

GEORG BÜCHNERS *LEONCE UND LENA* UND *WOYZECK*: ZUR ROLLE DES GROTESKEN BEI DER SCHILDERUNG GESELLSCHAFTLICHER VERHÄLTNISSE

MARC AREVALO SANCHEZ
Universitat de Barcelona
marc.arevalo@ub.edu
ORCID: 0000-0002-4098-2817

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kritik an den bestehenden sozialen Verhältnissen im vorrevolutionären Deutschland zählt zu den zentralen Themen des prägnanten Werks Georg Büchners. In seinen Dramen denunziert er die Heuchelei und Frivolität der oberen Klassen sowie ihre Unterdrückung der ärmeren Schichten zur Befestigung der sozialen Hierarchien. In Anlehnung an die Arbeiten Martins (2015, 2017) zur entstehungsgeschichtlichen und konzeptionellen Parallelität von Georg Büchners letzten Dramen *Leonce und Lena* und *Woyzeck* wird im vorliegenden Beitrag versucht, die Rolle der Ästhetik des Grotesken bei der Darstellung sozialer Umstände in den erwähnten Stücken Büchners zu bestimmen. Der Fokus der Untersuchung liegt auf den grotesken Elementen und Motiven bei der Darstellung der unterschiedlichen gesellschaftlichen Sphären. Dazu zählen u.a. die Automaten, die Aufhebung der Grenzen zwischen Tieren und Menschen sowie der Wahnsinn des Titelhelden in *Woyzeck*. Dabei werden die Theorien Kaysers und Bachtins zum Grotesken herangezogen, die exemplarisch die Ambivalenz dieser ästhetischen Kategorie zeigen.

SCHLÜSSELWÖRTER: Büchner, Groteske, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*, Bachtin, Kayser.

GEORG BÜCHNER'S *LEONCE UND LENA* UND *WOYZECK*: ON THE ROLE OF GROTESQUE IN THE DEPICTION OF SOCIAL CONDITIONS

ABSTRACT

One of the main topics in Georg Büchner's work is the critique of the established social circumstances in Vormärz-Germany. In his dramas, he criticises the hypocrisy and lewdness of the upper classes as well as their oppression of the lower ones to reinforce social hierarchies. Following Martin's (2015, 2017) contribution to the historic and conceptual parallelism of Büchner's last works *Leonce und Lena* and *Woyzeck*, this article tries to show, how the grotesque plays an important role in the depiction of social conditions in Büchner's mentioned works. The analysis focuses on the grotesque elements and motifs which contribute to the representation of the different social spheres. These include inter alia the automats, the abolition of the limits between animals and humans as well as the madness of the main character in *Woyzeck*. For the analysis of grotesque motives, two different conceptions will be considered: Kayser's and Bakhtin's theories, since the confrontation of both exemplifies the ambivalence of this aesthetic category.

KEYWORDS: Büchner, grotesque, *Leonce und Lena*, *Woyzeck*, Bachtin, Kayser.

„Die politischen Verhältnisse könnten mich rasend machen.
Das arme Volk schleppt geduldig den Karren,
worauf die Fürsten und Liberalen ihre Affenkomödie spielen“
Georg Büchner 1833 (DKV II, 376f.)

1. EINLEITUNG

Von seinen ersten Schriften wie *Der Hessische Landbote* bis hin zu seinen letzten Dramastücken nimmt die Schilderung der ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse im Vormärz-Deutschland eine zentrale Stelle in Georg Büchners Werk. Seine Sorgen um die Ungerechtigkeit drückte er in einer Randbemerkung in einem Brief an August Stöbern aus. Es handelt sich dabei um das oben angeführte Zitat, in dem schon die Funktion des Grotesken bei Büchner als „Vehikel der Wirklichkeitserfassung“ (Buck 2000: 40) erkennbar ist. Die herrschenden Klassen werden als Affen identifiziert, während das arme Volk tierische Aufgaben übernehmen muss. Die Grenzaufhebung zwischen Tieren und Menschen entspricht einem der wichtigsten Mechanismen der Ästhetik des Grotesken.

