

Christiane Holm

Rede und Requisite

Komische Dinge in Büchners *Leonce und Lena*

1 Requisite

Mobile und handhabbare Dinge sind von der Bühne nicht wegzudenken, jedoch werden sie selten zum Gegenstand theoretischer Reflexion.¹ Erst im späteren 19. Jahrhundert werden Bühnendinge begrifflich als Requisite gefasst, und erst im 20. Jahrhundert werden sie in gattungspoetische Konzeptionen eingebunden.² Dabei fällt auf, dass die numerische Zunahme von Dingen auf der Bühne völlig unterschiedlich datiert und ausgewertet wird. Walter Benjamin beschreibt die antike Tragödie als Widerlager zur „profanen Dingwelt“,³ welche erst mit dem barocken Trauerspiel auf die Bühne ge-

1 Eine Theorie der Requisite steht bis heute aus. Auffällig ist, dass der Begriff weitgehend pragmatisch und deskriptiv verwendet wird: Es handelt sich schlicht um „sämtliche bei einer Theateraufführung benötigten Gegenstände“, so der knappe und durch die jüngsten Ergänzungsbände nicht erweiterte Eintrag im *Deutschen Theater-Lexikon* (Art. *Requisite*. In: *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch*. 3. Bd. Basel 1992, S. 1854). Mit Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Bd. 1. *Das System der theatralischen Zeichen*. 4. Aufl. Tübingen 1998, S. 151, lassen sie sich Requisiten dahingehend von der dinglichen Bühnen- und Figurenausstattung als solche Objekte abheben, „an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht“. Neuere theaterwissenschaftliche Ansätze, die dem Begriff ein heuristisches Potenzial beimessen, so die von Andrew Sofer: *The Stage Life of Props*. Ann Arbor 2003, S. viii, projektierte „propology“, betonen das theorieferne Eigenleben der Requisite. Bei dezidiert theoriegeleiteten Ansätzen wird der Requisitenbegriff durch den bereits durchgearbeiteten Dingbegriff modelliert. Zugleich wird das methodische Problem konstatiert, dass sich für dingliche Aktanten, so Erika Fischer-Lichte: Art. *Dinge*. In: Dies., *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. aktual. u. erw. Aufl. Hrsg. v. Doris Kolesch u. Matthias Warstadt. Stuttgart 2014, S. 73–76, S. 74, „kaum zwischen ihrer Verwendung in künstlerischen Aufführungen und im sozialen Leben unterscheiden“ lässt. Vgl. hierzu auch Kathi Loch: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Aachen 2009, S. 41–61.

2 Walter Benjamins Trauerspiel-Studie von 1928 gilt als Gründungstext zur dramenpoetischen Erschließung der Requisite. Darin übernimmt und entfaltet er den Begriff des „fatale[n] Requisit[s]“, welchen Jacob Minor 1883 in seiner Studie *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern* eingeführt hatte; vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt M. 1978, S. 113f. Dazu Claude Haas: *Fatale Requisiten in Tragödie und Trauerspiel*. In: *Handbuch Literatur und Materielle Kultur*. Hrsg. v. Susanne Scholz u. Ulrike Vedder. Berlin u. Boston 2018, S. 197–205.

3 Benjamin: *Trauerspiel*, S. 114.

Christiane Holm, Halle-Wittenberg

langt sei und seitdem die kreatürliche Bedingtheit des Menschen in Szene setze. Volker Klotz hingegen sieht die Requisite in der geschlossenen Form des klassischen Dramas als attribuiertes Zeichen im Dienste der Figurenzeichnung, während in der offenen Form des Dramas, somit verstärkt im 19. Jahrhundert, der taktile Kontakt mit den Dingen die Subjekt-Objekt-Grenzen verwische.⁴ Anders setzt Hans-Thies Lehmann an, indem er das dramatische Theater über die Dominanz von Leib und Wort verstanden wissen will, um erst im postdramatischen Theater des ausgehenden 20. Jahrhunderts eine spielbestimmende „Wechselwirkung von menschlichem Körper und Objektwelt“⁵ zu konstatieren. Allen Entwürfen gemein ist, dass die mobilen Dinge auf der Bühne als Marker für Modernität bzw. Postmodernität gesehen werden. Unter diesen Vorzeichen fällt die Positionierung von Büchners Werk nicht schwer, denn gerade *Woyzeck* steht bekanntlich für eine Neukonzeption des Nebentextes zwischen Lessing und Brecht und somit auch der Notation einer materiellen Ausstattung des Stückes, welche die kreatürliche und soziale Bedingtheit der Figuren in Szene setzt.⁶ Die folgenden Überlegungen zu *Leonce und Lena* jedoch bewegen sich nicht im Windschatten solcher Meistererzählungen, sondern setzen umgekehrt bei den Gründen an, warum die Requisite zur Bühnenerzeit nicht theoriefähig werden konnte. Deshalb werden im Folgenden jene Felder aufgesucht, die um 1800 als theatral uninteressant und überholt galten: Alltagsroutinen und Typenkomödien.⁷ Gerade aus dem Gewöhnlichen und Verbrauchten, so die Arbeitsthese, beziehen die Bühnendinge von *Leonce und Lena* ein Potenzial, das Büchner ästhetisch zu nutzen wusste.

2 Komische Dinge

Dinge auf der Bühne werden besonders dann wahrnehmbar, wenn sie die Figuren nicht attributiv verstärken, sondern von ihnen abgekoppelt zu ihren „Widersa-

4 Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 8. Aufl. München 1976, S. 48–55, 134–136.

5 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 2. Aufl. Frankfurt M. 1999, S. 384; vgl. hierzu Loch: *Dinge auf der Bühne*, S. 44–46.

6 Vgl. Benedikt Jeßing: *Dramenanalyse. Eine Einführung*. Berlin 2015, S. 31; Ulrich Kittstein: *Epi-sches Theater*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. v. Peter W. Marx. Stuttgart 2012, S. 296–304, hier S. 296. Zur Entwicklung des Nebentextes zum konstitutiven Bestandteil des Dramas vgl. Anke Detken: *Im Nebenraum des Textes. Regie-bemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2009.

