Nerven‹-Studien und mit Blick auf seine semio-physiologische Analytik des ›Schönen‹, ein ›wissenschaftlicher‹ und ein ›literarischer‹ Autor Georg Büchner nicht mehr zu trennen sind, braucht hier kaum wiederholt zu werden. Die Probavorlesung über Schädelnerven umschreibt als Verwandlungsvorgang, wie Zeichen physisch werden«.

poetisches Pathos trotz allem aufgerufen wird. Büchner stellt die Lektüre des Briefs, wie gesehen, ins Zentrum des für die epistolare Kultur prägenden, traditionell das ›Herz‹ betreffenden und entsprechend als ›lebendig‹ empfundenen Gesprächs der Seelen. Die rhetorische Literalisierung dieses Kardiozentrismus unterstützt Büchner mit dem über die syntaktische Komplikation akzentuierten Ausfall des Wortes ›Herz‹ (*»erquickte mich wieder das lebendige, warme an das Du mich drücktest«*). Mit dieser zeugmatischen Weglassung kommt eine weitere, von der anatomischen Berührung der ›kalten Brüste‹ im Leichenhaus bestimmte Auswirkung zum Zug. Im Zeichen der mörderischen Zergliederung ist der Schriftverkehr als Kommunikation von Körpern zu verstehen, die, herzamputiert und am Rande des Menschseins, als »Kadaver« bezeichnet werden. Die poetologische Perspektive dieser Diagnose erhellt sich aus dem Umstand, dass Büchner mit demselben Ausdruck wenige Wochen zuvor in einem Schreiben an den nämlichen Adressaten die Dichtkunst selbst als toten Körper figuriert hat: »Habt ihr das andre Papier gelesen, so werdet Ihr wissen, dass es sich um nichts geringeres handelt, als um die Muse der deutschen Dichtkunst; ob Ihr dabey als Accoucheurs oder als Todtengräber auftreten sollt, wird der Erfolg lehren. Ihr seyd gebeten mit Eurer poetischen Haus und Feld-Apotheke bey der Wiederbelebung des Cadavers thätige Hülfe zu leisten«, schreibt Büchner am 24. August 1832.²⁹¹ Mit dem gekonnten Einsatz der Syllepse im Brief vom 3. November untergräbt Büchner also nicht nur die Grundfesten der epistolaren Kultur, sondern stellt auch jede Möglichkeit poetischer Erhebung unter das Vorzeichen der Leibhaftigkeit (der Körper, der Sprache). Erst vor diesem Hintergrund erklärt sich die makaber anmutende Emphase, mit der die Wiederbelebungsversuche der toten Poesie vorgetragen werden. Doch sind es die unvergessenen Residuen einer alten Kultur, die am ehesten noch im Liebesdiskurs persistieren, man müsste eher sagen: die letzten Zuckungen erleben. Im Schriftverkehr mit Wilhelmine Jaeglé wird zwar wiederholt der Wunsch artikuliert, durch das Schreiben »dieß kalte und gemarterte Herz« an die Brust der Geliebten zu legen²⁹² – die Anrufungen werden bei Büchner aber nie das »Gefühl des Gestorben-seyns« unterdrücken.²⁹³ »Ich bin allein, wie im Grabe; wann erweckt mich deine Hand?«, ²⁹⁴ diese Frage ist eine ohne Aussicht auf Erlösung. Büchner leitet daraus eine radikal neuartige Konzeption von Poesie ab:

²⁹¹ Büchner BW, S. 12.

²⁹² Ebd., S. 34 (Brief von Mitte/Ende Januar 1834).

²⁹³ Ebd., S. 37 (Brief vom 8./9. März 1834).

²⁹⁴ Ebd., S. 36 (Brief vom 8. Februar 1834).

Das Beste ist, meine Phantasie ist thätig, und die mechanische Beschäftigung des Präparirens läßt ihr Raum. Ich sehe dich immer so halb durch zwischen Fischschwänzen, Froschzehen etc. Ist das nicht rührender, als die Geschichte von Abälard, wie sich ihm die Heloise immer zwischen die Lippen und das Gebet drängt? O, ich werde jeden Tag poetischer, alle meine Gedanken schwimmen in Spiritus.²⁹⁵

Indem Büchner mit diesen Worten das für die Empfindsamkeit leitende Vorbild der literarischen Liebe zwischen Abälard und Heloisa aufgreift, gewinnt in der Absetzung davon eine Dichtung aus dem Dunst des modernen Labors an Profil. Mit dem Siegeszug der Humanwissenschaften ist der lebendige, dem Körper entsagende Geist der Poesie für Büchner in jeder Hinsicht aus der Transzendenz entlassen – die Einbildungskraft des Künstlers erhebt sich »nur halb« über das Vorfindliche hinaus, ohne jedoch das, was vor Augen liegt, zu übersehen. Was ins Blickfeld rückt, nimmt durchaus monströse Umrisse an: eine Kreuzung von Mensch mit Fischschwänzen und Froschzehen. Poesie vermag in neuerer Zeit, so muss man schließen, nur dann zu »beseelen«, wenn der Geist (lat. *spiritus*) zuvor im »Spiritus«, in dem für die Konservierung der Präparate notwendigen Alkohol ertränkt wird. »Drastisch« ist diese Dichtung, weil sie aus jeder metaphysischen Verankerung gelöst ist und von einem unversöhnlichen Riss zwischen »Körper und Geist, Äußerem und Innerem, Zeichen und Bedeutung, Faktum und Sinn« zeugt.²⁹⁶ Da Büchners Literatur im Spezifischen dem Erfahrungshorizont des Anatomen entspringt, teilt sie das Anliegen, die Körperwelt klinisch genau auszumessen. An die Stelle einer psychologischen Durchdringung des Menschen tritt die ebenso detaillierte wie unabschließbare Erkundung von opak bleibenden Oberflächen. Zudem hat die Destruktion des Leib-Seele-Dualismus auf der Ebene der Sprache zur Folge, dass die Wörter auf einen literalen Sinn zurückbuchstabiert und dergestalt verdinglicht, physisch werden. Der sentimentale Versuch, über die kalten Zeichen hinaus zu dringen und ihnen »Leben« einzuhauchen, stellt im selben Zug ihre »tötende« Äußerlichkeit aus und unterläuft sich damit selbst. Für die Tradition der empfindsamen Poesie sind das harte Schläge: Die Ausschweifungen der Fantasie werden durch den konsequenten Bezug zum Tatsächlichen, der in Büchners radikalrealistischer Literatur, wie genauer zu sehen sein wird, die schiere Faktizität der Wirklichkeit *und* der Sprache

²⁹⁵ Ebd., S. 128 (Brief vom 13. Januar 1837).

²⁹⁶ Schneider 2006, S. 130.

umgreift, kräftig, um nicht zu sagen: emphatisch ernüchtert.

3. »Kaltblütig«

Nimmt man Büchners literarische Drastik in den Blick, dann muss man eine paradoxe Gemengelage organisieren. Zum einen ist die kaltblütige Haltung des Anatomen aufgerufen, der die Wirklichkeit mit klinischer Nüchternheit registriert und am Rande des klassischen Kunstsystems operiert. Zum andern ist vor dem Hintergrund der frühromantischen Dramentheorie die andauernde Schwierigkeit einer im Kern gehemmten Mimesis präsent zu halten. Schlegel hat am transzendentalpoetischen Schauspiel exponiert, dass die referenzielle Vehemenz des Nachdrucks ursächlich auf einen irreparablen Bruch zwischen Sprache und Wirklichkeit zurückzuführen ist. Wie Heines Rezeption bezeugt, bleibt für den literarischen Diskurs des Realismus der Gedanke virulent, dass drastische Kunstwerke eine Krise der Repräsentation kompensieren. »Drastik«, so kann man pointieren, führt ein »Drama« in jedem Wortsinne vor Augen, *handelt* sie doch wesentlich davon, wie sich eine geschlossene Welt von beharrlich auf sich rückverweisenden Zeichen aufbrechen lässt. Diese Frage steht im Zentrum von Büchners literarischen Schriften. Danton, Lenz oder Woyzeck schauen nicht nur von einem Abgrund aus auf die Welt und haben die autonome Handlungsmacht verloren, auch in poetologischer Hinsicht ist das Zusammentreffen widerläufiger Tendenzen zu verzeichnen. Gerade in Stücken wie *Danton's Tod* oder *Woyzeck* fällt auf, dass Büchner exzessiv auf historische Quellen zurückgreift und eine schriftlich überlieferte Geschichte (hier des schizophrenen Mörders Franz Woyzeck, dort des blutigen *terreur*) dramatisiert, ohne jedoch darauf zu verzichten, das Schauspiel *als Schauspiel* vorzuführen. Büchners Poetik, die sich einerseits immer wieder über den eindringlichen Bezug zur »Geschichte selbst« legitimiert, andererseits an die Parekbase der romantischen Tradition anschließt und wiederholt als »Theater des Theaters« hervortritt,²⁹⁷ konstellierte den Versuch, Worte in physische Wirklichkeit zu übersetzen, als befremdlichen Zusammenfall von mimetischer Wiedergabe und reflexiver Sprache. Die dokumentarische Geste ist insofern nach Maßgabe der Schlegelschen Konzeption drastisch, als die Greuelthaten, von denen unverblümt die Rede ist, auf Büchners Bühne gerade nicht zu sehen sind und nur ihrem überlieferten Wortlaut gemäß fasslich werden. Vor

²⁹⁷ Vgl. Campe 2004a. Zum Begriff der »Parekbase« bei Schlegel vgl. Sonderegger 2000, S. 156f.; Menke 2005, S. 136.

dem Hintergrund dieses romantischen Zugs werden Büchners rekurrierende, angeblich »programmatische Bekenntnisse zum Realismus« in ihrem inszenatorischen, indes nicht weniger dringlichen Charakter erkennbar. Der Fluchtpunkt dieser Poetik – das soll hier zuletzt an *Danton's Tod* exemplarisch ausgeführt werden – ist dort erreicht, wo historische Taten nicht repräsentiert, sondern als effektvolle Wort-Taten präsentiert werden, wo Büchner mithin seinen emphatischen Anspruch auf mimetische Wirklichkeitstreue unter das Vorzeichen eines performativen Dispositivs stellt.

Vorspiel im Land der »Konfusion« (Leonce und Lena)

In konsequenter Aporie wird die Möglichkeit, die undurchlässige Welt der Zeichen aufzuschließen, mit dem 1836 nach einer Preisausschreibung der Cottaschen Buchhandlung verfassten »Lustspiel« *Leonce und Lena* ausgemessen. Hans Mayers Epochenraaster zufolge irritiert, dass hier der »grundsätzliche Nichtromantiker Büchner das romantische Gebot der Entmaterialisierung und Verzauberung der Welt« wie kein anderer Dichter des Vormärz in Szene setzt.²⁹⁸ Jedoch steht Büchners Komödie nur vordergründig quer zu seinen übrigen Werken.²⁹⁹ Es genügt, sich ein signifikantes Detail der handschriftlichen Überlieferung zu vergegenwärtigen, um zu sehen, wie sehr Büchner auch hier nach den Möglichkeiten und Bedingungen »realistischer Literatur« forscht. Am Anfang der siebten Bogenlage von Büchners Descartes-Studien finden sich fünf getilgte Zeilen, die, obwohl unter den Streichungen kaum leserlich, als Entwurf zu einer später nur geringfügig umgeschriebenen Dialogsequenz aus *Leonce und Lena* erkennbar sind:

Valerio. Was Eure Empfänglichkeit betrifft
so könnte sie es nicht besser treffen um
getroffen zu werden. Drückt Euch besser
aus, wenn Ihr nicht den unangenehmsten
Eindruck von meinem Nachdruck haben wollt.³⁰⁰

Im Kontext des philosophischen Skripts, an dem Büchner zeitgleich arbeitet, stehen die Zeilen gerahmt und durch einen Querstrich abgesetzt

²⁹⁸ Mayer 1974, S. 320.

²⁹⁹ Vgl. Beise 2009, S. 85: »Tatsächlich müssen der romantische und der realistische Büchner aber nicht gegeneinander ausgespielt werden«.

³⁰⁰ Zitiert nach der diplomatischen Transkription in: Büchner MBA 9/1, S. 53 (Faksimile S. 479). Zu den genaueren Umständen der Überlieferung vgl. Dedner 1987, S. 100–103 und Büchner MBA 6, S. 227–229. Die Worte werden in *Leonce und Lena* bei der Überarbeitung nicht Valerio, sondern Leonce in den Mund gelegt (I/3; SW I, S. 104).

von der kritischen Beschäftigung mit Descartes' Deutlichkeitslehre – und zwar in unmittelbarer Nähe zur metaphysischen Demontage des dogmatischen Grundsatzes, wonach das, »was im Begriff einer Sache liegt, [...] wahr [ist]«,³⁰¹ Das cartesianische Subjekt, so hat Büchner ausgeführt, ist ohne die Vorstellung Gottes entkoppelt von den Objekten und gefangen im »einsamen, irren, nur in einem, dem Selbstbewusstsein, gewissen, Denken«. ³⁰² Derart korrespondieren auf dem überlieferten Blatt zwei nur scheinbar heterogene Momente, wenn die Problematisierung des reflexionsphilosophisch isolierten Subjekts von einer Rede flankiert wird, über die man sagen muss, dass sie nichts anderes als die (Un-)Verständlichkeit von Zeichen zum Gegenstand hat. Während der philosophische Kontext die »logische Deutlichkeit« begrifflichen Erkennens erörtert, die ihren subjektbegründenden Stellenwert ebenso wie ihre ontologische Brückenstellung zur Außenwelt nunmehr eingebüßt hat, reflektiert Valerios Rede die komplementären Auswirkungen auf die rhetorische Deutlichkeit sprachlicher Artikulation. Vom Titel und der »Vorrede«³⁰³ des Stücks an ist es für Büchners Komödie charakteristisch, dass die Figuren in Wortspielen verwickelt und die Zeichen einer Dereferentialisierung ausgesetzt sind – wie sich in Valerios paronomastischer Deklination von »treffen« abzeichnet, ist die Sprache nicht in der Lage, nach dem Vorbild der *perspicuitas* mit »treffenden Worten« etwas außerhalb ihrer selbst zu benennen. Darin liegt für *Leonce und Lena* thematisch die grassierende Langeweile und Melancholie der aller politischen Realität fremd gegenüber stehenden Akteure begründet.³⁰⁴ Jedoch beschränkt sich das Stück nicht darauf, diese Selbstbezogenheit der Sprache zu konstatieren und im »Lust-Spiel« sichtlich auszukosten.³⁰⁵ Valerio schließt eine Aufforderung an, die sich leitmotivisch durch Büchners literarische Texte zieht – wie in anderen Zusammenhängen zu sehen sein wird, mit durchaus drastischen Konsequenzen. Das emphatische Anraten, sich »besser« und das heißt: verständlicher oder eben »deutlicher« zu artikulieren, führt hier nicht minder paronomastisch zur Drohung, dass den Worten gleichsam zum »Nachdruck« Schläge folgen könnten. Wie gesehen, wird damit ein Begriff aufgerufen, mit dem in der ästhetischen Tradition seit Baumgartens Emphaseologie das anschauliche Supplement der deutlichen Rede gemeint ist. Die desintegrative Tendenz des Nachdrucks in der Kunst, so hat – wie oben zitiert –

³⁰¹ Büchner SW II, S. 204.

³⁰² Büchner MBA 9/1., S. 36f.; Büchner SW II, S. 192f.

³⁰³ Büchner SW I, S. 93: »Alfieri: »E la fama?« Gozzi: »E la fama?«.

³⁰⁴ Vgl. hierzu zuletzt: Dörr 2003.

³⁰⁵ Zu Valerios Wortspielkunst vgl. Müller-Nielaba 2001, S. 59f.

Sulzer herausgestellt, zeigt sich in letzter Konsequenz darin, dass »man auf der Schaubühne [...] die Menschen lebendig schinden müßte«.³⁰⁶ Wenn Valerio androht, seine Worte durch körperliche Aktion und Gewalt zu verdeutlichen, gesteht er nicht nur stillschweigend ein, dass es auch seiner eigenen Rede an Aussagekraft mangelt – zudem evoziert er das Modell einer drastischen Ästhetik, die als einzig verbliebenes Mittel noch in der Lage ist, ›Verständlichkeit‹ herzustellen. Da jedoch auch diese Möglichkeit in *Leonce und Lena* der Logik des Wortspiels entspringt, findet die Überschreitung der Sprache zur Tat hier ebensowenig wie an anderer Stelle des Lustspiels statt. Dem von Valerio vorgetragenen Versuch, »das geschlossene linguistische Universum des kleinen runden Königreichs [Popo] zu perforieren«,³⁰⁷ ist kein Erfolg beschieden.

Mit der gängigen Lesart von der politischen Satire, die Büchner auf die ›Darmstädter‹ Verhältnisse geschrieben haben mag, wird dieser Umstand notorisch ausgeblendet und *Leonce und Lena* der immanenten Poetik zum Trotz auf reduktive Art und Weise referenzialisiert. Das aus unzähligen Zitaten der literarischen Tradition von Shakespeare bis zur Romantik zusammengesetzte Stück ist allererst als Literatur ›auf zweiter Stufe‹ zu lesen³⁰⁸ – und das heißt: als ein Wortkunstwerk, das weder Taten noch Wort-Taten, sondern lediglich sprachliche Gesten ausstellt.³⁰⁹ Weil ein Wort nur ein weiteres nach sich zieht, gibt es statt der angedrohten Schläge nur eine »schlagende Antwort«.³¹⁰ Mit diesem Ausbleiben der drastischen Tat erklärt sich, warum auch die dramatische ›Handlung‹ in *Leonce und Lena* gelähmt ist – Büchners Bühne zeigt keine Akteure, sondern durchweg passive Figuren. Bezeichnenderweise ›herrscht‹ in diesem literarischen Reich der handlungsunfähige König Peter, der nichts anderes als fernab vom politischen Geschäft ›ungestört denken‹ möchte³¹¹ und der sich wiederholt darüber beklagt, dass seine »Kategorien [...] in der schändlichsten Verwirrung« sind.³¹² Diese Parodie des cartesianischen Philosophen, der sich von der sinnlichen Welt abschottet, damit er diese durch Abstraktion umso klarer und deutlicher erkennen kann, folgt in Büchners Lustspiel einem durchaus systematischen Argument. Es ist nicht sosehr der von Büchner

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Müller-Sievers 2003, S. 130.

³⁰⁸ Vgl. Dedner 1987, S. 156–218.