Häufig wurde in der Fachliteratur der Einfluss des Grotesken in Büchners Werk untersucht. Als Auslöser gilt Kayzers Dissertation über das Groteske, in der er ausführt, dass Büchners Figuren unabhängig von ihrer jeweiligen sozialen Herkunft als groteske Gestalten auf die Bühne gebracht würden (vgl. Kayser 1957: 100). Im vorliegenden Beitrag wird allerdings zu zeigen versucht, dass Büchners letzte dramatische Stücke eine klassenspezifische Thematisierung des Grotesken aufweisen, so wie schon im oben angeführten Zitat zu erkennen ist: die oberen Klassen werden als Mitglieder eines grotesken Systems dargestellt, während die unteren Schichten aufgrund der verdinglichenden und animalisierenden Behandlung und Unterdrückung durch die Repräsentanten der oberen Klassen grotesk wirken. Um dies zu verdeutlichen, sollen die Stücke *Leonce und Lena* und *Woyzeck* analysiert werden, die die Lebensbedingungen von zwei unterschiedlichen sozialen Klassen exemplarisch thematisieren.

2. DAS GROTESKE NACH KAYSER UND BACHTIN

Aus dem Bereich der bildenden Künste stammend, bezeichnet das Wort *grotesk* ursprünglich eine bestimmte Ornamentik, die erst in den Ausgrabungen der Domus Aurea in Rom gefunden worden waren, und deren Gemälde unnatürliche Mischungen aus menschlichen, tierischen und pflanzlichen Elementen schilderten. Mangels eines Vorbilds bekamen sie ihren Namen nach ihrem Fundort. Das italienische Wort *grotta* bedeutet ‚Höhle‘ oder ‚Grotte‘ (vgl. Rosen 2001: 880).

Das Interesse am Grotesken als ästhetischer Kategorie erlebte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen Aufschwung durch die Veröffentlichung von Kayzers Untersuchung über die Darstellung des Grotesken in der Malerei und in der Literatur. Kayser definiert in seiner Dissertation das Groteske als die „entfremdete Welt“ (Kayser 1957: 193), wobei er das Potential des Grotesken betont, das Bekannte unbekannt zu machen. Dazu zählen die Vermischung von tierischen und menschlichen Elementen, die Belebung des Unbelebten und die Entmenschlichung des Menschen. Zu den grotesken Motiven gehören daher Automaten, Puppen und Marionetten, die zwar eine menschliche Gestalt aufweisen, jedoch leblos sind. Masken und Larven sind auch der Groteske zuzuordnen, denn sie führen zum Identitätsverlust, indem sie das Gesicht ersetzen und selbst zu einem belebten Element werden (vgl. ebd., 197f.). „Die letzte Steigerung der Weltentfremdung“ (ebd., 198) schreibt Kayser dem Wahnsinn zu. Der wahnsinnige Mensch sei nicht im Griff seiner Handlungen und agiert so, als ob „ein fremder, unmenschlicher Geist in die Seele gefahren sei“ (ebd.).

Mit seiner Wesensbestimmung versucht Kayser das Groteske „den vorherrschenden Konzeptionen ästhetischer Kategorien anzugleichen“ (Rosen 2001: 878). Kayzers These, das Groteske entspräche einer Struktur einer verfremdeten Welt, ist allerdings nur teilweise aufrechtzuerhalten. Ihm wird in der Forschung insbesondere die Vernachlässigung des komischen und lächerlichen Aspekts des Grotesken und die Aufwertung seiner unheimlichen und spuckhaften Wirkung vorgeworfen (vgl. Sinic 2003: 53f.).

Michail Bachtin ergänzt die Definition Kayzers dadurch, dass er die lächerliche und komische Seite des Grotesken hervorhebt. Er äußert sich dabei zur Arbeit Kayzers und wirft ihm vor, sich ausschließlich auf die ‚romantische Groteske‘ zu beschränken (vgl. Bachtin 1990: 24f.). Die andere Seite, die ‚realistische Groteske‘, beruht nach Bachtin auf der mittelalterlichen Lachkultur und besteht vor allem in der „Einwirkung karnevalistischer Formen“ (ebd., 24). An Feiertagen wie am Karneval werden Ernsthaftigkeit und Furcht der realen Welt verabschiedet und an ihrer Stelle wird eine „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“ (ebd., 32) geschaffen, in der das Lachen und das Materiell-Leibliche¹ die zentrale Rolle spielen. Alle Verbote, Gesetze und Hierarchien werden aufgehoben, wobei das Lachen zu „eine[r] freie[n] Waffe in der Hand des Volkes“ (ebd., 39) wird, mit der seine Wahrheit propagiert wird: eine Wahrheit, die sich gegen die auf der Knechtschaft und Unterdrückung basierte feudale Wahrheit positioniert. Diese wird durch die mittelalterliche Figur des Narren vermittelt (vgl. ebd., 37f.). Durch die Aufwertung der Volkskultur

¹ Unter Materiell-Leiblichem versteht Bachtin die elementaren Grundbedürfnisse des Menschengeschlechts: „Begattung, [...] Geburt, [...] Essen und Trinken, [...] körperliche Ausscheidungen“ (Bachtin 1990: 25), usw.

differenziert sie Bachtin von der Hochkultur der hohen Klassen. Vulgarität ersetzt im Karneval die Raffiniertheit der öffentlichen Welt.