7 Auf gattungspoetischer Ebene untersucht Arnd Beise: *Büchners Leonce und Lena und die „Lust-spielfrage“ seiner Zeit*. In: *GBJb* 11 (2005–2008), S. 81–100, S. 83f., Büchners produktive Ausein-andersetzung mit der Typenkomödie, wobei die aufklärerische Form als ästhetisch überholt beiseite gelegt wird zugunsten einer Reformulierung der aristophanischen Form.

cher[n]“ geraten.⁸ Dieses antagonistische Potenzial der Requisite beschreibt Volker Klotz in seiner Studie *Gegenstand als Gegenspieler*, das er vereinzelt in der Tragödie, prominent jedoch in der Komödie findet. Während sich die Tragödie idealtypisch auf das „fatale Requisit“ beschränkt, das über Leben und Tod entscheidet – man denke an Woyzecks Messer – setzt sich die Komödie mit der Breitseite der Dingkultur auseinander.⁹ Komödiendinge sind austauschbare Nebensachen, die einen Sitz im Alltag behaupten und somit unbemerkt die semantische Wahrnehmungsgrenze passieren können. Ihre Komik ist ihnen nicht anzusehen, sie entfaltet sich erst in ihrer Handhabung. Neben dem exzessiven Ausstellen von Alltagsroutinen bis zum Slapstick können solche Routinen jedoch auch strukturprägend für die Komödienhandlung werden. In diesem Sinne erhalten seit dem 18. Jahrhundert Alltagsobjekte wie Dosen, Fächer oder Uhren den Status von Titelfiguren.¹⁰

In der aufklärerischen Typen- und Verlachkomödie spielt die Requisite eine zentrale Rolle bei Figurenzeichnung und Intrigenplot, zugleich jedoch wird sie von den Theoretikern in den Entscheidungsraum der Theatermeister verlegt.¹¹ Nicht zuletzt, weil der Fundus aufgrund der unkalkulierbaren Transport- und Aufführungsbedingungen der Wanderbühnen des 18. Jahrhunderts materiell beschränkt war, setzte sich ein überschaubarer Requisitenbestand durch, der nicht durch Regieanweisungen oder Figurenrede autorisiert sein musste.¹² Das gilt insbesondere für die an das Kostüm gebundenen Requisiten wie Fächer oder Schnupftuch, deren permanenter Einsatz als *bad practise* in der Peripherie der normativen Texte greifbar wird. Dabei wird deutlich, dass Alltagsdinge einerseits durch ihre jeweilige außertheatrale Präsenz ein semantisches Kraftfeld mit sich führen und dass sie andererseits in der innertheatralen Logik einen intermateriellen Verweischarakter zur jeweils aktuellen Bühnenpraxis behaupten.¹³

8 Volker Klotz: *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien 2000, S. 9.

9 Vgl. Haas: *Requisiten*, S. 199–201.

10 Vgl. Klotz: *Gegenstand*, S. 43f.

11 Vgl. Sybille Maurer-Schmook: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1982, S. 32. Das folgenreiche Ausblenden der Requisite durch die Gottsched-Schule lässt sich poetikgeschichtlich damit erklären, dass – im Sinne des klassizistischen Reinheitsgebotes der Gattung – das Drama vornehmlich über die Figurenrede definiert wurde.

12 Vgl. Maurer-Schmook: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, S. 34f.

13 Solchen intermateriellen Konstellationen lassen sich in aufklärerischen Komödien untersuchen, die sich in der Konstituierungsphase der Konsumkultur positionieren; vgl. Christiane Holm: *Bücher, Fächer, Uhren. Zum Spiel der Dinge in Konsum-Komödien des 18. Jahrhunderts*. In: *Komödie als soziale und ästhetische Praxis im 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Dirk Niefanger u. Maurizio Pirro. Hannover, erscheint 2023. Diese Tradition wird im romantischen Lustspiel durchaus weitergeführt, wie Clemens Brentanos *Ponce de Leon* zeigt, dessen Einfluss auf Büchners *Leonce und*

3 *Leonce und Lena*

Dass die Dinge von *Leonce und Lena* bislang auf wenig literaturwissenschaftliches Interesse stießen, hat mindestens drei Gründe: Erstens, das sei an dieser Stelle wiederholt, ist die Requisite in der Bühnenerzeit nicht theoriefähig. Zweitens hat die unhinterfragte Abgrenzung von der aufklärerischen Typen- und Verlachkomödie den Effekt, die offenkundigen Referenzen auf das etablierte Spiel mit den Dingen abzukappen. Drittens führt die Aufmerksamkeit für die Referenzen an das romantische Lustspiel, insbesondere auf die exzessive Intertextualität und Wortspielerei dazu, die materielle Ebene des Spiels auszublenden.¹⁴

Im Fokus auf die Radikalität, mit der sich ausgerechnet eine Komödie der Langeweile widmet, wird zumeist übersehen, dass die Figuren in und neben ihren intertextuell überdeterminierten Redeakten häufig mit Dingen befasst sind. Tatsächlich haben sie mit ihrer materiellen Umgebung „alle Hände voll zu tun“, wie Leonce seinen ersten Redeakt eröffnet. (*Leonce und Lena* I/1, *MBA* 6, S. 129) Zudem ist permanent die Rede von der leiblichen Aneignung des Naheliegenden, entsprechend sind zahlreiche Hinweise auf Hände und Füße, auf Stirn und Wangen, Augen, Nase und Lippen zu verzeichnen. Einen ähnlichen Befund machte Johannes Lehmann mit Blick auf *Danton's Tod* und hat dies dramentheoretisch mit einem Wiedereintritt der Leiblichkeit in die romantische Dramentheorie kontextualisiert.¹⁵ Im Unterschied zu *Danton's Tod* jedoch bleibt die Rede vom Handgreiflichen in *Leonce und Lena* performativ im Raum des Naheliegenden verankert.

Lena außer Frage steht. Hier findet sich ein raffiniertes Spiel mit etablierten Theater-Dingen, nicht allein mit Briefen, Ringen und Schnupftüchern, sondern auch mit dem Theaterschwert, das, war der Galanteriedegen längst aus der Kleidermode verschwunden, noch einen Platz im Kostüm behauptete, wie etwa in den Kupferstichen von Johann Jakob Engels *Ideen zur Mimik* zu sehen. Der Witz des Theaterdegens von *Ponce de Leon* besteht nun darin, dass dieses anachronistische Bühnending in die Interaktion eingebunden wird, wenn Valerio ihn zieht wie eine Waffe, um Ordnung herzustellen.