³⁰⁹ Zum Begriff der »Geste« im Unterschied zur tätigen Handlung (*actio*) vgl. Agamben 2001, hier S. 60: »Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem«.

³¹⁰ Büchner SW I, S. 105 (*Leonce und Lena* I/3).

³¹¹ Ebd., S. 128 (*Leonce und Lena* III/3).

³¹² Ebd., S. 99 (*Leonce und Lena* I/2).

in seinen philosophischen und naturwissenschaftlichen Arbeiten herausgestellte Hiatt zwischen »formaler und materialer Wahrheit«, ³¹³ zwischen der »tostlosen Wüste« des Apriorischen und dem »frischen grünen Leben«, der den König »in Konfusion, zur Desperation« bringt – es ist entscheidend zu sehen, dass die Verworrenheit Büchners präziser Darstellung zufolge in erster Linie der Koppelung des Denkens an ein Medium geschuldet ist. ³¹⁴ Zwar *denkt* der König nach den Regeln logischer Schlüssigkeit, ³¹⁵ doch mit der sprachlichen Entäußerung zeigt sich ein nicht zu überwindender, die Identität des Subjekts geradezu spaltender Graben: »Wenn ich so laut rede, so weiß ich nicht, wer das eigentlich ist, ich oder ein Anderer, das ängstigt mich. Nach langem Besinnen: Ich bin ich«, sagt Peter. ³¹⁶ *Leonce und Lena* zeigt hier, dass der sprachliche Akt ebenso sehr die Selbstzersetzung betreibt, wie er im gleichen Zug für die Selbstsetzung des Subjekts unabdingbar ist. Weil die kognitive Aktivität erst mit der Sprache stattfindet, diese jedoch die Deutlichkeit des Gedankens angreift, verläuft die Bruchlinie nicht nur zwischen Ich und Welt, sondern artikuliert sich schon in der Reflexion, als widerstreitendes und nicht harmonisierbares Gefüge von Reden und Denken. Daraus folgt, dass die Signifikanten, so wie der Knopf im Schnupftuch den König an nichts mehr erinnert, von der Bedeutung entkoppelt sind. ³¹⁷ Peters Frage: »Also von was war eigentlich die Rede?« ist als bündige Destruktion der deutlichen Proprietät zu verstehen. ³¹⁸ Es ist folgerichtig, wenn das Reden im Stück durchgehend eine Autonomie besitzt, die von keiner Figur beherrscht werden kann – selbst wo mit dem »königlichen Wort« ein »Beschluss sogleich ins Werk« gesetzt werden soll, wird diese oberste Autorität, die traditionell den Zusammenhalt von Denken, Reden und Handeln verbürgen kann, demontiert: »Ein königliches Wort ist ein Ding, – ein Ding, – ein Ding, – das nichts ist«. ³¹⁹ Das Land der

³¹³ Büchner SW II, S. 335. An dieser Stelle im Skript über Spinoza führt Büchner mit Blick auf König Peter nicht von ungefähr folgendes Beispiel an: »[...] und wenn Jemand sagt Peter existiert, ohne zu wissen ob Peter wirklich existiert, so ist dieser Gedanke hinsichtlich seines Wissens falsch oder vielmehr nicht wahr, obgleich Peter in der Wirklichkeit existiert«.

³¹⁴ Büchner SW I, S. 125 (*Leonce und Lena* III/3). Hier ist daran zu erinnern, dass der Begriff der »Konfusion«, den Büchner im Rückgriff auf den ihm bestens bekannten Ausdruck der *cognitio clara et confusa* aus der rationalistischen Gnosologie einsetzt, nicht etwa der »Klarheit«, sondern der »Deutlichkeit« gegenübersteht.

³¹⁵ Vgl. hierzu Nowitzki 1998.

³¹⁶ Büchner SW I, S. 100 (*Leonce und Lena* I/2; Hervorh. d. Verf.).

³¹⁷ Ebd., S. 99 (*Leonce und Lena* I/2): »Mein ganzes System ist ruiniert. – He, was bedeutet der Knopf im Schnupftuch?«.

³¹⁸ Ebd., S. 100 (*Leonce und Lena* I/2).

³¹⁹ Ebd., S. 124 (*Leonce und Lena* III/3).

»Konfusion«, in dem weder klar und deutlich gedacht werden kann und die Worte keine Tat nach sich ziehen, liefert eine Allegorie der Sprache. Im Reiche Popo, das sich wie eine Zwiebel, ohne sinnverbürgendes Zentrum, schält³²⁰ und wo sich hinter jeder Maske nur eine weitere Maske verbirgt,³²¹ stellen sich die Personen sinnigerweise als »ein[en] große[n] weiße[n] Bogen Papier« vor, den sie selbst nicht zu beschreiben wissen.³²² Im leeren Formalismus des mechanischen Wortspiels, aus dem sie buchstäblich geboren werden,³²³ treten die Figuren als puppenhafte Automate ohne Fleisch und Blut in Erscheinung. Ihnen ist es gleichgültig, ob sie real oder »in effigie« verheiratet werden, weil es in dieser papiernen Welt schlicht keinen alternativen Daseinsmodus gibt.³²⁴ Die originär schriftgenериerte »Präsenz« der Personen ist sekundärer Natur. So wie sich die Sprache ohne Nachdruck zurückbeugt, so werden die Figuren in einer Welt der Spiegel reflektiert: »Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen nackten Wand stände«, sagt Leonce an einer Stelle.³²⁵ Mit dieser Szene greift Büchner motivisch den Ausgangspunkt frühromantischer Überlegungen in dem von Fichte als unmittelbar konzipierten Selbstbewusstsein auf, das die Einheit der Identität aus der Differenz von Selbigkeit und Andersheit stiftet und das sich in der Selbstreflexion daher grundsätzlich zugänglich sein soll.³²⁶ Wie Novalis und Schlegel akzentuiert auch Büchner die brüchige Mittelbarkeit des Selbstbezugs und die faktische Unmöglichkeit, mit der progressiven Universalpoesie die Gespaltenheit des Subjekts abschließend aufzuheben.³²⁷ So streicht *Leonce und Lena* nicht nur

³²⁰ Ebd., S. 112 (*Leonce und Lena* II/1): »Das ist ein Land, wie eine Zwiebel, nichts als Schalen, oder wie ineinandergesteckte Schachteln, in der größten sind nichts als Schachteln und in der kleinsten ist gar nichts«.

³²¹ Ebd., S. 125 (*Leonce und Lena* III/3): »PETER Wer seid Ihr? [f] VALERIO Weiß ich's? *Er nimmt langsam hintereinander mehrere Masken ab.* Bin ich das? oder das? oder das? Wahrhaftig, ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinanderschälen und blättern«.

³²² Ebd., S. 103 (*Leonce und Lena* I/3).

³²³ Ebd., S. 107 (*Leonce und Lena* I/3): »LEONCE Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander gezeugt. [f] VALERIO Und Sie, Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen«.

³²⁴ Ebd., S. 126 (*Leonce und Lena* III/3): »PETER In effigie? in effigie? Präsident, wenn man einen Menschen in effigie hängen läßt, ist das nicht eben so gut, als wenn er ordentlich gehängt würde?«.

³²⁵ Ebd., S. 111 (*Leonce und Lena* II/1).

³²⁶ Vgl. Frank 1989, S. 249ff.

³²⁷ Zu Novalis' Vorstellung vom *ordo inversus* in Auseinandersetzung mit Fichte vgl. ebd., S. 248–306. Zu Schlegels Idee der Kunst als unendlichem Progress, demzufolge sich die

die ganze Fragilität der idealistischen Vorstellung hervor. In analytischer Hinsicht wird auch die Bedingung erkennbar, unter der die unendliche Spekulation überschritten werden kann. Es genügt eine kleine körperliche Bewegung, um statt des schönen Spiegelbilds eine kahle Wand *handfest* vor sich zu haben. Büchner stimmt an diesem Punkt mit Schlegels systematischer Verortung des Drastischen überein. Wo Kunst körperlich wird, geht mit der Brechung des ästhetischen Scheins die Öffnung auf etwas einher, das außerhalb des reflexiven Subjekts steht und das – »nackt« und unverblümt – als schierer physischer Widerstand tatsächlich wahrgenommen wird.

In *Leonce und Lena* hat Büchner eine Text-Welt aus dem Geist des Romantischen entworfen, die für das Verständnis seiner Werke nicht nur deswegen maßgeblich ist, weil die Motive der weltfremden Isolation, der automatenhaften Passivität, des zitathaften Daseins oder des melancholischen Überdrusses aus diesen nicht wegzudenken sind – mit Danton, Woyzeck und Lenz werden Protagonisten vorstellig, die wie Leonce in ihrer Welt von referenzlosen Zeichen leben und von sich aus unfähig zur Tat sind. Büchners Komödie hat mit der Spiegelszene zudem gezeigt, dass die Selbstreflexion des Geistes durch die konkrete körperliche Aktion unweigerlich aus den Fugen gerät. Die Vorstellung, dass schon mit einer kleinen Bewegung das Medium der Überlegung zerbrechen und sich die kahle Wand des Realen zeigen würde, ruft im Motiv der Hände nicht von ungefähr jenen Sinn auf, den nach Herder auch Reflexionsphilosophen wie Fichte noch denjenigen des »Gefühls« nennen. Während für Letzteren erwartungsgemäß nicht einmal der Tastsinn in der Lage ist, eine jenseits des Subjekts liegende Empfindung zu liefern,³²⁸ nimmt Büchner die seit Aristoteles' Schrift *Über die Seele* geführte, in der sensualistischen Wahrnehmungstheorie des 18. Jahrhunderts intensivierte Diskussion zur epistemologischen Rolle der Taktilität auf.³²⁹ Namentlich durch Herder hat sich eine »Philosophie des Gefühls« überliefert, die mit

Universalpoesie durch die Potenzierung der »poetischen Reflexion« auszeichne und sich »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln« vervielfältige, vgl. Schlegel KFSa 2, S. 182. – Zum Spiegelmotiv vgl. auch Konersmann 1988, bes. S. 211–217.

³²⁸ Vgl. Fichte 1794, S. 231 (§ 10): »Aber die Sinne liefern uns bloß ein Subjektives [...]; der Stoff, als solcher, fällt keineswegs in die Sinne, sondern kann nur durch produktive Einbildungskraft entworfen oder gedacht werden. Gesehen wird er wohl doch nicht, noch gehört, noch geschmeckt, noch gerochen; aber er fällt in den Sinn des Gefühls (*tactus*), möchte vielleicht ein im Abstrahieren Ungeübter einwerfen. Aber dieser Sinn kündigt sich doch nur durch die Empfindung eines Widerstandes, eines Nicht-Könnens an, das subjektiv ist; das Widerstehende wird doch hoffentlich nicht *gefühlt*, sondern nur *geschlossen*«.

³²⁹ Zeuch 2000; Binczek 2007.

Aristoteles die Auffassung teilt, dass in der leibhaftigen Berührung nicht nur die Grundlage unseres gesamten Wahrnehmungsvermögens,³³⁰ sondern die ontologische Bedingung »alles unseres Denkens« zu finden ist.³³¹ Gegen die Begründung des Subjekts im cartesianischen *cogito* setzt Herders Formel »*Ich fühle mich! Ich bin!*« eine sinnlich fundierte, den Ausgangspunkt des Erkenntnisprozesses bei der haptischen Empfindung ansetzende »Physiologie der Seele«.³³² »Ohne tastende Hand« bliebe man, so Herder, in »Platons Höhle« der Erscheinungen »und hätte von keiner einzigen Körpereigenschaft, als solcher, eigentlichen *Begriff*«. ³³³ Büchner folgt dieser Tradition in ihren ästhetischen Grundannahmen, ohne aus ihr eine Metaphysik abzuleiten. Für ihn bleibt das »Gefühl« im physiologischen Sinn ebenso kalt wie der nackte Gegenstand der Berührung. Indem Leonce darauf aufmerksam macht, dass mit der körperlichen Geste zwar der Spiegel der Reflexion gebrochen, den Händen aber die undurchdringliche Oberfläche einer Wand entgegentreten würde, ruft Büchner eine asignifikante Dimension von Herders Ausführungen zum Tastsinn in Erinnerung. Demzufolge erfährt die taktile Wahrnehmung eine Welt nach Maßgabe der wesentlich »unzergliederlichen« Materialität³³⁴ – ein Aspekt, den Herder zusehends hinter der ebenso sinnhaften wie schönen Form wieder verschwinden lassen wird.³³⁵ Büchner streicht hingegen jenseits aller Kallistik ein blindes Fühlen des opaken Materials hervor – die harten Fakten, die empfunden werden, bleiben für den analytischen Verstand bedeutungsresistent. Zwar ist die Hand dasjenige Organ, das uns den feinsten und genauesten *Begriff* eines Gegenstands liefert, doch ist damit auch für Herder nicht vorab die Möglichkeit garantiert, die Dinge

³³⁰ Aristoteles, *De anim.* 415a: »Ohne den Tastsinn wiederum ist keine der anderen Wahrnehmungen vorhanden, während der Tastsinn ohne die anderen Wahrnehmungsvermögen vorkommt« (Aristoteles 1995, S. 77).

³³¹ Herder 1985, Bd. 1, S. 14 (*Versuch über das Sein*). Der metaphysischen Setzung einer apathischen, leidensunfähigen Vernunft zum Trotz artikuliert schon Aristoteles zum Schluss seiner Schrift über die Psyche in aller wünschenswerten Klarheit eine in der sinnlichen Wahrnehmung begründete Lehre der *insgesamt* durch ihre Leidensfähigkeit ausgezeichneten Seele (πάθη τῆς ψυχῆς); vgl. Aristoteles, *De anim.* 432a: »So ist die Seele wie die Hand, denn auch die Hand ist das Organ der Organe, und so ist die Vernunft die Form der (intelligiblen) Formen, und die Wahrnehmung die Form der wahrnehmbaren (Formen). Da es aber auch kein Ding, wie es scheint, abgetrennt neben den sinnlich wahrnehmbaren Größen gibt, so sind in den wahrnehmbaren Formen die intelligiblen (enthalten), sowohl die sogenannten abstrakten, als auch alles, was Verhältnisse und Eigenschaften der Sinnesdinge sind. Und deshalb könnte jemand ohne Wahrnehmung nichts lernen, noch auch begreifen« (Aristoteles 1995, S. 185f.).

³³² Herder 1985, Bd. 4, S. 236 (*Zum Sinn des Gefühls*).

³³³ Ebd., S. 249 (*Plastik*).

³³⁴ Ebd., Bd. 1, S. 13.

³³⁵ Ebd., Bd. 4, S. 249–253.

in ihrer wesenhaften Form erfassen zu können.³³⁶ Mit Blick auf Dantons Rede von den »grobe[n] Sinne[n]«, die es dem Menschen nicht erlauben, ein Gegenüber zu durchblicken,³³⁷ ist eine Überlegung aus Herders *Plastik* von nicht nur systematischer, sondern auch intertextueller Bedeutsamkeit: »Was im *Haupt*, unter dem *Schädel* eines Menschen wohne, welche Hand kann es fassen! welch ein Finger von Fleisch und Blut diesen Abgrund inwendig gärender oder stiller Kräfte an der äußern *Rindel*!«³³⁸ Der Unmöglichkeit gemäß, ins Innere zu schauen und »die Seele in ihrer ganzen Nacktheit« zu sehen, wie Tristram Shandy die Fantasie der empfindsamen Kultur auf den Punkt gebracht hat,³³⁹ ist das Tasten der Hand für Herder ebenso wie für Büchner als ein originär blinder Vorgang, als ein Tappen »im Dunkeln« und an der Oberfläche zu verstehen.³⁴⁰ Vor diesem Hintergrund artikuliert die referenzielle Geste aus *Leonce und Lena* die paradoxe Vorstellung einer ebenso rekursiven wie die Reflexion zugleich brechenden Öffnung auf ein unverfügbares Außen hin. Die *Hand* berührt mit der *Wand*, so der tiefere Sinn von Büchners Wortspiel, nicht nur etwas anderes, sondern zugleich sich selbst. Jedoch gibt dieser physische Kontakt weder einem mit sich identischen Geist statt (Idealismus), noch ermöglicht er einen sicheren Zugriff auf die nackten Tatsachen (Empirismus), sondern stellt allererst die Differenz eines Körpers zu sich aus – kein »Fürsichsein«, ³⁴¹ sondern ein Außer-sich-sein des Subjekts.³⁴²

³³⁶ Zur »Undurchdringlichkeit« des Materialen vgl. ebd., S. 249.

³³⁷ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod* I/1). – Vgl. hierzu weiter unten ausführlich den Abschnitt »Politik der Deutlichkeit (*Danton's Tod*)«.

³³⁸ Herder 1985, Bd. 4, S. 283.

³³⁹ Vgl. Müller 1987, S. 195.

³⁴⁰ Herder 1985, Bd. 4, S. 314.

³⁴¹ Vgl. Hegels Ausführungen zur Berührung und Selbstberührung in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 399: »So ist z.B. die *Berührung* die Vermittlung zwischen mir und dem Anderen, da sie, von diesen beiden Seiten des Gegensatzes verschieden, doch zugleich beide vereinigt. Hier also, wie bei der Empfindung überhaupt, schließt die Seele vermittelt eines zwischen ihr und dem Anderen Stehenden in dem empfundenen Inhalte sich mit sich selber zusammen, reflektiert sich aus dem Anderen in sich, scheidet sich von demselben ab und bestätigt sich dadurch ihr Fürsichsein« (Hegel 1986, Bd. 10/3, S. 97).