¹⁴ Einschlägige Studien haben gezeigt, wie die verdichteten Intertextualitäten und eruptiven Wortkaskaden der Figurenrede das gattungstypisch Komische generieren. In dieser Sichtweise erscheinen die Figuren weniger als Akteure in einem materiellen Raum, sondern vielmehr als Stimmen. Vgl. hierzu Bernhard Greiner: *Abwege des Komischen als Weg zum Theater: Bühner, Leonce und Lena*. In: Ders.: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Zweite, aktualisierte u. ergänzte Aufl. Tübingen u. Basel 2006, S. 282–298, S. 287; Arnd Beise: *Leonce und Lena*. In: *Bühner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Roland Borgards u. Harald Neumeyer. Stuttgart 2009, S. 75–89, S. 85.

¹⁵ Vgl. Johannes F. Lehmann: *Mit Händen und Füßen. Bühner und die romantische Komiktheorie (von Stephan Schütze)*. In: *Georg Bühner und die Romantik*. Hrsg. v. Roland Borgards u. Burghard Dedner. Berlin 2020, S. 212–136.

Gemäß der Gattungskonvention der Komödie entspricht die im Nebentext explizite oder im Haupttext implizite Requisite dem, was ohnehin in jedem Theaterfundus vorhanden ist: ein Ring, ein Schriftstück und jede Menge Schnupftücher, verschiedene Kleidungsstücke, ein Reisesack und Masken. Neben diesen im Kostüm gebundenen Objekten sind Essensdinge – Weinflaschen, Gläser und Bratenstücke – genannt sowie wenige überall verfügbare Naturdinge: Tannenzweige, Pflückblumen und eine Handvoll Sand. Im Folgenden werden drei Requisiten untersucht, die jeweils auf eine Theaterkarriere zurückblicken können und zugleich in eine vitale Alltagspraxis eingebunden sind: Das Schnupftuch, das explizit in den Regieanweisungen verzeichnet ist, die Blume, die implizit in der Figurenrede aufgehoben ist, und die Uhr, die eine schwer fassbare Existenz zwischen Geste und Rede führt.

4 Das Schnupftuch oder Geist und Gefühl

Wie Fächer und Galanteriedegen erweiterte auch das Schnupftuch im 18. Jahrhundert seinen Einzugsbereich von der höfischen in die bürgerliche Sphäre.¹⁶ Erst im frühen 19. Jahrhundert etabliert es sich als sozial übergreifendes Accessoire eines kultivierten Lebensstils. Im Sinne seiner historischen Semantik wird es in *Danton's Tod* als eindeutiger Beweis einer nicht proletarischen Herkunft vorgeführt, um einem Schnupftuchbesitzer den Prozess zu machen.¹⁷ Die Praktiken, die um 1800 mit dem Schnupftuch notiert und reflektiert werden, beziehen sich – seinem Namen zum Trotz – nicht allein auf die Nase, sondern zunehmend auf Stirn und Auge. Während das Schnupftuch als Nasentuch eine unangenehme Körperlichkeit dezent verbergen muss, soll das Schweißtuch des Redners seine Anstrengung und das Tränentuch des Empfindsamen seine Gefühle ausstellen. Bezeichnenderweise

¹⁶ Vgl. Martin Beutelspacher: *Lichter an der Oberlippe*. In: *Menschen, Nasen, Taschentücher*. Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld. Hrsg. v. Gabriele Donder-Langer u. Harry Michael Zwergel. Kassel 1998, S. 19–25, insb. S. 19–23.

¹⁷ Die nur knapp abgewendete Hinrichtung (*Danton's Tod* I/2, MBA 3.2, S. 11) zeigt, dass auch ein Schnupftuch das Potenzial zum „fatalen Requisite“ hat. Damit ist eines der berühmtesten Tragödien-Requisiten aufgerufen: Desdemonas Taschentuch. Beide Trauerspiele verorten das Tuch in der aristokratischen Kultur, wobei das Schnupftuch des namenlosen Adligen aus *Danton's Tod* ein Statussymbol ist, Desdemonas Taschentuch jedoch als unverwechselbare Gabe mit einer eigenen Objektgeschichte seine tragische Dimension erhält (vgl. hierzu Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*. München 2009, S. 242–243). Angesichts der gattungspoetischen Markierung der Requisite beziehen beide Fälle ihre Tragik insbesondere daraus, dass sie keine tragödiotypischen Tötungswerkzeuge darstellen, sondern vielmehr auf den komödiantischen Kontext verweisen, gerade aber ein solches harmlos-alltägliches Textilobjekt zum Auslöser eines Mordes werden kann.

etabliert sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts parallel die Bezeichnung des Taschentuchs, welche den Bezug vom Körper in die Kleidung verlagert und das Objekt als textiles Accessoire ausweist. Im *Journal des Luxus und der Moden*, in dem solche Tücher vorgestellt und als Bestandteil der Garderobe lässig in der Hand gehalten werden,¹⁸ debattiert August Böttiger 1798 die Frage: *Wo steckten die Griechinnen und Römerinnen ihre Schlüssel und Taschentücher hin?*¹⁹ Der Aufsatz wurde 1837 in seinen *Altertumswissenschaftlichen Schriften* erneut gedruckt. Unvorstellbar, so Böttigers Forschungsergebnisse zum antiken Taschentuch, dass Frauen wie Männer von Stand öffentlich die Nase putzten, da Nasensekrete auf schlechte Körperpflege und Krankheit schließen ließen. Sehr wohl aber wurden Schweißtücher bei Männern nicht nur akzeptiert, sondern auch gefordert, sobald sie die Rednerbühne betreten, wie durch Quintilians Rhetorik autorisiert.²⁰

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich das Schnupftuch nicht nur als Alltagsobjekt, sondern verdrängte als geschlechterübergreifendes Accessoire die ehemals höfischen Attribute, den weiblichen Fächer und den männlichen Galanteriedegen sowohl in der Mode als auch auf der Bühne. Böttiger konstatiert Ende des Jahrhunderts ein theatrales Eigenleben des kleinen Tuchs: „Was sollten manche unserer Schauspieler und Schauspielerinnen mit den Händen anfangen, wenn ihnen das Schnupftuch genommen würde?“²¹ Und im Dienste der Freiheit der

18 Vgl. Claudia Gottfried: *Nur weiß muß es sein. Taschentücher in der Modegrafik des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Taschentücher Menschen, Nasen, Taschentücher*. Ausst.-Kat. Deutsches Textilmuseum Krefeld. Hrsg. v. Gabriele Donder-Langer u. Harry Michael Zwergel. Kassel 1998, S. 99–109. So eröffnet das *Journal des Luxus und der Moden* das junge Jahrhundert 1801 in polemischer Abgrenzung von der höfisch geprägten Mode von 1701 nicht zuletzt durch das Taschentuch als Symbol des „neuen Lebensstils“ (Gottfried: *Nur weiß muß es sein*, S. 105), da die Kleidung den Körper nicht verunklart, sondern als Naturform ausstellt. So heißt es bei Anon. [Friedrich Justin Bertuch]: *Titel-Kupfer. Moden von 1801*. In: *Journal des Luxus und der Moden* (Jan. 1801), S. 60–61, S. 60: „Sie [die Frau der neuen Zeit] ist so ganz von allem Irdischen befreit, da sie durchaus die schöne *Contour des Halbnackten* durch keine angehängte *Tasche* unterbricht, daß sie gar nichts von den Taschenbedürfnissen der alten Zeit bey sich führt, sondern ihr *Schnupftuch* beständig in der einen Hand [...] trägt.“

19 August Böttiger: *Wo steckten die Griechinnen und Römerinnen ihre Schlüssel und Taschentücher hin?* In: *Journal des Luxus und der Moden* (Nov. 1798), S. 606–621, hier S. 613.

20 Böttiger: *Taschentücher*, S. 613. In diesem Sinne wertet auch Angelika Starbatty: *Aussehen ist Ansichtssache. Kleidung in der Kommunikation der römischen Antike*. München 2010, S. 85, Quintilians Plädoyer für das Schweißstuch aus: „Plinius soll nämlich die Anweisung gegeben haben, das Taschentuch beim Abtrocknen der Schweißperlen von der Stirn so zu verwenden, dass die Haare nicht in Unordnung gerieten“, während sein Kritiker Quintilian ein performatives Ausstellen von „Schweiß und Erschöpfung“ nicht nur als „schicklich“, sondern auch als „effektiv“ einschätzte, da „dies die Leidenschaft der Situation verdeutliche“ und somit die „Überzeugungskraft der Rede“ steigere.

21 Böttiger: *Taschentücher*, S. 612. Bemerkenswert ist, dass in der Neuauflage des Textes von 1837 dieser Seitenhieb auf die Bühnenpraxis getilgt ist. Das um 1800 überstrapazierte Schnupftuch war offensichtlich inzwischen weitgehend von der Bühne verschwunden.

Hände verbot Johann Wolfgang Goethe das Requisite 1803 in seinen *Regeln für Schauspieler*: „Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen noch weniger schnaube er die Nase noch weniger spucke er aus es ist schrecklich innerhalb eines Kunstproduktes an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden.“²² Auch August Wilhelm Iffland vermerkt das Schnupftuch in seinem *Almanach für Schauspieler* 1808 als *bad practise*. Dabei fokussiert er allerdings weniger auf Hände, Stirn oder Nase, sondern auf die Augen, wenn er das Tränentuch im Rührstück als „Nothflagge“ verunglimpft: „so ist auch keine Rettung, es wird geweint vom Anbeginn bis ans Ende, und nicht nur verkündet dieses Unglückszeichen, dass es so ist, sondern es wird oft geweint, bloß weil das Tuch noch wehet und nicht eingezogen werden soll.“²³ Das Schnupftuch, so der Konsens der Theaterkritik um 1800, bringt nicht nur Körperlichkeit in unangemessener Weise auf die Bühne, sondern es hat innerhalb der Spielpraxis eine Wirkmacht entfaltet, die den Aussagegehalt von Stücken nachhaltig verändert.

Das Schnupftuch in *Leonce und Lena* ist, entsprechend der Alltagskultur des beginnenden 19. Jahrhunderts, kein höfisches und bürgerliches Privileg mehr, sondern es wird ebenso bei den „Bauern im Sonntagsputz“ (III/2, *MBA* 6, S. 148) vorausgesetzt. In diesem Sinne werden jene vom Schulmeister unterwiesen, „schneuzt Euch die Nasen nicht mit den Fingern“ (III/2, *MBA* 6, S. 148) und der Zeremonienmeister legt die Anordnung nach: „Denjenigen, welche kein Schnupftuch bei sich haben, ist das Weinen jedoch Anstands halber untersagt.“ (III/3, *MBA* 6, S. 151) Das Schnupftuch steht also für eine nicht selbstverständliche, jedoch projektierte Kulturstufe aller Stände. Den feinen Unterschied hingegen markieren etwa die Manschettenknöpfe und der Schal, welche die höfischen Automaten als edle, gebildete und moralische Vertreter innerhalb ihres Standes ausweisen (vgl. III/3, *MBA* 6, S. 152).

Darüber hinaus integriert Büchner auch das theatrale Eigenleben dieses Objektes. Der burleske Narr Valerio und der melancholische Narr Leonce²⁴ treten sich erstmals mit einer Erkennungsgeste gegenüber, die in der Folgeszene ebenso prominent von König Peter in seiner Regierungspraxis eingesetzt wird: „legt den Fin-

22 Zugleich räumt Johann Wolfgang Goethe: *Regeln für Schauspieler*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe). Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 6.2. München 1988, S. 703–725, hier S. 704, ein, dass ein Schauspieler nicht gänzlich auf das Tuch verzichten muss, um die unvermeidbaren Einbrüche der „Natürlichkeit“ aufzufangen: „Man halte sich ein kleines Schnupftuch, das ohnedem jetzt Mode ist, um sich damit im Notfall helfen zu können.“

23 August Wilhelm Iffland: *Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807*. Berlin 1807, S. 199 f.

24 Andrea Bartl: *Über die Langeweile: Büchners Leonce und Lena*. In: Dies.: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart 2009, S. 154–166, hier S. 163, hat gezeigt, dass es sich bei Leonce und Valerio um zwei komplementär aufeinander bezogene „Metamorphosen des Harlekin“ handelt.

ger an die Nase“ (I/1 u. 2 *MBA* 6, S. 131, 133). Mit dieser in ihrer Konventionalität albernen Bühnengeste des Nachdenkens ist zugleich der Schauplatz des Schnupftuchs exponiert. In diesem Sinne, als Fingerzeig zum Nachdenken, findet König Peter beim Ankleiden einen Knoten in seinem Schnupftuch.²⁵ Nach quälender Ergründung in dialogischen Wiederholungsschleifen mit dem Kammerdiener wird klar, dass der Knoten für das Volk steht. In dem Moment, in dem das Tuch von seiner Merkfunktion entbunden ist, wird es zum zentralen Requisit einer Regierungs-Choreographie, die der König seinem Staatsrat anordnet: „Nehmen Sie doch auch Ihre Schnupftücher und wischen Sie sich das Gesicht. Ich bin immer so in Verlegenheit, wenn ich öffentlich sprechen soll.“ (*Leonce und Lena* I/2, *MBA* 6, S. 133) Die Regierungsarbeit widmet sich nicht dem Volk, sondern der Rede an das Volk. Da diese Rede nicht in Gang kommt, wird sie von einer rhetorischen Geste ersetzt, welche die Anstrengung des Redenmüssens sichtbar macht. Zudem vervielfältigt der König seine Schnupftuch-Geste durch den Staatsapparat, so dass sie entpersonalisiert wird und somit gänzlich leer läuft. Das Theater-Tuch tritt in Erscheinung, um vorzuführen, dass Gedanken und Gesten sowie Rede und Körper auseinandergefallen sind.