³⁴² Vgl. die Überlegungen Jean-Luc Nancys zur Berührung in: Nancy 2000, hier S. 115: »Das bedeutet, daß Sie und ich nur über ein Außen Zugang zu uns selbst haben. Ich bin für mich selbst ein Außen. [...] Ich berühre mich mit der Haut. Und ich berühre mich von außen, ich berühre mich nicht von innen. [...] Ich bin exponiert, um mich selbst zu berühren. Und folglich, aber das ist der schwierige Punkt, ist der Körper stets außen, außerhalb, er ist Außen«. Und ebd., S. 123: »[...] deshalb kann ich mich auch nicht spüren, ohne einen Anderen zu spüren«. Diese Überlegungen lassen sich direkt an das von Aristoteles ausgeführte, allem Anschein von Unmittelbarkeit zum Trotz behauptete,

Szenen einer Ästhetik des Fasslichen (Lenz)

Leonce und Lena konterkariert mit dieser physiologischen Aisthetik die absolute Innerlichkeit des romantischen Subjekts, seine eitle »Unkräftigkeit, die nicht handeln und nichts berühren mag«, wie Hegel treffenderweise formuliert hat.³⁴³ In der unabgeschlossenen Erzählung *Lenz* wird diese implizite Skizze mit dem sogenannten »Kunstgespräch« ausgeführt. Es gilt indes auch hier, philologisch sorgfältig zu sein und zu beachten, dass Büchners angebliches »Bekenntnis zum Realismus« eng in den narrativen Kontext verflochten ist. Lenz nimmt bei der Unterhaltung mit Kaufmann keine Auszeit von seinem Wahnsinn, um vorübergehend luzide für ein Gegenprogramm zur idealistischen Kunstperiode einzutreten und anschließend wieder der Geisteskrankheit zu verfallen.³⁴⁴ Die vom Protagonisten mit einiger Dringlichkeit ins Feld geführte Position wird von Büchner jedoch auch nicht als ein fehlgeleiteter und irrer Extremismus hingestellt,³⁴⁵ sondern nach Maßgabe von Voraussetzungen reflektiert, die durch die spezifische Disposition der Hauptfigur bestimmt sind und die es jenseits jeder Pathologisierung hinsichtlich der epistemologischen Implikationen genauer zu analysieren, das heißt: ernst zu nehmen gilt. Mit dem unglücklichen Dichter Lenz hat Büchner eine Figur entworfen, deren Wahnsinn wörtlich zu verstehen ist, nämlich als Wahn des Sinns und der Sinne. Der »Triumph [der unkörperlichen Geistigkeit] über das Äußere«³⁴⁶ kontrastiert mit dem Umstand, dass Lenz den permanent auf seinen Körper eindringenden Sensationen hilflos ausgesetzt ist. Denken und Erfahrung klaffen abgründig auseinander – dieser Hiat produziert auf der einen Seite Exzesse des Bewusstseins, die auf der anderen denjenigen der Wahrnehmung ohne jede Verbindung gegenüberstehen. Die Entkopplung von der Wirklichkeit zeitigt für den Protagonisten eine grundsätzliche Negativität des Daseins und führt einen ausgeprägten räumlichen und zeitlichen

Theorem von der Medialität des Tastsinns anschließen (Aristoteles, *De anim.* 423b; Aristoteles 1995, S. 129–131).

³⁴³ Hegel 1986, Bd. 13/1, S. 96.

³⁴⁴ Müller-Sievers 2003, S. 164.

³⁴⁵ So Holub 1985, S. 110, S. 124: »For the character Lenz realism becomes both a refuge from and a symptom of madness«.

³⁴⁶ Hegel 1986, Bd. 13/1, S. 113.

Orientierungsverlust mit sich. Lenz erfährt sich einer für den philosophischen Diskurs topischen Metapher zufolge durchweg als Blinden.³⁴⁷

[...] es war ihm als sei er blind; jetzt wuchs sie [i.e. die Angst], der Alp des Wahnsinns setzte sich zu seinen Füßen, der rettungslose Gedanke, als sei alles nur ein Traum, öffnete sich vor ihm, er klammerte sich an alle Gegenstände, Gestalten zogen rasch an ihm vorbei, er drängte sich an sie, es waren Schatten, das Leben wich aus ihm und seine Glieder waren ganz starr.³⁴⁸

Lenz lebt in einer Sphäre, die insofern als »rettungslose« qualifiziert wird, als er keine kognitive Verbindung mit einer äußeren Wirklichkeit aufzunehmen im Stande ist – obwohl er in einem kaum unterbrochenen physischen Kontakt zur Außenwelt steht, gelingt es Lenz nicht, die überwältigende Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungen auf einen Begriff zu bringen. In der eigenen Enge eingeschlossen, stellt das Denken nicht das Gegenteil des Wahnsinns dar, sondern fällt mit dem Alp geradewegs zusammen. Aus diesem Grund kann in der wiederkehrenden Wendung »es war ihm als [...]« nicht einmal der Gedanke, blind zu sein, eindeutig der Realität oder einem Hirngespinnst zugeordnet werden. Wo immer Lenz hingeht, ist das »Licht [...] erloschen, die Finsternis verschl[ingt] Alles«³⁴⁹ – »es [ist] ihm Alles leer und hohlk.«³⁵⁰ Seine Anstrengung, sich am Gegenständlichen festzuklammern und zu orientieren, scheitert daran, dass er nur schattenhafte Erscheinungen wahrnehmen und diese wie im Traum weder greifen noch begreifen kann. Büchner hat dieses Denken bereits mit seinen Schriften zum Cartesianismus an den Abgrund geführt – das Erzählfragment setzt zudem die somatische Konsequenz ins Bild, dass ein anästhesiertes Subjekt als regelrechte Leiche zu betrachten ist. Der Erzähler – es ist durch den Wegfall der auktorialen Geste an keiner Stelle zu entscheiden, ob er zurechnungsfähig ist oder nicht – hält ausdrücklich fest, dass »das Leben [aus Lenz]« weicht. Mit Rückgriff auf Aristoteles lässt sich verstehen, dass die Wahrnehmung (αἴσθησις) das Lebensprinzip (ζωή) darstellt, ohne das der Mensch unbeseelt ist.³⁵¹ In Gestalt von Büchners Lenz schließt sich die Überlegung an, dass mit dem sinn(en)losen Denken nicht nur der Geist, sondern auch der Körper einen Zusammenhalt ver-

³⁴⁷ Vgl. zu der seit Platons Ideenlehre folgenreichen Metaphorik des inneren Auges, das allein für die wahre Erkenntnis zuständig ist, während das äußere nur sehen, nicht erkennen kann und daher im besten Fall blind ist: Konersmann 2008, S. 368–370. – Zum wirkungsmächtigen Mythos des blinden Sehers vgl. Mayer 1997.

³⁴⁸ Büchner SW I, S. 229.

³⁴⁹ Ebd., S. 227.

³⁵⁰ Ebd., S. 242.

³⁵¹ Aristoteles, *De anim.* 402a (Aristoteles 1995, S. 3).

missen lässt und sich in die einzelnen »Glieder« auflöst. Ohne leibhaftige Wahrnehmung bleibt die derart zergliedernde Vernunft leblos. Wenn man in Betracht zieht, dass Herder seine »Philosophie des Gefühls« mit dem gewichtigen Hinweis auf Diderots *Lettres sur les aveugles* entwickelt hat,³⁵² sucht der blinde Lenz den Ausweg aus dieser Leichenstarre nicht grundlos im Bereich des Haptischen. Der Diagnose vom toten Körper folgt eine Reihe therapeutischer Selbstpraktiken, die dazu dienen, die Außenwelt und im gleichen Zug das Subjekt konkret »in den Griff« zu bekommen:

Er sprach, er sang, er rezitierte Stellen aus Shakespeare, er griff nach Allem, was sein Blut sonst hatte rascher fließen machen, er versuchte Alles, aber kalt, kalt. Er mußte dann hinaus ins Freie, das wenige, durch die Nacht zerstreute Licht, wenn seine Augen an die Dunkelheit gewöhnt waren, machte ihm besser, er stürzte sich in den Brunnen, die grelle Wirkung machte ihm besser [...].³⁵³

Dem physiologischen Verständnis entspricht der Umstand, dass der »kaltblütige« Lenz mehrere Handlungen vollzieht, um sich überhaupt erst *als Körper* zu erfahren und bewusst zu werden. Die Erzählung verweist zu diesem Zweck wieder einmal ostentativ auf den Tastsinn, »greift« Lenz doch nach allem, was ihm zur Hand liegt. Gegen die Unempfindlichkeit wird zunächst das im *Sturm und Drang* emphatisierte Reservoir von »belebenden« Zeichen aufgeboten (Sprache, Musik, Literatur). Die Performanz im Reden, Singen und Rezitieren erzielt jedoch nicht die erwünschte Wirkung, da diese Künste aller Insistenz zum Trotz für Lenz kalt bleiben. Indem der Protagonist »hinaus ins Freie« geht, figuriert der Text die Öffnung des semiotischen Dispositivs auf eine somatische Dimension – Lenz, der Literat, sucht einen Fluchtweg jenseits der Zeichen, in der physischen Extension. Verglichen mit Leonce ist die Situation indes zugespitzt. So sehr die Taktilität den Weg weist – die einfache Berührung reicht für Lenz nicht aus, um dem betäubten Körper die Sinne zu restituieren. Wie sich im Fortlauf der Erzählung herausstellt, stößt das zentrale Organ des Tastsinns immer wieder an die Grenzen des Subjekts, die zugleich die Grenzen von Lenzens Welt sind: »Jetzt ist es mir so eng, sehn Sie, es ist mir manchmal, als stieß' ich mit den Händen an den Himmel; o ich ersticke!«³⁵⁴ Büchner greift gezielt auf das Motiv der in sich verstrickten Hände zurück, um diese Aporie auszudrücken: »Er verzweifelte an sich selbst, dann warf er sich nieder, er rang die Hände, er rührte Alles in sich auf; aber tot! tot!«³⁵⁵

³⁵² Herder 1985, Bd. 4, S. 245. Vgl. zu Diderot: Mayer 1997, S. 69–73; Derrida 2008.

³⁵³ Büchner SW I, S. 229.

³⁵⁴ Ebd., S. 240.

³⁵⁵ Ebd., S. 241.

Mit der Selbstberührung rührt Lenz an den sensiblen Punkt eines sich im Tasten zugleich stets entziehenden Gefühls. Es bedarf eines stärkeren Reizes, um den dumpfen Geist zu beseelen – aus diesem Grund attackiert Lenz in der Verzweiflung seinen Kopf: »Oft schlug er sich den Kopf an die Wand, oder versetzte sich sonst einen heftigen physischen Schmerz«.³⁵⁶ Wie Roland Borgards herausgearbeitet hat, begründet Büchner seine »Physiologie der Seele« parallel zur Psychiatrie der Zeit im körperlichen Schmerz.³⁵⁷ Auch die nächtliche Brunnenszene führt vor, dass Lenz allein die »grelle Wirkung« eines winterlich eisigen Bades hilft, das kalte Blut, man möchte fast sagen: zu »erwärmen«. Nur diese drastischen Maßnahmen bringen das Subjekt im selben Zug, wie sie es aus sich heraussetzen, zu sich. Doch die Ruhe, die Lenz damit gegönnt wird, ist nur von kurzer Dauer – schließlich endet der Text keineswegs mit »der Heilung des Protagonisten, sondern mit einem massiven therapeutischen Mißerfolg«.³⁵⁸ In der Erzählung hilft das physiologisch konzipierte »Gefühl« der Hauptfigur nur zeitweilig und in der akuten Form des Schmerzes, die Unempfindlichkeit vorübergehend auszusetzen – bei seinem Abschied ist Lenz wieder »ganz vernünftig«,³⁵⁹ ganz in seinem geistigen und blinden Dasein eingeschlossen. Noch die »heißesten Tränen«, die vergossen werden, ändern nichts daran, dass Lenz gleichgültig bleibt: »[S]eine Tränen waren ihm dann wie Eis«.³⁶⁰ Die »kalte Resignation«, mit der er das Steintal zuletzt verlässt,³⁶¹ bedeutet, dass er seinem zeichenhaften Dasein nicht entkommen kann, er ist dem etymologischen Sinn nach »re-signiert«.

Durch das Kunstgespräch mit Kaufmann erhalten die drastischen Handlungen ihre semiologische Bedeutung. Bedenkt man, dass sich Lenz bei idealistischen Werken »sehr tot« »fühlt«³⁶² und stattdessen für eine Literatur *à venir* »Leben, Möglichkeit des Daseins« verlangt,³⁶³ dann hängt der ästhetische Imperativ eng mit den motivisch in der Erzählung wiederkehrenden Reanimationsversuchen zusammen. Die ästhetische Auseinandersetzung steht in direkter Verbindung mit Lenzens selbsttherapeutischen

³⁵⁶ Ebd., S. 249.

³⁵⁷ Borgards 2007, S. 430.

³⁵⁸ Ebd., S. 437.

³⁵⁹ Büchner SW I, S. 249f.

³⁶⁰ Ebd., S. 239.

³⁶¹ Ebd., S. 250.

³⁶² Ebd., S. 235.

³⁶³ Ebd., S. 234: »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 Kuns[s]achen«.

Praktiken und deren wiederholtem Scheitern. Wo er seine Position zuletzt in der Forderung nach einer möglichst »faßlichen« Kunst auf den Punkt bringt, zeigt Lenzens ununterbrochenes Orientierungsbedürfnis, dass er wieder einmal etwas zu kontrollieren versucht, was sich ihm grundsätzlich entzieht. Nicht von ungefähr geht der Unterhaltung eine Szene voraus, die sich direkt an die »Philosophie des Gefühls« anschließt – Lenz emphatisiert darin den »elementarische[n] Sinn« und erfährt (s)eine »Seele« unter der Voraussetzung eines körperlichen Berührtwerdens von der Natur, das jedoch in einer »Art von Somnambulismus« stattfindet und einen nicht minder »traumartig[en]« Kontakt zur Außenwelt herstellt.³⁶⁴ Mit diesem sensualistischen Rahmen wird die von Lenz während des Gesprächs wiederholte Anrufung des »Gefühls« – als müssten die Affekte beschworen werden – dem taktilen Verstand nach begreiflich. Auch in Kunstsachen gibt es erst durch den Tastsinn Grund zur Annahme, »daß Was geschaffen sei, Leben habe«.³⁶⁵ Im Unterschied zur idealistischen Dichtung, die nur papierne »Holzpuppen« erfinden könne und die Wirklichkeit verkläre,³⁶⁶ müsse die Literatur daher ihren Gegenstand so realitätsgetreu und detailliert wie möglich vor Augen stellen:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben der Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganz feinen, kaum bemerkbaren Mienenspiel. [...] Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben.³⁶⁷

Es ist bezeichnend, dass Lenz an dieser Stelle für das Studium und die Mimesis des Lebens die Sinnesorgane des Dichters erwähnt. Was aber

³⁶⁴ Ebd., S. 232: »[...] er [d.i. Lenz] sagte ihm [d.i. Oberlin], wie er einmal im Gebirg durch das Schauen in ein leeres tiefes Bergwasser in eine Art von Somnambulismus versetzt worden sei. Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei, daß er dann etwas von seinem eigentümlichen Sein empfunden hätte. Er fuhr weiter fort: Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen, je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; [...] er [Lenz] meine, es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen [...]«.

³⁶⁵ Ebd., S. 234.

³⁶⁶ Ebd., S. 233f.: »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 [...]«.

³⁶⁷ Ebd., S. 234.

vermögen »Aug und Ohren« wahrzunehmen? Die Menschen, die wiedergegeben werden, zeichnen sich nicht durch eine individuelle Seele aus – diese wird auch hier pointiert physiologisch bestimmt, wenn Lenz die traditionell unkörperliche Psyche wiederum als etwas Äußeres, nämlich als eine »Gefühlsader« betont. Was die einzelnen Personen unterscheidet, ist Lenz zufolge im Gegenteil eine »mehr oder weniger dicht[e]« »Hülle«. Dies bedeutet, dass der »fühlende« Künstler primär auf eine singuläre und widerständige Oberfläche stößt – »dafür« muss er Aug und Ohren haben, diese soll er *en détail* abbilden.³⁶⁸ Zu diesem Zweck ist die Zurückhaltung eines Beobachters erforderlich – der Dichter darf die Hülle nicht aktiv durchbrechen und auf das Innere der Figuren zugreifen, sondern muss »die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht«.³⁶⁹ Derart verwischt Lenz die Differenz des biologischen Lebens zu einer davon unabhängigen Existenzform (z.B. »Seele«) auf Schritt und Tritt. Gerade die nachdrückliche Forderung, das psychische Zentrum des Menschen zu erfassen und alle körperlichen Äußerlichkeiten abzugrenzen, wird mit dem nüchternen Wissen des Anatomen artikuliert – unter der Hülle verbirgt sich keine unsterbliche Seele, sondern das Zusammenspiel von wiederum organischen Funktionen (Muskeln, Puls). In dem Maße, wie sich eine jenseits der physiologischen Eigenschaften liegende Existenz entzieht,³⁷⁰ ist Lenz dem Sinn der biopolitischen Moderne nach an die ebenso undurchdringliche wie »einfache Tatsache des Lebens« (ζωή) verwiesen.³⁷¹ Daher ist die »Fasslichkeit«, die der unglückliche Dichter gegen die idealistische Kunst ins Feld führt und die für die plastische Lebhaftigkeit der realistischen Mimesis steht, wörtlich zu begreifen:

Der Dichter und der Bildende ist mir der Liebste, der mir die Natur am Wirklichsten gibt, so daß ich über seinem Gebild fühle, Alles Übrige stört mich. Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italienischen, sie sind auch die einzig faßlichen.³⁷²

Mit dem Vorzug der niederländischen Malerei, der sich der bis ins 19. Jahrhundert reichenden ästhetischen Geringschätzung zugunsten der erhabenen

³⁶⁸ Ebd., S. 235.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. Thüning 2009, bes. S. 210.

³⁷¹ Agamben 2002, S. 11. Nicht von ungefähr darf der historische Lenz, vornehmlich mit seinen Studien zur Konkubiszenz und mit den politischen Schriften über die Soldatenehe, als einer der ersten literarischen Zeugen der modernen Biopolitik gelten.