Neben der Geistesarbeit werden auch Gefühlsäußerungen durch das Schnupftuch in Szene gesetzt. Als Leonce im hohen Ton anfängt, „mit der Melancholie niederzukommen“ (II/2, *MBA* 6, S. 145), und somit einen Topos der Literaturproduktion vorführt, äußert Valerio medizinische Bedenken. Er sieht Leonce' Narrentum nicht mehr im ästhetischen Welttheater aufgehoben, sondern sich auf das psychiatrische Narrenhaus zubewegen: „Ich sehe ihn schon auf einer breiten Allee dahin, an einem eiskalten Wintertag den Hut unter dem Arm, wie er sich in die langen Schatten unter die kahlen Bäume stellt und mit dem Schnupftuch fächelt. – Er ist ein Narr!“ (II/2, *MBA* 6, S. 145) Der Hut als bürgerliche Insigne wird vom Schnupftuch flankiert, das theatral wie ein Fächer eingesetzt wird, eine perfekte Aufführung genau jener „Nothflagge“, wie sie Iffland beschrieben hat. In einem Setting winter-

25 Die Rede ist freilich nicht von einem Knoten, sondern von einem „Knopf“, den König Peter „in [sein] Schnupftuch zu knüpfen geruhte“ (I/2, *MBA* 6, S. 132). Ist auch die Wortbedeutung als Knoten kontextuell sowie mundartlich gedeckt (vgl. die Erläuterungen in *MBA* 6, S. 447), so schwingt doch auch die konventionelle Wortbedeutung des Knopfes mit. Denn im Vollzug der Ankleideszene ist davon die Rede, dass „zwei Knöpfe zuviel zugeknöpft“ sind (*MBA* 6, S. 132). Diese Knöpfe moderieren einen semantischen Überschuss an, so dass der dritte „Knopf“ als gänzlich funktionsloses Gebrauchsding metonymisch auf das Ankleiden rückverweist. Genau an diesem Punkt wird die allegorisierende Deutung der Kleidungsstücke als „Entfaltung philosophischer Systeme“ abgebrochen (*MBA* 6, S. 445). In diesem Sinne argumentiert auch Doerte Bischoff: *Büchners Kleider. Vestimentäre Inszenierung und Materialität der Zeichen*. In: *GBJb* 12 (2009–2012), S. 179–203, hier S. 184 f., bei ihrer Lektüre der Ankleideszene, wonach die „schwer zu kontrollierende Dinglichkeit“ sowohl der idealistischen als auch der materialistischen Position, welche durch die allegorische Rede des Machthabers aufgerufen werden, die Grundlage entzieht.

licher Unbehaustheit macht das ostentative Fächeln viel Wind um Gefühle und kommentiert zugleich die Melancholie-Rede des Prinzen.²⁶ Sowohl die rhetorische Gedankengeste im Staatsrat als auch die affektive Gefühlsgeste vor dem Narrenhaus zeigen das Ende der Rede an, weil sie weder von Regierungsarbeit noch von Kunstproduktion getragen sind. Die Schnupftücher können weder Gedanken noch Gefühle vermitteln, sehr wohl aber Gelächter erzeugen, so dass das diskreditierte Requisite sein Comeback in der Komödie feiern kann.

5 Die Blume oder Reden und Schweigen

Nach dem Taschentuch als einem beiden Geschlechtern zugeordneten Requisite werden im Folgenden zwei geschlechtlich codierte Requisiten in den Blick genommen, Lenas Blumen und Leonce' Uhren. In den vergleichsweise kurzen Auftritten der weiblichen Titelfigur ergreift diese selten das Wort und verstummt in der letzten Szene vollends.²⁷ Antonia Eder hat darauf hingewiesen, dass Lenas vornehmliche Handlungsform das Abwarten und Abwehren von Kommunikation ist und diese als weibliche Spielart der Müdigkeit reflektiert.²⁸ Dabei zeigt Lena sich keinesfalls statuarisch und verschlossen, vielmehr ist sie permanent mit ihrer vegetabilen Umgebung befasst, oder, nach Goethes griffiger Formel, „in einem Gespräche mit

26 Antonia Eder: *Die Macht der Müdigkeit. Büchners Leonce und Lena*. In: *Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners*. Hrsg. v. Hans Richard Brittnacher. Bielefeld 2014, S. 131–151, hier S. 147, verweist auf den Zusammenhang von Melancholie und Schauspielerei, der in der Rede von der Geburt der Melancholie durch den zuvor anzitierten Hamlet-Monolog im Raum steht. Interessant ist zudem der Abgleich mit Leonce' erster Selbstbeschreibung als literarisch informierter Melancholiker, dessen ironisches Potenzial sich intertextuell erschließt, wie Martina Wernli: *Vorbeiziehende Wolken. Georg Büchner, Melancholie und Romantik*. In: *Georg Büchner und die Romantik*. Hrsg. v. Roland Borgards u. Burghard Dedner. Berlin 2020, S. 183–198, gezeigt hat.

27 Aus feministischer Perspektive wurde Lenas Sonderstellung in der Personage betont und durch Christa Wolf in ihrer Büchner-Preis-Rede von 1980 dahingehend gewendet, dass Lena in die „weiblichen Opferfiguren“ in Büchners Dramen eingereiht und ihr zugleich der Sonderstatus einer „natürliche[n] Ganzheit“ zugesprochen wurde, eine Interpretation also, welche eine naturgegebene Geschlechterbinarität voraussetzt (vgl. Carola Hilmes: *Christa Wolf*. In: *Büchner Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. v. Roland Borgards u. Harald Neumeyer. Stuttgart 2009, S. 352–353, hier S. 352). Lesarten, welche der Lena-Figur aufgrund ihres Geschlechts eine Sonderstellung einräumen, werden nicht zuletzt dadurch begünstigt, dass sie anders als ihre Begleitfigur, die Gouvernante, redend wie handelnd keine Komik erzeugt, und somit gar nicht erst in den Blick gattungspoetischer Interpretationen kommt. Vgl. Serena Grazzini: *Identität und Komik in Georg Büchners Lustspiel Leonce und Lena*. In: *GBJb* 14 (2016–2019), S. 219–231.