³⁷² Büchner SW I, S. 235.

nen Schule der Italiener entgegenstellt,³⁷³ folgt Lenz einem konsequent physiologischen Kunstverständnis. Die Fasslichkeit der Holländer meint, wie der lexikografische Nachweis belegt, zweierlei: Einerseits bedeutet ›fassen‹ sensitiv ›ergreifen, halten [...] mit der Hand‹, andererseits intellektuell ›mit dem Verstande begreifen, seinen Gründen nach einsehen‹.³⁷⁴ Die ästhetische Tradition setzt den Begriff der ›Fasslichkeit‹ seit dem 18. Jahrhundert mit ›Verständlichkeit‹ und ›Deutlichkeit‹ gleich – Baumgarten verwendet die Ausdrücke synonym als Übersetzung für die rhetorisch-ästhetische *perspicuitas*.³⁷⁵ Während die idealistische Überlieferung eine zwischen Ideal und Erscheinung vermittelnde Kraft zur Veranschaulichung einer diaphanen Schönheit meint,³⁷⁶ kann für Lenz ausschließlich, was mit Händen greifbar ist, auch verstanden werden. Er liefert im Anschluss nicht zufällig die Ekphrasis einer beispielhaften Darstellung der »Jünger von Emaus« aus der holländischen Schule. Damit ruft Lenz jene für die christliche »Religion der Berührung« exemplarische Szene auf, in der zwei Jünger ihren auferstandenen Herrn treffen. Wiederum spielt der Tastsinn eine entscheidende Rolle: Nachdem sie eine Weile mit Jesus wie mit einem Fremden gegangen sind, erkennen die Jünger ihn beim Abendmahl wieder, das heißt: als er sie mit seinem eucharistischen Leib kontaktiert.³⁷⁷ Lenz umschreibt die Anagnorisis in signifikanter Weise so, dass die originär rhetorische Bedeutung der ästhetischen Fasslichkeit zu Wort kommt, wenn er die göttlich-leidenden Züge des Messias »deutlich« zu den Schülern »reden« lässt.³⁷⁸ Das Beispiel führt damit nicht einfach nur die präzise Mimesis der niederländischen Malerei vor Augen, sondern besitzt insofern analytischen Charakter, als Büchner an dieser Stelle eine ungeahnte und neuartige Tiefendimension im Begriff der Deutlichkeit offenlegt. Mit

³⁷³ Das ästhetische Urteil des 18. Jahrhunderts zählt die holländische Schule traditionell zum ›niederen Stil‹ und ist noch bei Jean Paul in seiner Exemplifizierung des erhabenen (italienische Schule), mittleren (deutsche Schule) und niederen Romanstils (niederländische Schule) erhalten geblieben (Jean Paul 1995, S. 253; *Vorsch. d. Ästh.* § 72).

³⁷⁴ Vgl. Adelung 1808, Bd. 2, Sp. 53.

³⁷⁵ Vgl. Baumgarten, *Acr. Log.* § 145 (Baumgarten 1761, S. 39).

³⁷⁶ Sulzer setzt die ›Fasslichkeit‹ im Kontext der »schönen Form« und der damit verbundenen Vorstellung von Ebenmaß und Ordnung ein: »Damit das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese wirken Faßlichkeit in der Menge« (Sulzer 1773, Bd. 2, S. 613).

³⁷⁷ *Lk* 24, 13–35: »Während sie redeten und ihre Gedanken austauschten, kam Jesus hinzu und ging mit ihnen. Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so daß sie ihn nicht erkannten. [...] Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot und gab es ihnen. Da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn«. Vgl. zum Stellenwert der Berührung im Christentum: Nancy 2008, S. 18.

³⁷⁸ Büchner SW I, S. 235.

der Annahme, dass der durchsichtige Ausdruck intersubjektives Wissen tatsächlich garantieren kann, wirkt demnach eine christologische Matrix der abendländischen Kultur nach. Wie sich Jesus seinen Jüngern offenbart, indem er ihnen von seinem Fleisch gibt, so verspricht der körperlich-zeichenhafte Kontakt ein privilegiertes Erkennen – »deutlich reden« fällt in diesem taktilen Sinn mit einem kommunikativen Händedruck geradewegs zusammen. Lenz hat im Gespräch mit der Bemerkung über die »mehr oder weniger dichten Hüllen« des Menschen jedoch in nachmetaphysischer Manier hervorgehoben, dass dem tastenden »Gefühl« immer nur Oberflächen entgegentreten – wo sich zwei Körper berühren, erfahren sie sich und einander in ihrer undurchdringlichen Äußerlichkeit.³⁷⁹ Nach Maßgabe dieser ebenso real stattfindenden wie unmöglichen Begegnung gilt es für den von Lenz vertretenen Realismus in Rechnung zu stellen, dass mit der minutiösen Wirklichkeitswiedergabe eine Störung der Mimesis, eine Exposition der darstellerischen Mittel einhergeht. »Fasslich« sind für Lenz die Kunstwerke der Holländer in dem doppelten Sinn, dass sie beim Zugriff auf die Realität auch die materiale Faktur der Abbildung zur Schau stellen und mit dieser ästhetischen Extension der Zeichen berühren.³⁸⁰

In diesem Punkt treffen sich die im Kunstgespräch geäußerten Überlegungen durchaus mit denjenigen Hegels zu den niederländischen Malern. Dieser zitiert den freilich wenig zuverlässigen, aber stark rezipierten Vorlesungsmitschriften Hothos zufolge die Genremalerei der Holländer im Kontext einer »Auflösung der romantischen Kunstform«. Mit dem Rückzug des Subjekts, so Hegel, kann die reale Welt frei hervortreten und »sich [der] Eigentümlichkeit und Partikularität nach [...] erhalten«.³⁸¹ Wo das Äußere nicht mehr unter dem Diktat der Innerlichkeit steht, verschafft sich die prosaische Wirklichkeit »zuletzt [...] mehr und mehr wieder in positiver Weise Geltung«.³⁸² Für diese vom Subjekt entkoppelte Kontinenz des »äußerlich Objektiven« steht die Detailverliebtheit der niederländischen Maler. Indes stellt sich Hegel die Frage, »ob denn dergleichen

³⁷⁹ Vgl. Nancy 2010, S. 81.

³⁸⁰ Diese Doppelpoligkeit kann als charakteristische Spannung einer jeden »Kunst der Beschreibung« gelten, wie Heinz Drügh an Brockes herausgearbeitet hat: »Je stärker das Bemühen um Referenz ausgeprägt ist, desto höher ist das Risiko, daß die entsprechenden Verfahren in Selbstreferenz umschlagen, in einen Verweis der Schrift auf sich selbst. Ein solcher Selbstbezug, die textuelle Spürbarkeit, ist aber ihrerseits nicht abgekoppelt vom initialen Verlangen nach Referenz zu verstehen« (Drügh 2006, S. 67).

³⁸¹ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 221.

³⁸² Ebd., S. 232. Vgl. zum Topos vom Ende der Kunst bei Hegel die einschlägigen Ausführungen bei Hamacher 2000; Geulen 2002.

Produktionen überhaupt noch Kunstwerke zu nennen seien».³⁸³ Da sie mit den wahllos aneinander gereihten Gegenständen »einen tieferen Sinn [...] nicht befriedigen können« und die Oberfläche feiern,³⁸⁴ heben sie sich allein noch dort von der »Prosa des Lebens« ab, wo nicht nur die Realität der Gegenstände, sondern »auch die Mittel der Darstellung für sich selbst Zweck« werden,³⁸⁵ wo sich »das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens« zeigt.³⁸⁶

Die von Lenz vertretene Fasslichkeit der niederländischen Malerei ist vor diesem Hintergrund als Verbindung von widerstreitenden Tendenzen zu begreifen. Der gegen die idealistische Literatur ins Feld geführte Realismus exponiert gerade mit dem mimetischen Impetus, die Wirklichkeit so minutiös wie möglich wiederzugeben, die Mittel als solche. Diese Ausstellung der materialen Oberfläche gibt einem ästhetischen Ereignis statt, indem die handwerkliche Dimension des Kunstwerks, sein konkretes und sinnlich wahrnehmbares Gemachtsein in den Vordergrund rückt.³⁸⁷ Dadurch verändert sich der Status der Realität, die abgebildet wird – sie stellt nicht den ontologisch sicheren, jenseits des Werks liegenden Orientierungspunkt dar, den es künstlerisch auszumalen und umzusetzen gilt. Jedoch wird sie auch nicht *idealerweise* in der Vermittlung vertilgt und hinter der negativierenden Wirkung der Kunst zum Verschwinden gebracht. In den Werken, die Lenz vorschweben, bleibt das Bild mit der Wirklichkeit in einem fasslichen Kontakt. Es trifft nicht zu, dass »Lenz (and the realist artist) lose *touch with reality*«, wie Robert C. Holub festgehalten hat.³⁸⁸ So sehr beizupflichten ist, dass Büchners Analyse der Bedingungen und Möglichkeiten von mimetischer Literatur auf die grundlegenden Aporien reflektiert,³⁸⁹ weil sich die objektive Realität für Lenz mit dem künstlerischen Zugriff verändert und entzieht – im sensiblen Punkt einer noch so aufgeschobenen Berührung bleibt Büchners paradoxer Realismus mit

³⁸³ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 223.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 226: »Es kommt deshalb dem Künstler bei seiner Produktion auch gar nicht etwa darauf an, uns durch das Kunstwerk eine Vorstellung von dem Gegenstande, den er uns vorführt, zu geben. Von Trauben, Blumen, Hirschen, Bäumen, Sandufern, vom Meer, der Sonne, dem Himmel dem Putz und Schmuck der Gerätschaften des täglichen Lebens, von Pferden, Kriegerern, Bauern, vom Rauchen, vom Zahnausziehen, von häulichen Szenen der verschiedensten Art [...]«. Vgl. zur »reinen Oberflächenkunst« der Holländer: Alpers 1985; mit Bezug auf Büchner besonders Müller-Sievers 2003, S. 165–171.

³⁸⁵ Hegel 1986, Bd. 13/2, S. 227f.

³⁸⁶ Ebd., Bd. 13/1, S. 222.

³⁸⁷ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 166f.

³⁸⁸ Holub 1985, S. 115 (Hervorh. d. Verf.).

³⁸⁹ Ebd., S. 109.

der als widerständig und opak erfahrenen Wirklichkeit in Verbindung. Was derart kontaktiert wird, ist jedoch nicht das Leben selbst, sondern eine flüchtige Realität, die nicht festgehalten werden kann. Lenz evoziert die Vorstellung vom »Medusenhaupt« des Künstlers, das die Wirklichkeit durch die Nachbildung in einen unbeseelten Stein verwandeln würde.³⁹⁰ Wo der Dichter das Leben zu fixieren versucht, tötet er es. Wie Büchner von der anatomischen Präparierung der Fische schon weiß, kann der stets entgleitende Gegenstand nur im unbeseelten Zustand erfasst werden.³⁹¹ Lenzens Bemühung, die in der seit Mitte des 18. Jahrhunderts wirkenden Spannung zwischen »tötender« und »belebender« Kunst steht,³⁹² artikuliert ein im Grunde unmögliches Unterfangen – die Wirklichkeit ist für diesen Realismus kein Anker, sondern stets im Vorübergehen, als solche allerdings durchaus gegenwärtig und fasslich.

Diesem kunsttheoretischen Zusammenhang fügt sich abschließend auch die absurd anmutende Szene, in der Lenz sich zum verstorbenen Mädchen von Fouday begibt und diesem in der Hoffnung, dass es auferstehe, »die kalten Glieder berührt[]«. ³⁹³ Wie Büchner mit diesem Vorfall zuletzt ins Bild setzt, bleibt vom emphatischen, im Glauben an göttliche Mächte stehenden Versuch, die Dichtung aus ihrem zeichenhaften Dasein zu erwecken, nur ein echohafter Ton zurück: »Aber die Wände hallten ihm nüchtern den Ton nach, daß es zu spotten schien, und die Leiche blieb kalt«. ³⁹⁴ Wieder einmal stößt die Hand auf eine Wand – wo realistische Kunst in Zeiten metaphysischer Obdachlosigkeit auf die nackten Tatsachen referiert, tritt die Wirklichkeit als ebenso nüchterner wie dialektisch nicht vermittelbarer Widerstand hervor, an dem die Zeichen wie an einer Oberfläche sich abstoßen, brechen und rekursiv werden.

Dokumentieren und Dramatisieren

Das Kunstgespräch aus der *Lenz*-Erzählung zeigt, dass die vom Protagonisten vorgebrachten Positionen in einer physiologisch konzipierten Ästhetik des Fasslichen wurzeln. Die Forderung nach einer naturalistischen Wiedergabe der Wirklichkeit in Manier der holländischen Maler ist mit Entschiedenheit gegen den ästhetischen Idealismus gerichtet, vertritt je-

³⁹⁰ Büchner SW I, S. 234.

³⁹¹ Vgl. auch Holub 1985, S. 119.

³⁹² Vgl. Avenassian/Menninghaus/Völker 2009. Speziell zur ästhetikgeschichtlichen Verortung Büchners: Schwann 1997.

³⁹³ Büchner SW I, S. 241.

³⁹⁴ Ebd., S. 242.

doch keinen naiven Empirismus. So sehr Lenz in Kunstsachen »Leben« verlangt, so sehr muss er konstatieren, dass dieses nur insofern erfasst werden kann, als es im Prozess des *Sich-Entziehens* erscheint. Die mimetische Abbildung *en détail* wirkt grundsätzlich »tötend« und exponiert die darstellerischen Mittel als solche. »Fasslich« ist diese Kunst demzufolge nicht nur deshalb, weil sie mit der Realität in einem – wenn auch noch so flüchtigen – Kontakt steht, sondern auch, weil die Zeichen selbst eine ästhetische Dimension besitzen. Diese bei Büchner nicht aufhebbare Äußerlichkeit der Darstellung setzt sich im Umstand fort, dass bereits die realen Personen bzw. Gegenstände, für die der Künstler Augen und Ohren haben soll, als widerständige Oberflächen, als »Hüllen« hervortreten. Für Lenz schließt sich das gewichtige Anliegen an, dass der Dichter durch sinnliche Rezeptivität charakterisiert sein muss – anstatt die Menschen psychologisch zu durchdringen oder die Natur auf einen Begriff zu bringen, soll die Wirklichkeit mit passiver Zurückhaltung beobachtet und klinisch genau registriert werden. Büchner setzt dieses Postulat nicht zuletzt in der *Lenz*-Erzählung selbst um, indem er einen quantitativ nicht unerheblichen Teil seines Textes wörtlich aus dem überlieferten Bericht des Steintaler Pfarrers Johann Friedrich Oberlin übernimmt und mit diesem Vorgehen eine für seine Zeit revolutionäre literarische Technik inauguriert. Indem er die Forderung nach extremer Wirklichkeitstreue mit dem textuellen Verfahren der Quellenmontage umsetzt, praktiziert Büchner eine eigen tümliche Poetik des Dokumentarischen. Dieser Realismus verträgt sich schlecht mit den ästhetischen Programmen aus dem 19. Jahrhundert und hat, unter ganz anderen Vorzeichen, erst im 20. Jahrhundert Anerkennung gefunden. Wo die Dokumentarliteratur nach dem Modell der »Neuen Sachlichkeit« einen erhöhten Anspruch auf historische Authentizität vertritt,³⁹⁵ operiert Büchner jedoch im Wissen darum, dass die Forderung nach Wirklichkeitswiedergabe ein unbewältigtes Problem aufwirft und letztlich unerfüllt bleiben muss. Es ist daher sinnvoller, Büchners Fasslichkeitsästhetik in verfahrenentechnischer Hinsicht zu untersuchen. Wie sich vorab festhalten lässt, berührt Büchner die »Realität« konkret nach Maßgabe ihrer schriftlichen Überlieferung und das heißt in der Konsequenz: in ihrer textuellen Natur.

Der Brief an die Eltern vom 28. Juli 1835 gehört neben dem »Kunstgespräch« zu den wenigen aussagekräftigen Belegen, in denen Büchner sein Literaturverständnis programmatisch artikuliert hat. Allerdings muss auch dieses »Bekenntnis zum Realismus«, das teilweise wörtlich Passagen

³⁹⁵ Vgl. Arnold/Reinhardt 1973.

aus der *Lenz*-Erzählung vorwegnimmt, mit Vorsicht behandelt werden, folgt es doch in erster Linie der apologetischen Absicht, die Publikation von *Danton's Tod* und die darin zu Wort kommenden Obszönitäten vor den Adressaten zu rechtfertigen.³⁹⁶ Indem Büchner hervorhebt, dass er die anstößige Ausdrucksweise der Revolutionäre in seinem Drama um der Wirklichkeitstreue willen nicht beschönigt hat, disponiert er nicht nur eine Einebnung der klassischen Differenz zwischen Dichtung und Historiografie. Er macht zudem klar, dass er die ›Geschichte selbst‹ in ihrer verbalen Verfasstheit aufgreift:

Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs 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 Charactere, und statt Beschreibungen Gestalten giebt. 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. Ich kann doch aus einem Danton und den Banditen der Revolution nicht Tugendhelden machen! Wenn ich ihre Liederlichkeit schildern wollte, so mußte ich sie eben liederlich seyn, wenn ich ihre Gottlosigkeit zeigen wollte, so mußte ich sie eben wie Atheisten sprechen lassen. Wenn einige unanständige Ausdrücke vorkommen, so denke man an die weltbekannte, ob-scöne Sprache der damaligen Zeit [...]. 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 geht. Wenn man so wollte, dürfte man keine Geschichte studiren [...]. Wenn man mir übrigens noch sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie seyn solle, so antworte ich, daß ich es nicht besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie seyn soll. Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectirtem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben [...].³⁹⁷

Wie im Kunstgespräch rechtfertigt Büchner seinen unverklärten Realismus mit dem Hinweis auf den hergebrachten Gedanken der Theodizee, wonach »der liebe Gott« die bestmögliche aller Welten eingerichtet haben soll. Der ironische Abstand zu dieser Vorstellung, der sich im Brief an

³⁹⁶ Vgl. zur Strategie von Büchners Briefen an die Eltern allgemein: Meyer 1982.

³⁹⁷ Büchner BW II, S. 74f. (Hervorh. im Orig. gesperrt).

die Eltern durch das Wörtchen »gewiß« subtil verrät,³⁹⁸ artikuliert hier wieder einmal die Distanz zur Metaphysik des 18. Jahrhunderts. Mit der Skepsis gegenüber diesem Bezugspunkt entzieht sich der Anspruch, dass der Dichter als »second creator« zu wirken und den Leser unmittelbar ins Leben einer vergangenen Zeit zu versetzen habe, selbst den Boden. Durch den parallel zur *Lenz*-Erzählung vorgebrachten Angriff auf die idealistische Ästhetik, der mit dem Vorwurf laut wird, dass diese statt »Menschen von Fleisch und Blut« leblose »Marionetten« skizziere, und der in der ausdrücklichen Abneigung gegen Schiller (zugunsten Goethes und Shakespeares) gipfelt,³⁹⁹ nivelliert Büchner die Unterscheidung zwischen Literatur und Geschichtsschreibung. Indem er den Dichter über den Historiografen stellt, scheint Büchner den Vorgaben aus der aristotelischen Poetik verpflichtet, derzufolge die Nachahmung im Unterschied zur Geschichtsschreibung nicht am Besonderen, sondern am Allgemeinen orientiert und daher philosophischer ist.⁴⁰⁰ Jedoch fasst Büchner die Forderung, dass Poesie dem realen Geschehen, »wie [es] sich wirklich begeben« hat, so nahe als möglich kommen soll, mit einer rekurrierenden Buchmetaphorik und konzipiert dergestalt die Geschichte grundsätzlich als Schrift. Wiederum müssen Büchners Ausführungen genau genommen werden, ist es dem Brief zufolge doch nicht das Erzeugnis des Historiografen, sondern die »*Geschichte selbst*«, die in Form von »Lectüre« und wissenschaftlichem »Studium« zugänglich wird. Das herkömmliche Verhältnis der Literatur zur Geschichtsschreibung wird insofern unterminiert, als die Dichtung nicht einfach einen historischen Stoff aufbereitet und in eine höhere Wahrheitssphäre rückt – die beiden Bereiche fallen vielmehr ineinander, weil die Geschichte selbst als sprachliches Geschehen verstanden und durch den literarischen Text als solches zu Wort kommt.

Für Büchners dokumentarischen Realismus ist diese Auffassung folgenreich. »[A]n die Stelle einer auktorialen Verarbeitung der Vorlagen« tritt in seinen literarischen Werken »die mitunter nahezu redaktionell anmutende Präsentation ihres Wortlauts«.⁴⁰¹ Büchner malt in erster Linie keine Stoffe aus, sondern montiert »Texte und Darstellungsweisen«.⁴⁰² Mit der von ihm ausgiebig praktizierten Technik der unmarkierten Quellenzitation wird Geschichte nach Maßgabe des überlieferten und historisch unverfälschten Wortlauts fasslich. Nicht nur nimmt sich Büchner durch dieses

³⁹⁸ Vgl. hierzu Holub 1985, S. 106f.

³⁹⁹ Büchner BW, S. 75.

⁴⁰⁰ Aristoteles, *Poet.* 1451b.

⁴⁰¹ Vgl. Pethes 2009a, S. 283.

⁴⁰² Campe 1998a, S. 222.

Verfahren konsequent von jeder moralischen Wertung oder politischen Stellungnahme aus, sondern er macht auch klar, dass sich historisches Wissen, wie Hayden White mit Blick auf die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts gezeigt hat,⁴⁰³ selbst ästhetisches Potential besitzt. Als literarische Schreibweise verstanden, verwischt das Zitieren bei Büchner systematisch die Grenze zwischen historischem Dokument und Kunstwerk – ein Umstand, der Büchner früh schon den Vorwurf mangelnder Originalität eingebracht und dazu geführt hat, dass *Danton's Tod* als »dramatisiertes Kapitel« von Adolphe Louis Thiers' *Histoire de la Révolution française*, einer der maßgeblichen Quellen der Zeit, rezipiert worden ist.⁴⁰⁴ Gerade hinsichtlich des literarischen Erstlings, der die bisweilen vulgären Äusserungen der Revolutionäre dem überlieferten Wortlaut gemäß in aller Schonungslosigkeit wiederzugeben beansprucht und dessen geschichtliche Treue Büchner vor den Eltern verteidigt, zeigt sich indes, dass der junge Autor die Französische Revolution zuallererst als ein »rhetorisches Texttheater« auf die Bühne bringt,⁴⁰⁵ wie es sich in den historischen Quellen über weite Strecken *tel quel* dokumentiert findet.

Der Brief an die Eltern beklagt sich nicht nur darüber, dass *Danton's Tod* in Anbetracht der sittlichen Verhältnisse der Zeit mit der »Schere der Vorcensur« traktiert und die »wilde Sansculottenlust«, die zweideutigen Dialoge der Volksszenen und die derben Witze aus dem Stück weitgehend herausgeschnitten worden sind.⁴⁰⁶ Zum Schicksal der Textgeschichte gehört auch der Umstand, dass der Verlag die Gattungsangabe im Erstdruck durch den reißerischen Untertitel »dramatische Bilder aus Frankreichs Schreckensherrschaft« ersetzt hat.⁴⁰⁷ Wie die Handschrift überliefert, zeichnet Büchner sein Werk jedoch schlicht als »ein Drama« aus. Die Polemik gegen diese Konjektur verbindet der Brief an die Eltern mit der poetologischen Reflexion.⁴⁰⁸ In der Tat fokussiert Büchner die allgemeine Beziehung der Literatur zur Geschichtsschreibung von der Warte des »dramatische[n] Dichter[s]« aus – diesem kommt die spezifische Aufgabe zu, historische Wirklichkeit bis zum Kollaps der Unterscheidung in Poesie zu übersetzen und Geschichte gleichsam durch Menschen »von Fleisch und Blut« zu vergegenwärtigen. Mit der Gattungsbezeichnung, die den privilegierten Ort für diese Operation auf der Theaterbühne na-

403 Vgl. White 2008.

404 Vgl. Landau 1965, S. 20.

405 Vgl. Pethes 2009a, S. 285.

406 Vgl. die Zitate aus Gutzkows Geständnis in: Büchner, SW I, S. 437.

407 Vgl. ebd.

408 Vgl. hierzu grundlegend: Campe 2009, S. 25ff.

helegt, ohne andere Textsorten auszuschließen, markiert Büchner daher strukturell dasselbe Problem, das bereits im Zentrum von Schlegels dramentheoretischer Überlegung gestanden hat, nämlich die mit dem Begriff des ›Drastischen‹ gefasste Schwierigkeit von der medialen Überführung poetischer Schrift zu sinnlicher Präsenz. Auch in dieser Hinsicht muss Büchner die Angabe »dramatische Bilder« gestört haben, zeigt das Stück doch gerade keine lose Abfolge von *Handlungen*, sondern lässt in erster Linie *Sprechweisen* zu Wort kommen. Mit der Inszenierung von historisch tradierten Reden stellt *Danton's Tod* ein episches und das heißt: wesentlich handlungshemmendes Moment aus. Der dokumentarische Anspruch steht im Kontrast zur Selbstreflexion des Poetischen, die in Büchners Revolutionsstück allgegenwärtig ist und an manchen Stellen das romantische Wort-Lust-Spiel aus *Leonce und Lena* vorwegnimmt.⁴⁰⁹ Noch vor jeder Unterscheidung in Komödie oder Tragödie erfasst Büchner mit dem Begriff vom dramatischen Dichter nicht nur den »paradoxen Zusammenfall von künstlerischer Schöpfung und reiner Wiedergabe«, von dokumentarischer Wörtlichkeit und dramatischer Nachahmung, sondern wirft auch die Frage auf, wie sich Worte in *Handlungen* umsetzen lassen.⁴¹⁰ Mit dieser Problemstellung, die in *Danton's Tod* auf verschiedenen Ebenen von zentraler Bedeutung ist, schließen Büchners Dokumentarfiktionen direkt an die von der frühromantischen Poetik skizzierte Ästhetik des drastischen Dramas an.

Politik der Deutlichkeit (Danton's Tod)

Büchners Stück über die Zeit der französischen *terreur* thematisiert sich mehrfach als Drama im Drama. Zum einen figurieren die politischen Protagonisten den ›Schauplatz der Geschichte‹ über die Parteigrenzen hinweg als Theaterbühne. Robespierre und Danton geben zu verstehen, dass sie die Hauptrollen im je unterschiedlich aufgefassten Drama der Revolution spielen; zudem haben die Männer und Weiber aus dem Volk, zu denen Büchner sinnigerweise einen Souffleur stellt, keine eigene Stimme und sind im Wesentlichen damit beschäftigt, die Reden der politischen Akteure zu persiflieren.⁴¹¹ Zum anderen wird die reflexive Dimension mit Camille Desmoulins' Ausführungen über Kunst und Literatur in Szene II/3 manifest. Der Dantonist bringt seine Kritik gegen die idealisti-

⁴⁰⁹ Zum Begriff der ›Selbstreflexion‹ als ästhetischem ›Spiel‹ von formalen Bezügen bei Schlegel vgl. Sonderegger 2000, S. 123–141.

⁴¹⁰ Campe 2009, S. 25, S. 32.

⁴¹¹ Vgl. zum »Drama des Souffleurs« Pornschlegel 1997.

sche Ästhetik durch Begriffe zum Ausdruck, die mit dem Gespräch aus der *Lenz*-Erzählung und den poetologischen Überlegungen in Büchners Brief an die Eltern korrespondieren. Camille beklagt, dass in »Theatern, Konzerten und Kunstaussstellungen« eine wirklichkeitsfremde Illusionsmaschine am Werk sei, die nur »hölzerne[] Kopien« und »Marionetten« präsentieren könne.⁴¹² Die Artifizialität dieser Werke besteht darin, dass sie sich nicht an der Realität orientieren, sondern wie am Reißbrett als leere Ausschmückung einer vorgängigen Idee entworfen werden: »Nimmt einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an«.⁴¹³ Parallel zu Heine bringt auch Büchners Drama die Abneigung gegen die »schlechten Kopisten«, die »weder Augen noch Ohren« für das Leben haben, mit dem Mythos von Pygmalion auf den Punkt: Zwar seien die Statuen des kyprischen Künstlers lebendig geworden, doch habe sich diese fast vollkommene Täuschung im Umstand verraten, dass die unechten Produkte keine Kinder bekommen hätten und somit ohne Auswirkungen geblieben seien. Demgegenüber wird realistische Kunst von Danton mit dem Hinweis auf den Historienmaler Jacques-Louis David aufgerufen – der klassizistische Revolutionär, von Robespierre mit der Leitung der staatlichen Kunstangelegenheiten betraut und selbst Mitglied des Sicherheitsausschusses, zeichne die »Gemordeten« auf dem Weg zur Guillotine »kaltblütig« und erhasche gleichsam »die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern«.⁴¹⁴ Mit dem Hinweis auf Davids Gefühllosigkeit zeigt Danton indes nur vordergründig einen Verstoß gegen das seit Lessing wirkende Mitleidsgebot der Aufklärung an.⁴¹⁵ Der Vorwurf ist nicht darauf gerichtet, dass sich der jakobinische Chronist durch emotionale Teilnahmslosigkeit auszeichnet – zynisch und menschenverachtend ist David vielmehr gerade in der moralischen Haltung, mit der er die Sterbenden als »Bösewichter[]« verurteilt und sich dergestalt als voreingenommenen »Ideologen« verrät.⁴¹⁶ Indem Danton das zeichnerische Erhaschen der letzten Lebenszuckungen in Davids Werken hervorhebt, präfiguriert er vielmehr die Erwartung, die Lenz auf eine realistische Ästhetik setzen wird. So wie hier der Künstler als ein möglichst neutral registrierender Beobachter des wirklichen Lebens in den feinsten »Zuckungen« verstanden wird, so deutet die Erwähnung Davids ein dokumentarisches Verfahren

⁴¹² Büchner SW I, S. 44.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd., S. 45.

⁴¹⁵ Schings 1980, S. 69.

⁴¹⁶ Müller-Nielaba 2001, S. 143.

an.⁴¹⁷ Die ungerührte Haltung des Künstlers, wie sie Büchner jedoch im Unterschied zum Klassizisten versteht, meint die konsequente Enthaltung von jeglicher Wertung – in diesem Sinn ist auch die von Danton ins Spiel gebrachte ›Kaltblütigkeit‹ des Historienmalers gerade nicht moralisch zu verwerfen, wie man vor dem Hintergrund der im Stück durch die Cordeliers vertretenen Kritik an der stoizistischen Tugendlehre der Jakobiner meinen könnte. Bereits mit der Figur des unempfindlichen Lenz ist nämlich klar geworden, dass ›Kaltblütigkeit‹ vielmehr die in Büchners Werk wiederkehrende Schwierigkeit bezeichnet, überhaupt ein ›Gefühl‹ im psychologischen Sinn, geschweige denn Mitleid haben zu können. Dafür spricht nicht nur der Umstand, dass Danton selbst von diesem Problem betroffen ist – Büchner hat es auch in einem während der Arbeit an *Danton's Tod* entstandenen Schreiben an Wilhelmine Jaeglé von Mitte Januar 1834 unmissverständlich bekundet: »[...] ein einzelnes Gefühl taucht nicht in mir auf. Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen«.⁴¹⁸ Diese Stelle steht im berühmten ›Fatalismus‹-Brief, der die Interpretation von Büchners Erstling wegen des geschichtsphilosophischen Exkurses immer wieder bestimmt hat. Das Studium der historischen Quellen führt den jungen Autor, so schreibt er an seine Geliebte, zu einem ganz wörtlichen Verständnis von ›Revolution‹ (aus lat. *revolvere* ›zurückwälzen, umdrehen‹). Unter dem Eindruck eines »gräßlichen Fatalismus der Geschichte« sieht sich Büchner »wie zernichtet«, weil »in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt« am Werk und das einzelne Subjekt einem unbeherrschbaren Gesetz unterworfen sei.⁴¹⁹ Weder Größe noch Genie können an der Wiederholungsstruktur der Geschichte etwas ändern. Nicht einmal politische Umwälzungen führen einen historischen Wandel herbei, da sich mit ihnen Gewalt als anthropologische Konstante zeigt. Insofern ist Geschichte nicht im metaphysischen, sondern im etymologischen Sinn ›fatal‹ (aus lat. *fari* ›sprechen‹), weil alles immer schon gesagt worden ist und nichts Neues stattfinden kann.⁴²⁰ Diese Einsicht führt Büchner in seinem Brief dazu, eine für seine Poetik bedeutsame Haltung ins Bild zu setzen: »Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser«.⁴²¹ Mit diesem Tropus evoziert der junge Autor jene neuartige Tötungstechnik, die durch die mechanisch-präzise Abtrennung des Kopfes vom Rumpf zum

⁴¹⁷ Vgl. hierzu auch Selge 1990, bes. S. 249f.

⁴¹⁸ Büchner BW, S. 34.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Vgl. Müller-Sievers 2003, S. 107f.

⁴²¹ Büchner BW, S. 34.

Symbol für den politischen Vollzug eines dogmatischen Rationalismus im Namen von Humanität, Egalität und Gerechtigkeit avanciert ist. Gerade die *Grande Terreur* hat mit der Guillotine ein Schauspiel praktiziert, das den öffentlichen Raum in ein großes Theater des Todes verwandelt hat.⁴²² Der Revolutionsplatz ist diejenige Szene, auf der die Trennung der gleichen Bürger von den ungleichen Aristokraten messerscharf bestätigt und im selben Zug aufgehoben wird. Die Repräsentation der alten Ordnung koinzidiert mit der performativen Einsetzung eines neuen politischen Gefüges. Büchner nimmt sich indes von jeder Art des Eingriffs aus und folgt der Erkenntnis, dass dem Subjekt die Möglichkeit zu einer historisch wirksamen Handlung grundsätzlich verwehrt ist. Nicht nur als Wissenschaftler ist Büchner durch die Zurückhaltung des Beobachters gekennzeichnet – auch die literarischen Werke entstehen nach Maßgabe eines nüchternen Studiums, das die überlieferten Greuelthaten unverhohlen protokolliert, ohne dass der Dichter den historischen Stoff in die Ordnung eines Allgemeinen überführen würde. Indem Büchner hervorhebt, dass er sein Auge ans Blut gewöhnt hat, favorisiert er einen klinischen, wenn man so will: »kaltblütigen« Blick. Die Gewaltverbrechen zu sehen, bereitet dem dramatischen Anatom der Geschichte keine Schwierigkeit – das Problem besteht für ihn vielmehr darin, die Oberfläche des Faktischen zu durchschauen und eine Ursache für das Blutvergießen zu finden: »Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?«, ist eine Frage, die sowohl im »Fatalismus«-Brief als auch in *Danton's Tod* unbeantwortet bleibt.⁴²³ Zu den Implikationen der Guillotinenmetapher gehört, dass dieser epistemische Mangel allenfalls mit Gewalt behoben oder eher: beiseite geschoben werden könnte. Büchners Rückzug bei der dramatischen Dokumentation der Revolutionsgeschichte auf die neutrale Position eines Zuschauers findet sich im Stück reflektiert. Die Figuren um Danton werden so exponiert, dass ihnen beim Spektakel der Guillotine der Platz im Publikum vorbehalten ist.⁴²⁴ Ohnmächtig sind sie Augenzeugen des jakobinischen Blutgerichts, das Paris in eine »Schlachtbank« verwandelt und das die »Sichel« der Gleichheit unaufhaltsam weiterschwingt,⁴²⁵ bis die »Aussicht« auf das Schafott

⁴²² Vgl. Arasse 1988, bes. S. 113–165.

⁴²³ Büchner BW, S. 34. Im Stück kehrt der Satz leicht verändert wieder. Danton sagt zu Julie: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?« (Büchner SW I, S. 49; *Danton's Tod* II/5)

⁴²⁴ Szene I/1 exponiert diese Position der Zuschauerschaft: »HÉRAULT Philippeau, [...] hat es während des Guillotinierens geregnet oder hast du einen schlechten Platz bekommen und nichts sehen können?« (Büchner SW I, S. 14) Vgl. hierzu die einschlägigen Beobachtungen von Schneider 2006, S. 142f.

⁴²⁵ Büchner SW I, S. 61 (*Danton's Tod* III/3).

auch für das Volk zusehends »langweilig« wird.⁴²⁶ Diesen Umstand fasst Camille eingangs mit dem Neologismus der »Guillotinenromantik« und kontrastiert durch den Bezug zu einer idealisierten attischen Antike ein spezifisch modernes Daseinsprinzip.⁴²⁷ »Romantisch« ist das Leben der Revolutionäre aber nur, weil es im Unterschied zum vermeintlich klassisch-Gesunden einer krankhaften Abweichung gleichkommt,⁴²⁸ sondern weil es im Zeichen einer einschneidenden Entfremdung von der Realität steht und den Menschen gemäß seiner originär »theatralischen Existenz« zur Debatte stellt.⁴²⁹ In der Tat spiegelt sich Büchners Verfahren der Quellensmontage darin wider, dass er den Zitatcharakter der Revolutionsreden selbst vor Augen führt. Wie der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert keineswegs entgangen ist, hat die Rhetorik der französischen Umstürzler durchweg auf antike Vorbilder zurückgegriffen und das historische Geschehen als Nachahmung der Alten inszeniert.⁴³⁰ Indem *Danton's Tod* nicht so sehr die geschichtlichen Ereignisse als vielmehr das Sprechen über sie in den Vordergrund rückt,⁴³¹ akzentuiert Büchner den Umstand, dass die Akteure der Revolution eine Vergangenheit nachspielen – Hérault paro-

⁴²⁶ »Es ist auch gar nichts Pikantes mehr dran [i.e. an der Guillotine]; es ist ganz gemein geworden« (ebd., S. 66; *Danton's Tod* III/5).