28 Vgl. Eder: *Müdigkeit*, S. 140f.

den Dingen“.²⁹ Der in der Regieanweisung notierte „Brautschmuck“ des erstens Auftritts wird von der Prinzessin als „Kranz im Haar“ angesprochen, ihrer Gouvernante nach besteht er aus „blitzenden Steinen“, während sie selbst sich als Leiche mit „Rosmarin im Haar“ (I/4, *MBA* 6, S. 140) imaginiert. Im Zuge dieser Gegenüberstellung von Stein und Pflanze fürchtet Lena entsprechend der reflektierenden Optik der Edelsteine, mit der Hochzeit zu einer „hilflose[n] Quelle“ zu werden, „die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß“, während sich die Blumen „öffnen und schließen, wie sie wollen“ (I/4, *MBA* 6, S. 140). Damit beschreibt sie den Identitätsspielraum der höfisch privilegierten Frau vornehmlich in ihrer Funktion als Projektionsfläche, welche die narzisstischen Identitäten der Männer stabilisieren hilft, und setzt die Blumen als selbstbestimmte Existenz dagegen.³⁰ Interessanterweise imaginiert Lena ihre ideale Existenzform nicht außerhalb des sozialen Raums, wenn sie sich in einer „Scherbe“ (II/3, *MBA* 6, S. 145), also als Topfblume in einem Garten verortet, d. h. nicht in der unberührten, sondern in der eingehegten Natur, und somit im alltäglichen Kontakt mit Menschen. So konventionell die Relation von Frau und Pflanze auf den ersten Blick scheint, so wird hier ein forciertes Muster durchkreuzt: die sogenannte Blumensprache. Diese ist eine seit Beginn des 19. Jahrhunderts erfolgreiche, an Frauen adressierte Textsorte, in welcher der Mitteilungsgehalt von verschiedenen Blumen in ihrer Einbindung in spezifische Gesten erläutert wird.³¹ Begründet wird diese dingliche Mitteilungsform als weibliche Camouflage im orientalischen, streng überwachten Harem.³² In der tonangebenden, mehrfach übersetzten und auflagenstarken Blumensprache von Charlotte de Latour wird das Verfahren als ebenso unterhalt-

29 Johann Wolfgang Goethe: *Reisetagebuch für Frau von Stein*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe). II. Abt., 3. Bd. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt M. 1992, S. 67.

30 Burghard Dedner, Arnd Beise und Eva-Maria Vering erschließen einen höfischen Kontext für Lenas exponierte Identifikation mit der Pflanzenwelt in der Panegyrik im Zuge der 1834 ausgerichteten Darmstädter Hochzeitsfeier von Großherzog Ludwig III. von Hessen mit Mathilde Karoline von Bayern und betonen die ironische Überzeichnung des „zeitgenössische[n] Muster[s] der Frauenwahrnehmung und des Frauenlobs“. (*MBA* 6, S. 209) Gideon Stiening: *Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen politischen und literarischen Werken*. Berlin u. Boston 2019, S. 649, interpretiert Lena als „Ideal der romantischen Kindfrau“ mit einer „vegetabile[n] Seele“, was er durch die zeitgenössische Debatte um das Seelenleben der Pflanzen untermauert. So einleuchtend diese wissenschaftsgeschichtlichen Beziehungen sind, so werden Passagen wie die oben zitierte Spiegelszene, in der die Figur sich als Objekt reflektiert, nicht einbezogen, sondern generell behauptet, dass „ihr bedeutende Einsichten in den Mund gelegt werden“.

31 Vgl. Isabel Kranz, Alexander Schwan, Eike Wittrock: *Einleitung*. In: *Floriographie. Die Sprache der Blumen*. Hrsg. v. Dies. Paderborn 2016, S. 9–31, hier S. 17–21.

32 Vgl. Gerhard F. Strasser: „*Lettres Muettes*“. *Zu den frühesten Zeugnissen über die orientalische Blumensprache, Selam genannt*. In: *Floriographie*, S. 37–61.

same wie widerständige Form an einem von Männern dominierten Ort beschrieben: „Dieser sinnreiche Wortwechsel, wodurch nie ein Geheimnis entschleiert, bringt oft plötzlich Leben, Regsamkeit und Interesse in diesen Aufenthalt der Traurigkeit, wo gewöhnlich nur Gefühllosigkeit und Langeweile ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben.“³³ Wenngleich sich die Europäerin auch anders äußern kann, wird die orientalische Blumensprache dennoch als quasi-natürliche Ausdrucksform importiert, mit der Frauen in eine Liebeskommunikation eintreten und somit aktiv an ihren Geschicken mitwirken können, denn „[d]ie Kunst, Liebe einzufloßen, besteht bei den Frauen darin, sich geschickt zurückzuziehen“.³⁴ Ganz in diesem Sinne provoziert Gretchen an einer Sternblume zupfend „Er liebt mich – Nicht – Liebt mich – Nicht – / [...] Er liebt mich!“ Fausts Bekenntnis: „Ja mein Kind! Laß dieses Blumenwort / Dir Götter-Ausspruch sein. Er liebt dich!“³⁵

Lena hingegen ist nicht an Mitteilung gelegen, sie behält ihre Blumen für sich. Sie scheint sich in ihrer Ansprache der Pflanzenwelt, neben Rosmarin auch Myrte, Oleander, Fiederblättchen, Kukuksblume und Nachtviole, eher an einer anderen Wissensform mit Lizenzen für weibliche Teilhabe auszurichten, der „Frauenzimmerbotanik“.³⁶ Vor diesem Hintergrund ist Lenas implizite, nur in ihrer Rede manifeste Requisite aussagekräftig: Im heimischen Garten vor der Abreise legt sie einen Ring ab, der umgehend aus dem Blickfeld verschwindet. In der Folgeszene, der ersten Reisestation kurz vor dem Zusammentreffen mit Leonce, betrachtet Lena einige im heimischen Garten gepflückte Blumen, die erst „kaum welk“ (II/1, *MBA* 6, S. 142) sind. Das Naheliegende bleibt aus: keine Blumen für den Bräutigam. Das dingliche Mittelungsmedium der Liebesbeziehung schlechthin, die Pflückblume, bleibt in den Händen der weiblichen Hauptfigur, die auch nicht daran denkt, sie in eine Blumen vase für die Zimmerdekoration oder in eine Botanisiertrommel für das Herbarium zu überführen. Gerade in dem Festhalten an der vermeintlich konventionellen Blu-

33 Charlotte de Latour: *Die Blumensprache oder die Symbolik des Pflanzenreichs*. Übersetzt von Karl Mächler. Berlin 1820, S. XI. Das Original *Le Langage des fleurs* erschien 1818 und wurde mehrfach ins Deutsche übersetzt.