⁴²⁷ Ebd., S. 14 (*Danton's Tod* I/1): »CAMILLE Du parodierst den Socrates. Weißt du auch, was der Göttliche den Alcibiades fragte, als er ihn eines Tages finster und niedergeschlagen fand? Hast du deinen Schild auf dem Schlachtfeld verloren, bist du im Wettlauf oder im Schwertkampf besiegt worden? Hat ein Anderer besser gesungen oder besser die Zither geschlagen? Welche klassischen Republikaner! Nimm einmal unsere Guillotinenromantik dagegen!«.

⁴²⁸ Vgl. Goethe 1994, Bd. 12, S. 487: »Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 863).

⁴²⁹ Schneider 2006, S. 143. – Zur modernen »Gesellschaft des Spektakels« vgl. Debord 1996, bes. S. 25f.: »Der Ursprung des Spektakels ist der Verlust der Einheit der Welt [...]. Die Äußerlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, daß seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt«.

⁴³⁰ Vgl. die prominente Bemerkung von Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* (1852): »Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dinsten herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüme, um in dieser alterwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen. So maskierte sich Luther als Apostel Paulus, die Revolution von 1789–1814 drappierte sich abwechselnd als römische Republik und als römisches Kaisertum« (Marx 2007, S. 9f.).

⁴³¹ Zu Büchners Zitat des Zitats vgl. grundlegend: Niehoff 1991.

diert den Socrates,⁴³² Camille den Tacitus,⁴³³ Danton den Jupiter,⁴³⁴ Robespierre gebärdet sich wie Sallust⁴³⁵ oder Brutus,⁴³⁶ selbst die Männer und Frauen aus dem Volk beschreiben sich wiederholt mit dem Hinweis auf römische Vorbilder. Büchner kritisiert jedoch keine falsche Ästhetisierung des öffentlichen Lebens,⁴³⁷ die in einer authentischen Praxis eine echte Alternative hätte. Vielmehr streicht er den Umstand hervor, dass sich das politische Geschäft in der Substanz als theatrale Performanz auszeichnet und die Realität selbst den Regeln eines Schauspiels folgt. Für Danton, der diese Existenzweise durchschaut und vorbehaltlos anerkennt, fällt die Metaphorik von der Weltbühne mit der Wirklichkeit geradewegs zusammen: »[...] wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden«.⁴³⁸ Das ironisch reflexive Drama, das Büchner auf die Bühne bringt, hat er den überlieferten Dokumenten, das heißt: der ›Geschichte selbst‹ entnommen.

Das romantische Dasein schlägt sich für den titelgebenden Protagonisten in einer grassierenden Langeweile und Lethargie nieder.⁴³⁹ Die Einsicht in die ewige Wiederholung der Geschichte und der fundamentalen Zitathaftigkeit der Existenz ist mit einer Konzeption vom Subjekt verbunden, das nicht als Akteur, sondern als heteronomes Produkt anonymer Kräfte konzipiert wird. Mit Bezug auf die eigene historische Rolle kommt Danton zum Schluss: »Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht«.⁴⁴⁰ Auch in politischen Belangen tritt eine lähmende Passivität der Figuren hervor, die für den Protagonisten die grundsätzliche Unfähigkeit zu einer autonomen Handlung bedeutet. Das Stück zeigt Danton als einen Zauderer, den auch die drohende Verurteilung nicht dazu motivieren kann, etwas gegen den bevorstehenden Tod zu unternehmen:

⁴³² Büchner SW I, S. 14 (*Danton's Tod I/1*).

⁴³³ Ebd., S. 24 (*Danton's Tod I/4*).

⁴³⁴ Ebd., S. 67 (*Danton's Tod III/6*).

⁴³⁵ Ebd., S. 24f. (*Danton's Tod I/4*).

⁴³⁶ Ebd., S. 30 (*Danton's Tod I/5*).

⁴³⁷ Vgl. Kurz 1991.

⁴³⁸ Büchner SW I, S. 40 (*Danton's Tod II/1*). Vgl. auch in Szene II/5: »Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst« (ebd., S. 49).

⁴³⁹ Vgl. ebd., S. 38 (*Danton's Tod II/1*): »Das ist sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends in's Bett und Morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen, da ist gar kein Absehens wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig und daß Millionen es schon so gemacht haben und daß Millionen es wieder so machen werden«.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 39 (*Danton's Tod II/1*).

- CAMILLE Danton du wirst den Angriff im Konvent machen.
DANTON Ich werde, du wirst, er wird. Wenn wir bis dahin noch leben, sagen
die alten Weiber. Nach einer Stunde werden 60 Minuten verflossen
sein. Nicht wahr mein Junge?
CAMILLE Was soll das hier? das versteht sich von selbst.
DANTON Oh, es versteht sich Alles von selbst. Wer soll denn all die schönen
Dinge ins Werk setzen?⁴⁴¹

Danton weicht der wiederholten Aufforderung seiner Anhänger, dass er sich durch eine Rede im Konvent gegen die Anschuldigungen Robespierres und St. Justs wehren und der formellen Anklage vorbeugen soll, so lange aus, bis die schließlich vor dem Revolutionstribunal geführte Verteidigung von vornherein auf verlorenem Posten steht. Die Möglichkeit einer Tat erstickt er im Kern mit einem Kalauer, an die Stelle einer Handlung tritt das Wortspiel – das gilt für den Protagonisten ebenso wie für den Verlauf des Stücks. Die Frage, wie »die schönen Dinge ins Werk zu setzen« sind, konstatiert einen Hiat zwischen Ästhetik und politischer Aktion, der sich formal in der Paralyse eines dramatischen Ablaufs niederschlägt.⁴⁴² Mit dieser Hemmung der Handlung stehen sich in *Danton's Tod* widerstrebende Tendenzen ohne Vermittlung gegenüber: Das realistische Gebot prallt an einer reflexiven Untätigkeit ab:

- LACROIX Wir müssen handeln.
DANTON Das wird sich finden.⁴⁴³

Vor diesem Hintergrund setzt Büchners Drama nicht von ungefähr mit einer Szene ein, die den Protagonisten als trägen, im Wortspiel verstrickten Zuschauer zeigt. Es ist auch kein Zufall, dass Danton dabei den Blick seiner Gattin (und des Theaterzuschauers) auf einen abgerückten »Spieltisch« lenkt. Hier sieht man, »etwas weiter weg«, Hérault-Séchelles in Gesellschaft einer Dame beim Kartenspiel, das von Danton zugleich mit einer Zote kommentiert wird.⁴⁴⁴ Obwohl das politische Stück solcherart einen Abstand zum Spieltisch und mithin zur romantischen Ästhetik in-

⁴⁴¹ Ebd., S. 16 (*Danton's Tod* I/1).

⁴⁴² Vgl. für den Zusammenhang von Zaudern und dramatischer Tat auch: Vogl 2008, S. 25ff.

⁴⁴³ Büchner SW I, S. 32 (*Danton's Tod* I/5).

⁴⁴⁴ »DANTON Sieh die hübsche Dame, wie artig sie die Karten dreht! ja wahrhaftig sie versteht's, man sagt sie halte ihrem Manne immer das cœur und andern Leuten das carreau hin. Ihr könntet einen noch in die Lüge verliebt machen« (ebd., S. 13; *Danton's Tod* I/1).

diziert, bleibt diese durchweg präsent.⁴⁴⁵ Nicht nur setzt der dramatische Dialog aus dem Geist des Wortspiels und von der Position der passiven Beobachtung ein – diese Haltung bleibt für das nachfolgende Gespräch zwischen dem Revolutionsführer und seiner Frau Julie prägend. Indem es sogleich zur Frage nach Glauben und Wissen führt, gewinnt die theatrale Existenz der Protagonisten ein epistemologisches Profil:

JULIE Glaubst Du an mich?

DANTON Was weiß ich? Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, – wir sind sehr einsam.

JULIE Du kennst mich Danton.

DANTON Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieb Georg. Aber *er deutet ihr auf Stirn und Augen* da da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecke aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren.⁴⁴⁶

Aus der Unzuverlässigkeit des menschlichen Wahrnehmungsapparats leitet Danton ab, dass die Welt der Körper opak und daher auch keine verlässliche Kenntnis über andere Lebewesen möglich ist – zwar können die Sinne das Gegenüber genau abtasten, doch bleibt der Zugang zu einem psychischen Innenleben grundsätzlich verwehrt. Für den Versuch, trotz allem hinter die Fassade zu gelangen, zeigen sich im Stück zwei gleichermaßen aussichtslose Wege: Indem Danton erstens das Motiv der Vivisektion evoziert, erinnert er nicht nur an Büchners bekannte Schwierigkeit auf dem Feld der naturwissenschaftlichen Forschung, sondern er lässt die Möglichkeit einer drastischen Tat auf der Bühne zu Wort kommen – eines brutalen Eingriffs, der das Begehren nach der totalen Transparenz des Menschen konkret werden ließe. Da Danton diese Möglichkeit nur im Konjunktiv vorbringt, bleibt ihm zweitens nichts anderes übrig, als die Unkenntnis des Gegenübers in einen »hyperbolischen Gebrauch von Metaphern«⁴⁴⁷ zu übersetzen: »Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläut, meine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg«, sagt der Protagonist anschließend zu Julie.⁴⁴⁸ Gleichsam werden mit dieser Eröffnung die beiden widerläufigen Tenden-

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu: Campe 2004b, S. 48f.

⁴⁴⁶ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod I/1*).

⁴⁴⁷ Müller-Sievers 2003, S. 105.

⁴⁴⁸ Büchner SW I, S. 13f. (*Danton's Tod I/1*).

zen des Dramas vorgezeigt: Der dokumentarische Realismus spiegelt sich einerseits in der auf Durchsichtigkeit und Wahrheit drängenden Drastik wider, während die ironisch reflexive Poetik andererseits als eine den rhetorischen Schmuck feiernde Dichtung der Imagination entworfen wird. Entscheidend ist zu sehen, dass Büchner beide Richtungen als je unterschiedliche Auswirkungen einer nicht zu repräsentierenden Lücke des Wissens zur Schau stellt.

Die Konstellierung der Figuren im Stück darf aus diesem Grund bei aller Gegenüberstellung nicht über das hinwegtäuschen, was die beiden Parteien verbindet. Von der passiven Zuschauerschaft, die Danton und seine Anhänger kennzeichnet, sind die Jakobiner um Robespierre nicht ausgenommen. Für die Akteure beider Seiten gilt, dass sie im Namen fremder Instanzen reden.⁴⁴⁹ Während sich Danton als *sub-jectum* eines unbeherrschbaren historischen Prozesses begreift, handelt die Gegenpartei im Auftrag von Vernunft und Tugend nach rousseauistischen Vorgaben. Doch ist auch Robespierre, wie ihn das Stück zeichnet, durch eine Entkoppelung von der Realität gekennzeichnet – gleichermaßen erfährt er eine befremdliche Disjunktion zwischen Geist und Körper, Denken und Wirklichkeit: »In einer Stunde verrichtet der Geist mehr Taten des Gedankens, als der träge Organismus unsres Leibes in Jahren nachzutun vermag. [...] Ob der Gedanke Tat wird, ob ihn der Körper nachspielt, das ist Zufall.«⁴⁵⁰ Entsprechend beschreibt auch Robespierre die Revolution mit einer Metaphorik des Theatralischen – der Kontingenzerfahrung zum Trotz macht er jedoch im Unterschied zu den Dantonisten den Anspruch geltend, dass die Geschichte nicht als lumpige Farce mit machtlosen Marionetten, sondern als ein von starken Subjekten geführtes »erhabne[s] Drama« zu spielen sei.⁴⁵¹ Robespierre pocht ohne Skrupel darauf, dass dieses Stück keine Parodie erduldet und nur eine einzige, nämlich die »eigentliche« Lesart zulässt.⁴⁵² Dieses Verständnis vom Revolutionstheater folgt einer Deutlichkeitspoetik, die Büchner den historisch überlieferten Reden entnimmt und im Kontext seines Stücks subtil beleuchtet. In *Danton's Tod* wird Robespierres Auffassung nämlich erst vor dem Hintergrund einer andauernden Krise verständlich. Weil sich der Revolutionsführer in einer Welt der abgeschot-

⁴⁴⁹ Gutzkow hat diesbezüglich die Formel von den »Beamten des Begriffs« geprägt (vgl. Schneider 2006, S. 134).

⁴⁵⁰ Büchner SW I, 35 (*Danton's Tod* I/6).

⁴⁵¹ Ebd., S. 23 (*Danton's Tod* I/3): »[ROBESPIERRE] Sie [i.e. die Lyoner Gironde] parodierte das erhabne Drama der Revolution um dieselbe durch studierte Ausschweifungen bloß zu stellen«.

⁴⁵² Vgl. Müller 1994, S. 172.

teten Reflexion verliert und von sich selbst abspaltet, erscheint ihm die Wirklichkeit der politischen Tat grundsätzlich als Produkt der Fantasie:

Wie das immer wieder kommt. Warum kann ich den Gedanken nicht los werden? [...] Ich weiß nicht, was in mir das Andere belügt. [...] Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachwandler, ist nicht unser Handeln, wie das im Traum, nur deutlicher, bestimmter, durchgeführter?⁴⁵³

Für Robespierre ist die Realität kategorial nicht vom Traum zu unterscheiden, weil sie nur eine abgestufte Form der Imagination darstellt – wenn die tatsächliche Handlung »deutlicher« und »bestimmter« wirkt, dann tragen diese Angaben den Index des Relativen. Die elementare Schwierigkeit, Gedanken in Gestalt von Aktionen auszuführen, verrät einen Wirklichkeitsverlust, der die Realität im Modus des Komparativs erfasst. Für sein Verständnis von Deutlichkeit artikuliert Robespierre daher eine originäre Dynamik der Steigerungsform: »Sprich deutlicher«, lautet der Imperativ, mit dem der Revolutionsführer nach seinem krisenhaften Selbstgespräch in Szene I/6 auf den von St. Just vorgetragenen Vorwurf des Zögerns antwortet und die Anklage gegen Danton einleitet.⁴⁵⁴ Im Zeichen dieser Vorschrift entfaltet Büchner eine weitere Ebene seiner übergreifenden und in sich konsistenten Analyse der Deutlichkeit.

Robespierres Befehls-Rhetorik fasst ein politisches Programm zusammen, das von einer fatalen Dringlichkeit geprägt ist. Das Gebot einer immer schärferen Distinktion im Reden und Handeln versucht nämlich einen epistemischen Ausfall zu kompensieren. Da es auf ein fortdauerndes Dilemma reagiert, kann es bei aller Dogmatik nicht abschließend befriedigt werden. Dieser Fundamentalismus ruht nicht in sich, sondern ist aus den metaphysischen Angeln gehoben und produziert tödliche Überschüsse. Bereits mit der Programmrede im Jakobinerclub setzt Robespierre auseinander, dass sich die als »Kraft der Republik« geltende stoische Tugend nicht ohne die »Waffe« des Schreckens durchsetzen kann.⁴⁵⁵ Wieder einmal benötigt die Vernunft zu ihrer Vollendung etwas Zusätzliches, das aus der Isolation des Geistigen führt und Klarheit schafft. Da die Realisierung der Wahrheit jedoch nicht reibungslos vonstatten geht, definiert

⁴⁵³ Büchner SW I, S. 35 (*Danton's Tod I/6*).

⁴⁵⁴ Ebd., S. 35f. (*Danton's Tod I/6*): »[ST. JUST] Willst Du noch länger zaudern? Wir werden ohne dich handeln. Wir sind entschlossen. [ROBESPIERRE] Was wollt ihr tun? [...] [ST. JUST] Wir müssen die großen Leichen mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder. Wir dürfen sie nicht zerstückten, all ihre Glieder müssen mit hinunter. [ROBESPIERRE] Sprich deutlicher«.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 23 (*Danton's Tod I/3*).

sich der Terror für den Revolutionsführer »durch den reißenden Strom der Beispiele«. ⁴⁵⁶ Es sind die exemplarischen Bluttaten, die im politischen System die Unterscheidung zwischen Tugendhaftigkeit und Laster, Ernst und Ironie, Revolutionären und Royalisten mit der Schärfe des Fallbeils veranschaulichen und zugleich zementieren sollen. Doch findet der Imperativ zur Deutlichkeit kein Ende – nicht nur führt er im Stück den Untergang der Dantonisten herbei, er stürzt alle Revolutionäre in einen wilden Strudel der Selbstzerfleischung. ⁴⁵⁷ Robespierres Diktat transferiert eine haltlos gewordene Vernunft in ein Programm, das die ideellen Werte von Gleichheit und Freiheit auf dem Feld des Somatischen austrägt und das im Sinne moderner Biopolitik das physische Leben der Bürger in den Blick nimmt. Über den Antagonismus der beiden Lager hinaus steht für die Revolutionäre hier wie dort die Frage im Mittelpunkt, welche Staatsform dem Menschen nach Maßgabe seiner im Stück wie entfesselt zu Wort kommenden biologischen Funktionen (Sexualität, Gesundheit, Genuss, Hunger, Sterben etc.) angemessen ist. An die in der Eingangsszene mit der Rede von den »Dickhäutern« exponierte Feststellung, dass sich die Körper durch eine nicht-kommunizierbare und daher a-soziale Opazität auszeichnen, schließt Camille Desmoulins die Forderung nach totaler Transparenz an: »Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand 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«. ⁴⁵⁸ So durchsichtig das Gewand des Staates indes auch sein mag, für Büchner bleibt der Körper nicht repräsentierbar. Mit der Rede vom »Leib des Volkes« bricht Camille radikal mit der Tradition politischer Rhetorik und verrät einen rein physiologischen Blick. ⁴⁵⁹ Demzufolge wird der Mensch in seinem tierischen Leben zum Gegenstand des Politischen. Danton spricht diesen Umstand offen aus: »Man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Leib wird jetzt auch verbraucht«. ⁴⁶⁰ Wie Foucault herausgestrichen hat, widmet sich moderne Biomacht dem Körper mit dem Ziel, physische Gesundheit durch Regulierung und Kontrolle zu gewährleisten. Während Danton diesen Diskurs als Sorge um den epikureisch

⁴⁵⁶ Ebd., S. 25 (*Danton's Tod I/3*).

⁴⁵⁷ Ebd., S. 31 (*Danton's Tod I/5*): »DANTON Ich weiß wohl, – die Revolution ist wie Saturn, sie frißt ihre eignen Kinder«.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 15 (*Danton's Tod I/1*).

⁴⁵⁹ Vgl. hierzu grundlegend Horn 2010.