34 Ebd., S. XII.

35 Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe). I. Abt., 7.1. Bd. Hrsg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1994, S. 136. Zum Goethe'schen Konzept einer symmetrischen Subjekt-Objekt-Beziehung vgl. *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*. Ausst.-Kat. Klassik Stiftung Weimar. Hrsg. v. Sebastian Böhmer u. a. Berlin 2012.

36 Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Weimar u. a. 2019, S. 242–269, hier S. 242, untersucht die Konjunktur der – keinesfalls nur an Frauen adressierten – Textsorte „Frauenzimmerbotanik“ im Feld der Botanophilie als einer Wissenspraxis, in der die Lizenzen weiblicher Teilhabe an Forschung und Autorschaft beträchtlich erweitert wurden.

menrequisite, dem Nicht-Eintritt in mögliche Aktionsfelder als Liebende oder Botanikerin behauptet Lena einen Spielraum selbstbestimmten Handelns.

6 Die Uhr oder Leib und Ding

Leonce und Lena sind gleichermaßen Konsumverweigerer. Während die anderen Figuren reichlich konsumieren: König Peter Luxuskleidung, die Gouvernante Modeliteratur und Valerio Hofmanns-Kost, befasst sich Lena mit Blumen und Leonce mit sich selbst. Leonce führt sich als virtuoser Selbstdarsteller ein, der sich „zu seiner brillanten Solonummer applaudiert“.³⁷ Er scheint programmatisch frei von Requisiten und ausschließlich mit seinen Händen befasst, wie Robert Wilson es 2003 in seiner Berliner Inszenierung eindrücklich umsetzte. Jedoch gibt es ein dramaturgisch pointiert positioniertes, nämlich im ersten und letzten Redeakt verhandeltes Bezugsobjekt seines Tuns: die Uhr.

Die Uhr wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts vom exklusiven Artefakt zum omnipräsenten Gebrauchsobjekt, wobei die sogenannten Leibuhren die zeitliche Orientierung von den öffentlichen Plätzen entkoppelten und individuelle Zeitökonomien ermöglichten.³⁸ Leonce ist intertextuell durch wörtliche Anleihen aus und motivische Anspielungen auf aufklärerische Typenkomödien profiliert, deren zentrales Requisite die Uhr ist: Johann Elias Schlegels *Der geschäftige Müßiggänger*, Hippels *Der Mann nach der Uhr* und dessen anonyme Adaption *Mit dem Glockenschlag zwölf*.³⁹ In allen Stücken tritt die Uhr mit ihren permanenten Zeitansagen als mächtiger Regisseur, mitunter auch als übermächtiger Gegenspieler auf.⁴⁰ Allen Komödien gemein ist zudem, dass dieses strikte Zeitregime keinesfalls zur Effizienzsteigerung der Arbeit führt, sondern vielmehr zu einer sinnlichen Fixierung auf das Objekt und einer selbstbezüglichen Form von emsiger Zeitverschwendung.⁴¹ In den genannten Komödien wie auch anderen zitierten Szenen bei Shakespeare und Sterne

³⁷ Rudolf Drux: *Die Selbstreflexion des Theaters auf der Bühne. Zur romantischen Ironie in „modernen“ Komödien von L. Tieck, Ch. D. Grabbe und G. Büchner*. In: *Geist und Literatur*. Hrsg. v. Edith Düsing. Würzburg 2008, S. 137–154, hier S. 153.

³⁸ Vgl. Gerhard Dohrn-van Rossum: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*. Köln 2007, S. 277–280, 406–414, 440–442.

³⁹ Vgl. die Erläuterungen in *MBA 6*, S. 432, 528.

⁴⁰ Vgl. Bernhard Jahn: *Gebundene Zeit in der Komödie des 18. Jahrhunderts. Einheit der Zeit und Zeitökonomie bei Johann Elias Schlegel und Theodor Gottlieb von Hippel*. In: *Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte*. Hrsg. v. Jan Standtke. Heidelberg 2014, S. 91–99.

⁴¹ Vgl. Holm: *Bücher, Fächer, Uhren*.

werden die Uhren-Typen im Sinne einer mechanistischen Anthropologie als verdinglichte Menschen gezeichnet.⁴² Im Anschluss an diese Konzeption wird die Automaten-Hochzeit mit dem technikgeschichtlich korrekten Hinweis auf die Uhrfedern „unter dem Nagel der kleinen Zehe“ anmoderiert (III/3, *MBA* 6, S. 152). Leonce' Neuformulierung des geschäftigen Müßiggangs besteht darin, dass er das Zeitmessen als leibliche Handlung mit Händen und Spucke projiziert:

Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundert fünf und sechzig Mal hintereinander zu spuken. Haben sie das noch nicht probirt? Thun sie es, es gewährt eine ganz eigne Unterhaltung. – Dann, sehen Sie diese Hand voll Sand? (Er nimmt Sand auf, wirft ihn in die Höhe und fängt ihn mit dem Rücken der Hand wieder auf) – jetzt werf' ich sie in die Höhe. Wollen wir wetten? Wieviel Körnchen hab' ich jetzt auf dem Handrücken? Grad oder ungrad? (I/1, *MBA* 6, S. 130)

Diese Eingangsszene wurde sowohl als aristokratische „Geste der sozialen Überheblichkeit“⁴³ gedeutet als auch als Demonstration „bürgerliche[n] Arbeitsdenken[s]“ als einer „Tätigkeit um ein leeres Zentrum (das immer vertagte Ziel)“,⁴⁴ aber auch als philosophisches, „ironisches Weiterspinnen“⁴⁵ der Pascal'schen Wette zur Existenz Gottes. Betrachtet man diese Szene als Zeitmess-Performance, dann kommt in den Blick, dass Leonce selbst, ähnlich wie bei Lenas Identifikation mit der Blume, die Rolle des Instruments einnimmt. So entwirft er spuckend zunächst ein kalendarisches Jahresraster von 365 Tagen, um sich dann dem unmittelbar erfahrbaren Zeitverlauf des Hier und Jetzt zuzuwenden, indem er als leibhaftige Sanduhr agiert. So wie die 365 feuchten Flecken auf dem Stein nicht von Dauer sein werden, wird auch das Messen mit der Sanduhr unterlaufen, indem das Material nicht gleichmäßig rieselt, sondern willkürlich geworfen wird, nicht im geschlossenen System des Stundenglases bleibt, sondern sich verstreut. Zudem werden die Sandkörner nicht als Mengenangabe des Mehr oder Weniger, sondern wie eine Schicksalsmünze als Entweder-Oder ausgewertet.⁴⁶ Nachdem Leonce in seinem ersten Redeakt diese