⁴⁶⁰ Büchner SW I, S. 62 (*Danton's Tod III/3*).

genießenden Volksleib führt und ein Ende des Schreckens postuliert, setzt Robespierre seine Herrschaft der Tugend ins Zeichen eines juristischen Regimes: Alles, was die »gesunde Volkskraft« gefährdet,⁴⁶¹ wird mit dem Tode bestraft und aus der Gemeinschaft ausgesondert. Im »Blutmessias«⁴⁶² zeigt Büchner die moderne Biomacht von ihrer düstersten Seite, nämlich als Politik des Todes.⁴⁶³ Das Postulat nach restloser Durchsichtigkeit, das bis heute aktuell geblieben ist und sich in dem seit dem 19. Jahrhundert verschärften *scanning* des biometrisch durchleuchteten Bürgers fortsetzt,⁴⁶⁴ ruft in der Konsequenz einen manifesten Ausnahmezustand herbei. In der mit der *terreur* der Französischen Revolution anhebenden neueren Zeit⁴⁶⁵ kann eine Differenz zwischen Recht und Unrecht, Mensch und Tier, Bürger und Bösewicht, gesund und krank etc. allein durch die Gewalt einer souveränen Geste *gesetzt* werden.⁴⁶⁶ Wo die natürliche Ordnung aus den Fugen geraten ist, können deutliche Unterscheidungen nur noch um den Preis dezisionistischer Handlungen gewonnen werden.

Mit St. Just zeichnet Büchners Drama den radikalsten Agenten dieser Politik. Die Rhetorik des sogenannten Todesengels folgt der von Robespierre vorgeschriebenen Logik des Komparativs und vollzieht die Überschreitung der deutlichen Worte zur drastischen Tat ohne Kompromisse. St. Justs Rede im Nationalkonvent kontrastiert mit Entschlossenheit den pompösen Metapherngebrauch der Dantonisten. Der historischen Überlieferung zufolge ist St. Just dabei nicht minder von einer modernen Krisenerfahrung betroffen,⁴⁶⁷ doch hält er der romantischen Passivität und Weltentfremdung ein Sprechen entgegen, das auf Wortspiele verzichtet und mit der Unzweideutigkeit einer logisch schlüssigen Botschaft die Zuhörer überzeugen will. Diese Rhetorik bezweckt mehr als nur den Effekt

⁴⁶¹ Ebd., S. 32 (*Danton's Tod* I/6).

⁴⁶² Ebd., S. 36 (*Danton's Tod* I/6).

⁴⁶³ Vgl. hierzu Agamben 2002.

⁴⁶⁴ Vgl. Agamben 2009, S. 85ff.

⁴⁶⁵ Zum Ursprung des modernen Ausnahmezustandes in der Zeit der Französischen Revolution vgl. Agamben 2004.

⁴⁶⁶ Vgl. Schmitt 1996, S. 13f.: »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet. [...] Auch die Rechtsordnung, wie jede Ordnung, beruht auf einer Entscheidung und nicht auf einer Norm«.

⁴⁶⁷ Wie die Historiografie zur Französischen Revolution festgehalten hat, ist St. Justs Greueltaten eine Krise vorausgegangen, die sich mit derjenigen Robespierres in Büchners Stück deckt: »Schon St. Just wartete auf die Morgenröte, St. Just, von dem Michelet berichtet, daß er, der erstarrten Welt überdrüssig und zutiefst verbittert (*die Welt ist leer seit den Römern*), sich in seinem Zimmer einschloß, um Leben und Sterben der antiken Helden zu studieren. Und als er herauskam, da hielt er gleich die erste Totenrede und verlangte den Kopf des Königs« (Foucault 1975, S. 214).

des intellektuellen Nachvollzugs – für St. Just soll die ungeschminkte Sprache nicht nur eine wahre Wirklichkeit malen, sondern mit Worten aktiv schaffen:

Es scheint in dieser Versammlung einige empfindliche Ohren zu geben, die das Wort Blut nicht wohl vertragen können. Einige allgemeine Betrachtungen mögen sie überzeugen, daß wir nicht grausamer sind als die Natur und als die Zeit. Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen, der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt gerät. [...] 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? 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? – [...] 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 in der Wirklichkeit angewandten Satzes hat seine Menschen getötet. Der 14. Juli, der 10. August, der 31. Mai sind seine Interpunktionszeichen. Er hatte vier Jahre Zeit nötig um in der Körperwelt durchgeführt zu werden. [...] *Lange, anhaltender Beifall. Einige Mitglieder erheben sich im Enthusiasmus.*⁴⁶⁸

St. Just operiert in seiner Rede, die Dantons Tod besiegelt und legitimiert, mit einer Sprache der logischen Deduktion. Durch die parataktische Gradlinigkeit der Syntax und die stilistische Proprietät der Ausdrucksweise soll nicht weniger als die Stichhaltigkeit des historischen Verlaufs plausibilisiert werden. So sehr St. Just jedoch auf die Nüchternheit des vernünftigen Arguments setzt – er kommt dabei keineswegs ohne die Zier von Tropen und Figuren aus. Die unabwendbare Gewalt der Revolution leitet er aus der anschaulichen Analogie der moralischen zur physischen Welt ab, damit er das Blutvergießen als Folge eines natürlichen Gesetzes vor Augen stellen und beweisen kann. Zwar gelangt er mit formaler Stringenz zum Fazit, dass alle gleich sind, weil alle unter identischen Verhältnissen geboren werden und daher auch in sozialer Hinsicht unterschiedslos sein sollen, aber der Syllogismus ist tautologisch und schließt die naturgegebenen Unterschiede aus der Gleichheitsrechnung aus.⁴⁶⁹ Daher muss der Grundsatz der Egalität mittels wiederholter *repetitio* regelrecht eingehämmert werden. Erst dieser Nachdruck verleiht St. Justs Worten die Emphase der Wahrheit. Mit der Kraft einer quasi-logischen Rhetorik schmieden

⁴⁶⁸ Büchner SW I, S. 54f. (*Danton's Tod* II/7).

⁴⁶⁹ Vgl. zu St. Justs Syllogistik: Müller-Sievers 2003, S. 118ff.

sie aus nicht ganz stimmigen Argumenten apodiktische Sätze. Die Brillanz der Rede schiebt sich dergestalt vor die vermeintliche Schlüssigkeit des jakobinischen Programms, das erst im enthusiastischen Beifall der Zuhörer die volle Bestätigung findet. Mithilfe einer Rhetorik der Deutlichkeit fabriziert St. Just ein Naturgesetz, das sich nicht etwa von selbst entfaltet, sondern das durch eine möglichst unmittelbare Angleichung von Sprache und Wirklichkeit durchgeführt werden muss. Indem er die konkrete Anwendung seiner Sätze selbst thematisiert, gibt er zu verstehen, dass er mit Worten Handlungen vollzieht. Die Realisierung der Sprache in der Körperwelt überschreitet das klassische Register der Rhetorik und stellt die Redekunst unter das Vorzeichen des Performativen.⁴⁷⁰ St. Justs Aussagen beschreiben oder vergegenwärtigen nicht, sondern stiften unmittelbar eine Tatsache. Da sie von sich aus weder wahr noch falsch sind, bemessen sie sich einzig an den praktischen Bedingungen des Gelingens.⁴⁷¹ Das heißt zum einen, dass die Worte ernst gemeint sind und nicht parodiert werden dürfen, weil sie ihre Setzungskraft aus der Einmaligkeit schöpfen.⁴⁷² Zum anderen stehen sie im Rahmen einer Institution, die ihnen die nötige Autorität verleiht, damit die Wirksamkeit garantiert ist.⁴⁷³ Nur durch diese Macht können sie auf eine Wirklichkeit referieren, die sie selbst herstellen. Mit dem historischen Ausnahmezustand, der dem Schrecken der Jakobiner stattgegeben und alle Konventionen gesprengt hat, fallen Gesetz und Exekution im souveränen Sprechakt zusammen. Die »Interpunktionszeichen« der Revolutionsgeschichte sind insofern stichhaltig (lat. *pungere* »stechen, verletzen«), als sie aus der Übersetzung von

⁴⁷⁰ »Such statements seem to warrant a detailed investigation into performative utterance rather than rhetoric« (Niazi 2001, S. 38). Vgl. zu einer »Poetik des Sprechakts«, die im Anschluss an Austin den Handlungscharakter des Redens jenseits des rhetorischen Modells bei Büchner herausarbeitet: Campe 2004a, bes. S. 560 »In dieser Sicht [i.e. aus der Sicht von Austins Sprechakttheorie] erscheinen Akte der Sprache nicht mehr rhetorisch als von gegebener Institutionalität bestimmt, sondern sprachliche Akte erscheinen nun im Gegenteil Institutionalität erst eröffnend oder begründend«.

⁴⁷¹ Vgl. dazu allgemein Wirth 2002, S. 10ff.

⁴⁷² Für Austin funktionieren Sprechakte bekanntlich nur, wenn sie »ernst« gemeint sind: vgl. Austin 1989, S. 43: »In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst und nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. [...] Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der Auszehrung [*etiolation*] der Sprache«.

⁴⁷³ Vgl. Benveniste 1974, S. 273: »Jedermann kann auf einem öffentlichen Platz verkünden: Ich beschließe die Mobilmachung! Da einer solchen Äußerung die nötige Autorität fehlt und sie daher kein *Akt* sein kann, ist sie nur parole; sie beschränkt sich darauf, ein unnützer Lärm, ein Scherz, eine Verrücktheit zu sein«.

logischen Worten in blutige Taten resultieren. St. Just guillotiniert, *indem* er redet – seine emphatische Deutlichkeit zeitigt drastische Wirkungen. Die performative Dimension des Redens, die keine Zweideutigkeiten zu kennen scheint und eine unverzögerte Anwendung der Sätze in der Realität verspricht, rückt die »Dynamik des sprachlichen Prozesses selber in den Vordergrund«. ⁴⁷⁴ Auf diese Sachlage macht Büchner nicht nur dadurch aufmerksam, dass er St. Justs historisch dokumentierte Sprechakte auf der Bühne zitiert – den Revolutionären ist zudem gegenwärtig, dass die Wirklichkeit das Ergebnis einer verbalen Handlung ist:

BARRÈRE Ja, geh St. Just und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagener Kopf ist. ⁴⁷⁵

Die Dantonisten artikulieren ihren politischen Protest daher als Kritik am jakobinischen Sprachterror:

MERCIER Die Gleichheit schwingt ihre Sichel über allen Häuptern, die Lava der Revolution fließt, die Guillotine republikanisiert! [...] 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 gewordenen Reden. ⁴⁷⁶

Der Vorwurf der Phrasenhaftigkeit lässt sich nur teilweise mit einer auf Autoreferentialität und Desemantisierung setzenden Theorie des Literarischen erfassen. ⁴⁷⁷ Zwar unterstellt er den Sprechakten der Gegenpartei Wiederholbarkeit und Zitatcharakter, ⁴⁷⁸ doch lässt Mercier keinen Zweifel daran, dass die Worte gleichwohl tödliche Handlungen nach sich ziehen und nichts von der »illokutionären Kraft« einbüßen. ⁴⁷⁹ Das Diktum der »mimische[n] Übersetzung« umgreift somit zwei Aspekte: Erstens besitzt der Vorgang der Referenz eine performative Eigenart und ist nicht mehr von der Operation des sprachlichen Tuns zu trennen. Demzufolge wird Realität allererst mit Worten produziert und eine vorgegebene Gegenständlichkeit in eine vom Darstellungsakt geprägte Existenz transformiert. ⁴⁸⁰

⁴⁷⁴ Jaeger/Willer 2000, S. 24.

⁴⁷⁵ Büchner SW I, S. 69 (*Danton's Tod* III/6).

⁴⁷⁶ Ebd., S. 62 (*Danton's Tod* III/3).

⁴⁷⁷ Vgl. die Gegenüberstellung von poetischer Funktion und Performativa in der Literaturtheorie nach Jakobson: Wirth 2002, S. 25ff.

⁴⁷⁸ Zur allgemeinen »Iterabilität« von Sprechakten vgl. Derrida 2001.

⁴⁷⁹ Zur »illocutionary force« vgl. Austin 1989, S. 117.

⁴⁸⁰ Vgl. hierzu Iser 2002.

Aus diesem Grund betrifft die Verkörperung der Phrasen zweitens auch die rhetorische *actio*.⁴⁸¹ Demgemäß ist St. Just's Auftritt vor dem Nationalkonvent als eine wirklichkeitsstiftende Inszenierung zu verstehen. Deren Besonderheit besteht darin, den Anschein der Aufführung zu vermeiden, damit die von Danton und Robespierre bemerkte Unverrechenbarkeit und Heteronomie des Handelns mit ernsthaften Wort-Taten aufgewogen werden kann.⁴⁸² Ironie hat bei diesem Spiel schlechte Karten – die politische Vorrangstellung der logisch-vernünftigen Rede beseitigt im Stück jeden Widerspruch. Die Metaphernfreude der Dantonisten ist ebenso zum Tode verurteilt wie das verzweifelte »Gegenwort« der wahnsinnigen Lucile (»Es lebe der König!«), das trotz oder gerade wegen seiner semantischen Unbeherrschbarkeit am Ende »[i]m Namen der Republik« sanktioniert wird.⁴⁸³

Mit St. Just verleiht Büchner der Deutlichkeitspoetik ihr brutalstes Gesicht. Weder lässt *Danton's Tod* indes physische Gewalthandlungen auf der Bühne ausführen, noch beschränkt sich das Drama darauf, den Greuel der *terreur* deskriptiv zu berichten und der Imagination des Publikums zu überlassen. Über eine repräsentationslogische Perspektive hinaus dokumentiert Büchner vielmehr eine performative Wucht der Rede und inszeniert die tödliche Realisierung von Worten *als sprachlichen Vorgang*.⁴⁸⁴ Wenn man davon ausgehen darf, dass die Institution des Theaters die »performative Kunst schlechthin« beherbergt,⁴⁸⁵ dann schließt Büchners Drastik an die Koordinaten von Schlegels Dramentheorie an. Der Riss zwischen Sprache und Realität, den die frühromantische Poetik verzeichnet, wird in Büchners Schauspiel jedoch nicht nur konstatiert und bekräftigt – aus St. Just's Rede lässt sich analytisch folgern, dass eine Schließung dieser Kluft nur mit Akten möglich ist, die unter der Prämisse einer massiven Autorisierung stehen und dem Subjekt mit aller Gewalt aus der Handlungsohnmacht verhelfen wollen. In poetologischer Hinsicht sind somit die Voraussetzungen genannt, die Büchner für einen literarischen Realismus nach der Krise der Repräsentation herausarbeitet. Der Extremismus der Wiedergabe motiviert sich aus einer originären Störung und zeigt eine performative Dimension der Darstellung. Die »mimische Übersetzung

⁴⁸¹ Vgl. Herrmann 2009, S. 257. – Zum Verhältnis von Performativität und Performance: Schumacher 2002.

⁴⁸² Oder, wie Jonathan Culler pointiert hat: »Ernsthaftes Verhalten« ist ein Sonderfall des Rollenspiels« (Culler 1988, S. 133).

⁴⁸³ Zum »Gegenwort« vgl. Celan 1999, S. 178.

⁴⁸⁴ Zur Verbindung von Sprache und Gewalt vgl. Lyon 1996.

⁴⁸⁵ Fischer-Lichte 2002, S. 291.

der Worte« reflektiert das Leben gemäß seiner verbalen Wirklichkeit und behauptet in dieser Form eine unabweisbare Präsenz. Dabei wird die ›Verkörperung‹ der Sprache nach zwei Seiten erwogen: Nicht nur treten Taten als Wort-Taten hervor;⁴⁸⁶ Sprache wird auch im Theater, das heißt nach den medialen Bedingungen der szenischen *performance* physisch.⁴⁸⁷ Aus dieser Sachlage muss man für Büchners realistische Poetik den Schluss ziehen, dass die Betonung der darstellerischen Mittel als solche die Mimesis keineswegs verhindert, sondern konstitutiv an eine performative Energie der Sprache koppelt und gemäß dieser Prämisse überhaupt erst ermöglicht.

Zusammenfassung (Woyzeck)

In diesem Kapitel ist der Versuch unternommen worden, das literarische Werk des Anatomen Büchner mit Blick auf eine Ästhetik des Drastischen zu beleuchten, wie sie sich im 19. Jahrhundert auszubilden beginnt. Die hier vorgelegte Rückführung des kunsttheoretischen Begriffs auf Schlegels Dramentheorie hat ein formales Moment herausgearbeitet, das über eine gegenstandsbezogene Perspektive hinaus ein systematisches Problem betrifft und das sich für Büchners Dichtung von zentraler Bedeutung erweist. Dabei sollte jedoch nicht außer Acht bleiben, dass *Lenz* oder *Danton's Tod* schon deshalb als drastisch gelten können, weil sie ein dezidiert post-metaphysisches Verständnis vom Menschen zum Ausdruck bringen. Wollte man einem engeren Begriff von Drastik folgen, wie ihn etwa Dath vorgelegt hat, dann ist die unverhohlene und detaillierte Zurschaustellung von Körperfunktionen aller Art das primäre Kriterium drastischer Kunst.⁴⁸⁸ In diesem Sinn kann resümiert werden, dass Büchners Revolutionsdrama mit der von den Zeitgenossen als skandalös empfundenen ›wilden Sansculottenlust‹ eine antiidealistische Aussicht bietet: Nicht die Freiheiten des Geistes, sondern ein Gewimmel von runzeligen, riechenden, hungernden, hurenden, genießenden, leidenden und verwesenden Körpern wird vorgeführt. Unter der Macht der im Stück verhandelten

⁴⁸⁶ Vgl. zur »Dramatik« von Sprechakten: Butler 2002.

⁴⁸⁷ Zum Konzept der »verkörperten Sprache« vgl. Krämer 2002, S. 331f.