42 Alexander Honold: *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*. Basel 2013, S. 133–142, entfaltet die Zeitreflexion in den intertextuellen Bezügen zu Shakespeares *As you like it*, indem er die Melancholie mit einem mechanistischen Menschenbild korreliert. Leonce' sarkastische Erwartung der Wanduhr des alten Shandy (I/3, S. 139) zitiert die Koppelung von ehelicher Sexualität und Instrumentenwartung in Laurence Sternes' *Tristram Shandy*.

43 Leonce, so interpretiert Honold: *Zeit schreiben*, S. 138, die Szene, „spuckt [...] symbolisch auch auf den Lakaien, mit dem er spricht“, demonstriert seine „Standesüberlegenheit“ in ostentativer Zeitverschwendung.

44 Greiner: *Abwege des Komischen*, S. 284.

45 So die Erläuterungen in *MBA* 6, S. 431.

46 Die gestische Zitation von zugleich zwei Dingen, einerseits der Sanduhr und andererseits der Münze, lässt sich auch dahingehend deuten, dass hier Zeit und Geld miteinander verkoppelt werden. Somit erfolgt in Leonce' Wurf demonstration die Verdichtung eines der Hauptmotive der

„ganz eigne Unterhaltung“ konzipiert hat, stehen Kalender und Uhr auch im Zentrum seines letzten Redeakts. In seiner – in nonverbaler Absprache mit Lena – vorgebrachten Regierungserklärung wird die kulturpolitische Förderung von Zeitvertreib im Theater verworfen, um eine neue Form der Unterhaltung zu installieren: „Wir lassen alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüthe und Frucht.“ (III/3, *MBA* 6, S. 154) Uhren und Kalender werden durch Blumen ersetzt, zugleich wird aber die vermeintliche Feminisierung und Naturalisierung diskursiv unterlaufen. Denn die Zeitmessung wird nicht mehr am eigenen Leibe vollzogen, sondern an eine Natur delegiert, die durch „Brennspiegel“ mechanisch manipuliert ist, „daß es keinen Winter mehr giebt [...] und wir das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeern stecken.“ (III/3, *MBA* 6, S. 154)

Leonce Requisite ist mit „Sand“ im Nebentext manifest und somit schwerlich als Ding zu bezeichnen, sondern als etwas, was sich der Greifbarkeit entzieht und sich im Bühnenraum verstreut, wie er gestisch demonstriert. Während die intertextuellen Verweise die Uhr als despotischen Agenten profilieren, setzt Büchners Figur ihre eigenen Zeitansagen dagegen. Die Uhr ist somit kein Gegenspieler des Protagonisten, sondern der Protagonist sein eigener Uhrmacher.

7 Resümee

In *Leonce und Lena* interessiert Büchner nur am Rande das „von materiellen Bedürfnissen gequälte Seyn“ (*MBA* 5, S. 17), wie er es in *Lenz* nennt und in *Woyzeck* ausführt. Die sozial privilegierten Titelfiguren könnten aus dem Vollen schöpfen und interessieren sich dennoch wenig für die Möglichkeiten des höfischen Luxus sowie des modernen Konsums. Folglich fehlt die spannungsvolle Grundkonstellation, welche die Dingkultur um 1800 dramengeschichtlich interessant machte.

Die Requisite von Büchners einzigem Lustspiel folgt konsequent, geradezu überkonsequent der Gattungslogik der Typenkomödie. Bei Schnupftuch, Blume und Uhr, bei Bratenstück, Ring und Maske finden sich keine fatalen Requisiten, sondern konventionelle Theaterdinge, die in erwartbarer Weise funktionieren und

oben genannten aufklärerischen Uhren-Komödien, nämlich die Persiflage auf den Grundsatz ‚Zeit ist Geld‘. Diesen Hinweis verdanke ich Burghard Dedners Diskussionsbeitrag. Folglich ist dieser dramenhistorisch unterlegte Befund ein weiterer Beleg für die von Greiner: *Abwege des Komischen*, S. 284, vertretene bürgerkritische Deutung der Szene. Mit dieser Lesart arbeitete auch die 2015 von Jürgen Kruse in den Frankfurter Kammerspielen inszenierte Fassung, indem der Sand als „Winterkörnchen“ bezeichnet und somit auf einen tagespolitischen Wirtschaftsskandal verwiesen wurde, ein Hinweis, für den ich Gabriele Rohowski danke.

dabei die Typik der Figuren profilieren. Jedoch illustrieren sie nicht die Figurenrede, sondern eröffnen eine eigene Ebene des Spiels, die pointiert mit den Redekarten verkoppelt wird. Das Hantieren mit den Schnupftüchern kommt zum Einsatz, wenn die gewichtigen Gedanken und großen Gefühle der Figurenrede ins Leere laufen, sich gewissermaßen in Luft auflösen. Anders wiederum funktioniert Lenas enger Umgang mit den Blumen, welcher die Rede ersetzt, nicht aber im Sinne einer nonverbalen Mitteilungsform, sondern als Widerlager gegen menschliche Interaktion. Und Leonce hantiert anders als seine komödiantischen Vorgänger nicht permanent mit einer Uhr, sondern er agiert unter eigener Regieanweisung selbst als Instrument der Zeitmessung, wodurch er das Stück als Spaßbremse eröffnet. In allen drei Fällen steht weder die Requisite im Dienst der Rede noch steht die Rede im Dienst der Requisite, vielmehr werden Dingpraktiken und Redeweisen entgegen theatraler als auch alltagskultureller Erwartungen miteinander korreliert. Die Dinge von *Leonce und Lena* werden komisch, wenn sie die theatrale Eigendynamik der Requisite, die sich während des langen 18. Jahrhunderts im theoriefreien Bereich der Bühnenpraxis entwickeln konnte, ausstellen und durchkreuzen.