⁴⁸⁸ Vgl. Dath 2005, S. 167: »Drastik [...] ist formalisierte Vernunft als Ästhetik innerhalb einer unvernünftigen Gesellschaft, ist der Positivismus von Schrecken, Geilheit, Macht und Ohnmacht. Ratio setzt auf Kausalität und Determinismus statt auf Wunder und Mysterium, also zeigt Drastik, daß die Dinge Folgen haben [...]. Ratio ist materialistisch, also befaßt sich Drastik mit der Materie selbst: Blut, Sperma, Pisse. Ratio setzt Zweck-Mittel-Relationen selbst im zwischenmenschlichen Bereich, also verdinglicht Drastik Frauen zu Huren, Körper zu lebenden Leichen«.

biopolitischen Programme erscheint der Mensch gemäß seiner animalischen Existenz regelrecht verdinglicht. Schweiß, Blut, Nägel, Sex, Ekel, Schmerz und Gewalt sind in Worten allgegenwärtig und kommen unzweideutig, bisweilen auch derb zur Darstellung: Prostituierte, die sich aus Armut oder aus grenzenloser Lust verkaufen (Marion); Männer, die im Bordell den zügellosen Genuss feiern und denen zur Strafe die Haut von den Schenkeln abgezogen werden soll;⁴⁸⁹ Bürger, die im Namen der Egalität einen Platzregen von Blut fordern; Wahnsinnige, denen nichts als ein hilfloses Schreien übrig bleibt; Verurteilte, deren Körper den Gestank der Verwesung antizipieren; opake Schädel, die man aufbrechen müsste oder die von der Guillotine in Serie abgehackt werden. Büchners physiologischer Blick realisiert eine entschiedene Abkehr von der Ästhetik der schönen Körper, wie dies auch die *Lenz*-Erzählung mit ihrem therapeutischen Interesse für den somatischen Schmerz herausstellt. Derart auf seine Äußerlichkeit festgelegt, wird das Subjekt nach Maßgabe einer irreversiblen Entkoppelung im Verhältnis von reflexivem und empirischem Dasein exponiert. Büchner spiegelt den modernen Menschen entsprechend als »Ort des Verkennens« wider.⁴⁹⁰ »Zwischenmenschliche Beziehungen« finden als Begegnung undurchsichtiger Körper-Oberflächen statt, von Liebe ganz zu schweigen: »[W]ir reiben nur das grobe Leder aneinander ab«, sagt Danton zu seiner Gattin.⁴⁹¹ Humanität, Wissen und transparente Kommunikation – die Versprechen der Aufklärung stehen nunmehr vorrangig im Zeichen historischer, gesellschaftlicher und ökonomischer Bedingungen. Mit seiner düsteren Diagnose zur Zeit der blutigen *terreur* hat Büchner die revolutionären Akteure über die Parteigrenzen hinweg gemäß dieser Krisenerfahrung dokumentiert. Nicht nur der Zauderer Danton, auch Robespierre handelt im Bewusstsein einer Disjunktion zwischen Gedanken und Tat. Während Ersterer jedoch keinen Ausweg aus seiner theatralischen Existenz sieht und sich in einer Welt aus leeren Wortspielen, mechanischer Wiederholung und lähmender Langeweile einrichtet, versucht Letzterer mithilfe St. Justs den epistemischen Riss durch die Autorität der Institution, gegebenenfalls mit brutaler Gewalt, zu verkitten. Dergestalt

⁴⁸⁹ Vgl. Büchner SW I, S. 18f. (*Danton's Tod I/2*): »Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bittelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über sie, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! [...] Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. [...] Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen«.

⁴⁹⁰ Vgl. Foucault 1999, S. 389.

⁴⁹¹ Büchner SW I, S. 13 (*Danton's Tod I/1*).

gewinnen die endlosen Blutexzesse der Jakobiner als Kompensation einer grundlegenden und andauernden Desorientierung an Profil – die Vernunft, in deren Namen für einen neuen Staat getötet wird, ist im Innersten haltlos. Dank dieser Perspektive reflektiert Büchner eine analytische Sicht auf die drastischen Taten, weil diese ursächlich auf einen genuin modernen Repräsentationsverlust zurückgeführt werden. In diesem Punkt kommt zudem ein formales Moment zur Geltung, das für das Drastische seit Schlegel virulent geblieben ist. Büchner setzt nämlich bei der semio-logischen Problemstellung der frühromantischen Poetik ein, wenn er mit der Rede St. Justs das Drama vor Augen stellt, durch das Sätze physische Wirklichkeit werden. Wie auch Heine klar gemacht hat, markiert Drastik eine grundlegende Behinderung der Wiedergabe und verfährt nach dem Modell der rhetorischen *evidentia* oder *hypotyposis*. Gemäß einer allgemeinen Medientheorie kann man festhalten, dass der handgreifliche Realitätseffekt dadurch entsteht, dass die Mittel der Darstellung möglichst unsichtbar bleiben sollen. Wie Büchner jedoch allenthalben hervorhebt, lässt sich das Medium nicht restlos ausschalten, weshalb die Aussage nicht nur deutlich, sondern ›mehr-als-deutlich‹ sein muss. Damit die Tat an die Stelle der Reflexion treten kann, bedarf es des Nachdrucks. In diesem Sinn stellt St. Just eine Sprachpraxis vor Augen, die insofern als drastisch bezeichnet werden kann, als sie die Schwierigkeit der Übersetzung von Worten in Handlungen mit einer exekutiven Sprache aus dem Weg räumt. Die wirklichkeitsstiftende Rede des Todesengels zielt auf ein linguistisches Ereignis, das *realiter* etwas tut und das eine Minimierung von physischer und emotionaler Distanz bewirkt.⁴⁹² Diese zeichentheoretische Disposition erklärt besser, warum das ästhetische Geschehen in drastischen Kunst-

⁴⁹² Vgl. Mora 2006, S. 69: »Kunst muß weit genug gehen. Ob weit genug gegangen worden ist, merken wir daran, ob wir es als nah empfinden, als innerhalb unserer Sicherheitszone. Weit genug zu gehen heißt, jemanden zu berühren. Jemanden zu berühren heißt, eine Überschreitung zu begehen. Diese Überschreitung können wir auch Drastik nennen. [...] Im Nachhinein weiß ich, daß es das ist, was manche Leute als drastisch empfanden: dass alles darin so sehr Körper war«. Mora hat ihren Drastik-Begriff in Abgrenzung zu Dath skizziert und weniger an die dargestellten Gegenstände, als vielmehr an das performative Moment von Sprache geknüpft: »Womit wir beim [...] womöglich interessantesten Bereich der Drastik-Praxis wären: der Sprache. [...] Wonach ein drastischer Satz nicht der ist, in dem Blut und Eiter spritzen oder einer, in dem es von Scheiße und Fötze wimmelt. [...] Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance läßt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen. Du weißt genau, wovon ich (nicht) rede [...]. Das ist drastisch« (ebd., S. 74). Wiewohl Mora mit Blick auf Schlegel ansatzweise beizupflichten ist, muss darauf hingewiesen werden, dass ihr Begriff dort unscharf wird, wo er eine universale Geltung beansprucht und jedes historische (und systematische) Differenzierungsvermögen einbüßt (in Sätzen wie: »eine Kunst, die nicht drastisch ist, ist also schlichtweg überhaupt keine«, ebd., S. 71).

werken nach allen Richtungen auf die Welt der Körper konzentriert ist. Büchners literarische Texte bewegen sich durchweg in einer Spannung, die den realistischen Anspruch mit Prämissen der romantischen Ästhetik kontrastiert. Man kann auch von einer Doppelpoetik sprechen. Das Zusammenspiel von dokumentarischem Verfahren und rekursiven Strukturen bildet sich im Umstand ab, dass Büchner der Welt des Denkens eine Welt der konkreten Tat gegenüberhält. Im klaustrophobischen Universum aus *Leonce und Lena* kommt die Vorstellung zum Ausdruck, dass der Spiegel der Selbstreflexion schon mit der physischen Geste einer erhobenen Hand durchbrochen werden könnte. Mit der *Lenz*-Erzählung hat Büchner gezeigt, dass dem desorientierten Subjekt erst der somatische Schmerz einen – wenn auch nur zeitweiligen – Anhaltspunkt in der Wirklichkeit bieten kann. Auch in *Danton's Tod* gibt der epochale Repräsentationsverlust Anlass zu kompensatorischen Handlungen. Der reflexiven Hemmung gemäß kommen die Taten hier als Sprechakte zur Geltung und besitzen eine genuin linguistische Natur. Büchner zeigt mit seinem Revolutionsdrama nicht, wie Menschen in Fleisch und Blut getötet werden, sondern wie die Rede letale Wirkungen erzeugt.

Erst in seinem letzten, unabgeschlossen gebliebenen Stück hat Büchner eine unmittelbare Koinzidenz von verbaler und leibhaftiger Tat skizziert. *Woyzeck* ist ein Sprech-Drama, das einen armen Soldaten am Rand des Humanen zeigt. Im Kreuzfeuer von militärischem Kommando und wissenschaftlichem Experiment wird der Protagonist zum rohen Menschenmaterial, zum »dumme[n] Thier« degradiert.⁴⁹³ Als namenlose Agenten von Institutionen legitimieren sich der Hauptmann und der Doktor durch eine normierende Deutlichkeit und operieren unhinterfragt mit den Leitunterscheidungen von gesund/krank, vernünftig/wahnsinnig. Weit davon entfernt, diese Kriterien und damit die im historischen Fall des Mörders Johann Christian Woyzeck rechtsmedizinisch debattierte Psychopathologisierung zu reproduzieren,⁴⁹⁴ zeigt Büchner ganz nüchtern, in welchem Rahmen und unter welchen Bedingungen der Protagonist zum Gegenstand von Urteilsprüchen wird. Für die literarische Darstellung ist dabei entscheidend zu sehen, dass Woyzecks Geisteskrankheit vorab nicht anhand seiner Tat, sondern gemäß seiner Sprechweise diagnostiziert wird:

⁴⁹³ Büchner SW I, S. 198 (*Woyzeck* H 2/7).

⁴⁹⁴ Vgl. hierzu Campe 1998a.

- WOYZECK (*vertraulich*) Herr Doctor habe sie schon was von d. doppelten Natur gesehn? Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist als ging d. Welt im Feuer auf hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir gered!
- DOCTOR Woyzeck, er hat eine aberratio.
- WOYZECK (*legt d. Finger an die Nase*) Die Schwämme Herr Doctor. Da, da steckt's. Haben sie schon gesehn in was für Furn die Schwämme auf d. Boden wachsen. Wer das lesen könnt.
- DOCTOR Woyzeck, er hat die schönste aberratio mentalis partialis, zweite Species, sehr schön ausgeprägt. Woyzeck er kriegt Zulage.⁴⁹⁵

Die Bestimmung von Woyzecks *aberratio* ist als psychiatrische Übersetzung des *vitium*s zu verstehen, das die Rhetorik traditionell der amphibolischen Rede vorwirft. Im sturen Glauben an die physisch-geistige Einheit des Menschen muss dem Doktor der Ausdruck von der »doppelten Natur« – also einer Natur, die sich für Woyzeck in eine animalische und eine sozial determinierte spaltet – als hochgradig zweideutig vorkommen. Die Abnormität des Objekts wird im Stück zuallererst als Abweichung von der durchsichtigen Rede definiert. Zur Aufrechterhaltung der militärischen Ordnung ist einem Soldaten, der, zur strikten Befolgung von klaren Anweisungen verpflichtet, keinen besonderen Sinn für Amphibolien besitzen sollte, eine solche Sprechweise untersagt. Im Gespräch mit dem Hauptmann greifen Woyzecks verwirrte Worte affizierend um sich: »Er macht mich ganz confus mit seiner Antwort«, sagt sein Vorgesetzter.⁴⁹⁶ Freilich zeigt das Stück gerade mit der Figur des Hauptmanns, dass auch dessen performative Logik des Befehls vor dem Hintergrund einer in sich kreisenden Sprache aus Tautologien steht.⁴⁹⁷ Die Figuren aus Büchners letztem Drama sind wieder einmal – wie Danton, Leonce und Lenz – in einem geschlossenen Sprachuniversum gefangen. Im Stück ist Woyzeck indes die einzige Stimme, die sensibel genug ist, diese Sachlage wahrzunehmen und zu benennen. Wie er dem Doktor eröffnet, hetzt der arme Soldat durch eine Wirklichkeit aus opaken Zeichen, die unlesbar sind – sie verweisen »nicht auf das Ende der Welt oder [deren] Offenbarung«, sondern nur auf sich selbst.⁴⁹⁸ Überall hört er Stimmen, die fürchterlich zu ihm reden, doch weiß er nicht, woher sie kommen und was sie bedeuten. Mit dem Protagonisten bringt das Stück eine halluzinatorische Struktur

⁴⁹⁵ Büchner SW I, S. 210 (*Woyzeck* H 3/8).

⁴⁹⁶ Ebd., S. 207 (*Woyzeck* H 3/6).

⁴⁹⁷ Vgl. ebd., S. 206 (*Woyzeck* H 3/5): »[...] ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja, ein Augenblick«. – »Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber mit Würde Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er. Es ist ein gutes Wort«.

⁴⁹⁸ Müller-Sievers 2003, S. 145.

zum Ausdruck, derzufolge Sprache nicht nur von einer jenseits der Zeichen liegenden Realität, sondern auch vom Urheber der Rede entkoppelt ist. Woyzecks Gestammel formiert sich konsequent als Echo von Wörtern, die er anderen nachredet und in obsessiven Wiederholungen aushöhlt. Paradigmatisch hierfür kann die nachhallende Formel »Immer zu« gelten, die Woyzeck von der tanzenden Marie aufschnappt, zitiert und mehrere Male im Stück nachspricht.⁴⁹⁹ In der dereferentialisierenden Repetition bleibt seine Zeichenwelt immer »zu«, verschlossen.

Woyzecks Realitätsentzug und Sprachenteignung geben den Hintergrund für seine tödliche Tat ab. Den Mord hat Büchner im ersten Teilentwurf seines Dramas zur Darstellung gebracht. Obwohl die überlieferten Papiere keinen sicheren Aufschluss darüber erlauben, ob die Tatszene in einer abgeschlossenen Form des Stücks aufgenommen worden sollte, kann man festhalten, dass Büchner zumindest den Versuch unternommen hat, auf seiner Sprechbühne konkrete Handlungen in Szene zu setzen. Im Lichte der exponierten Sprachreflexion erscheint der Mord als ultimativer Ausweg aus der Verwirrung und dem Unwissen. Woyzeck nimmt mehr als nur die untreue Marie ins Visier – für ihn ist quälender, dass sie ihm als unlesbares Zeichen erscheint und dass er schlicht nicht entscheiden kann, ob sie treu oder untreu geworden ist: »Weib! – Nein es müßte was an dir seyn! Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht. Es wär! Sie geht wie die Unschuld. Nein Unschuld du hast ein Zeichen an dir. Wiß ich's? Weiß ich's? Wer weiß es?«⁵⁰⁰ Das Messer, mit dem er sein Opfer niedersticht, soll Klarheit schaffen – es ist gegen die Undeutlichkeit einer undurchsichtigen Zeichenwelt, gegen die Ununterscheidbarkeit von Schuld und Unschuld, Wahrheit und Betrug gerichtet.⁵⁰¹ Im Hinblick auf ein Drama des Drastischen ist diese blutige Aktion insofern zentral, als sie Büchner nicht nur als stumme Handlung, sondern zugleich als Wort-Tat inszeniert:

Nimm das und das! Kannst du nicht sterbe. So! So! Ha sie zuckt noch, noch nicht noch nicht? Immer noch? *stößt zu* Bist du Todt! Todt! Todt! *es kommen Leute, läuft weg.*⁵⁰²

Mit jedem Wort sticht Woyzeck zu und sagt, was er macht. Seine Tat ist verbal und leibhaftig, seine Sprache reflexiv und referenziell zugleich.

⁴⁹⁹ Vgl. Büchner SW I, S. 179 (*Woyzeck* H 1/5). Dazu Campe 1998a, S. 225f.; Müller-Sievers 2003, S. 146.

⁵⁰⁰ Büchner SW I, S. 200f. (*Woyzeck* H 2/8).

⁵⁰¹ Vgl. hierzu ausführlicher Giuriato 2009.

⁵⁰² Büchner SW I, S. 186 (*Woyzeck* H 1/15).

Für Woyzeck, der sich vor unauflösbare Ambiguitäten gestellt sieht, kann Deutlichkeit konsequent nur noch dort erhofft werden, wo das ›treffende Wort‹ die semiologische Schranke durchbricht und physisch wird. Das Messer, das im Wortmaterial des Stücks von Anfang an als Metapher präsent ist,⁵⁰³ konzentriert sich in der Tatszene zum buchstäblichen ›Stichwort‹ des Textes. Zu Büchners Feinheiten gehört es indes, dass auch der mörderische Sprechakt in eine Struktur der Wiederholung eingebunden ist. Bevor Woyzeck tötet, hat er durchweg anonyme Stimmen gehört, die ihm »[s]tich, stich« zugeflüstert und die ihn zur Tat gedrängt haben⁵⁰⁴ – einer Tat, die er mit Nachdruck wiederholen muss, weil sich die erwünschten Unterscheidungen bis zuletzt nicht einstellen wollen. Zwar hat er auf der verzweifelten Suche nach einem Ausweg die mit Marie verbundenen Zeichen niedergestochen, doch ist ihm die Welt dadurch keineswegs klarer geworden.

Mit dieser Tatszene reichert Büchner seine umfassende Analyse der Deutlichkeit um ein weiteres Kapitel an. So wie seine philosophische und naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Leitbegriff der Aufklärung eine operative Logik von Mangel und Kompensation offengelegt hat, so reflektiert Büchner in seinen literarischen Schriften konsequent auf die sprachlichen Bedingungen der Deutlichkeit und setzt die performative Überschreitung der Worte zur Tat als Fluchtpunkt seiner Dichtung. Büchners Drastik bleibt jedoch als *Zeichen* einer irreversiblen Krise der Repräsentation gegenwärtig – dergestalt artikulieren die Texte ein Bewusstsein darüber, dass sie dem Zuschauer einen ästhetischen Überschuss zumuten. Die vorbeikommenden Leute, die Woyzecks Wort-Tat gehört haben, kommentieren entsprechend: »zu deutlich, zu laut!«⁵⁰⁵

⁵⁰³ Als Leitmotiv des Textes ist zu beobachten, wie das Messer im ersten Teilentwurf immer fasslicher wird. Büchner führt das Motiv zuerst als Metapher ein, indem Woyzeck von seinen Kopfschmerzen erzählt: »Und das Messer ist mir immer zwischen den Augen« (Büchner SW I, S. 180 [*Woyzeck* H 1/7]). Dann taucht das Messer als Gegenstand in Woyzecks Träumen auf (H 1/8), dann beim Rasieren des Unterofficiers (H1/10), dann kommt Woyzeck in den Besitz der Tatwaffe (H 1/11, H 1/12), begeht damit den Mord (H 1/15), und schließlich versenkt er das Messer als Zeichen seiner Tat im Teich (H 1/19, H 1/20). Vgl. generell zum Messer-Motiv: Müller-Sievers 2003, S. 143f.

⁵⁰⁴ Vgl. Büchner SW I, S. 184 (*Woyzeck* H 1/13): »Hörst du's nicht, ich hör's den ganzen Tag. Immer zu. Stich, stich«.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 186 (*Woyzeck* H 1/16).