Die „Karnevalisierung“ (ebd., 47), d.h. der Einfluss des karnevalistischen Empfindens auf die Literatur, zeichnet sich durch vier Kategorien aus. Die erste von denen stellt der „intim-familiäre, zwischenmenschliche Kontakt“ (ebd., 48) dar, womit die Aufhebung der sozialen Hierarchien gemeint ist. Menschen aus verschiedenen Sozialschichten kommen in Kontakt miteinander, wobei sich ihre Handlungen, ihre Gesten und ihr Verhalten von ihrem jeweiligen sozialen Ursprung lösen (vgl. ebd., 48). Die zweite Karneval-Kategorie bezieht sich auf die Exzentrizität. Der familiäre Kontakt zwischen Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten trägt dazu bei, dass die „unterschwelligsten Seiten der menschlichen Natur [...] sich in konkret-sinnlicher Weise auf[...]schließen und aus[...]drücken“ (ebd., 49) können. Mesalliance entspricht nach Bachtin der dritten Kategorie. Darunter wird die Vereinigung von unvereinbaren Bereichen verstanden. „Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals [...] voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein“ (ebd., 49). Als letzte Kategorie nennt Bachtin die Profanation, die als die Erniedrigung alles Hohen und Heiligen zu verstehen ist. Im Karneval werden beispielsweise soziale Strukturen und heilige Texte parodiert, wobei eine Apologie des Materiell-Leiblichen erzielt wird (vgl. ebd.).

Diese vier Kategorien werden im Motiv „der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalkönigs“ (ebd., 50) vereint. Diese Figur weist eine deutliche Ambivalenz auf, da seine Erhöhung auf seine spätere Erniedrigung nach seiner Regierung hindeutet. Diese beiden Phasen des Karnevalkönigsmotivs sind allerdings untrennbar, denn ohne eine dieser Phasen geht der karnevalistische Charakter dieses Motivs verloren (vgl. ebd., 50ff.).

Bachtins Theorie des Grotesken stellt sich nicht gegen Kaysers Auffassung. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine Ergänzung. Während Kayser seine Theorie auf der unheimlichen Entfremdung der realen Welt basiert, spielt bei Bachtin die Schilderung einer lächerlichen und spöttischen Gegenwelt die zentrale Rolle. Gerade die Differenzen beider Theorien zeigen die Komplexität und Ambivalenz der ästhetischen Kategorie.

3. BÜCHNERS DRAMATISCHES DOPPELPROJEKT: *LEONCE UND LENA* UND *WOYZECK*

Georg Büchner beschäftigte sich in seinen letzten Lebensjahren während seiner Aufenthalte in Straßburg und Zürich zwischen 1835 und 1837 mit *Leonce und Lena* und *Woyzeck* gleichzeitig.² Die parallele Arbeit an beiden Dramen bestätigt

² 1836 arbeitete Büchner an der Fertigstellung von *Leonce und Lena*. Auslöser dafür war der vom Verlag J.G. Cotta'sche Buchhandlung organisierte Wettbewerb für „das beste ein- oder zweiaktige Lustspiel“ (Augsburger Allgemeine Zeitung 1836, zit. nach DKV I, 600f.). Die Handschrift erreichte dennoch nicht rechtzeitig den Verlag, sodass Büchner das Stück

er in einem Brief an seinen Bruder Wilhelm, in dem er feststellt, dass er „gerade daran“ sei, „sich einige Menschen auf dem Papier totschiagen oder verheiratet zu lassen“ (DKV II, 448). Die Hinweise auf Büchners letzte Dramen sind deutlich. Aus diesem Grund betrachtet Martin (2017) die beiden letzten Dramen Büchners als Bestandteile eines zeitlichen, aber auch konzeptionellen Parallelprojektes.

Die komplizierte Gattungseinordnung zählt zu den Anknüpfungspunkten zwischen *Leonce und Lena* und *Woyzeck*: Sie können weder als Tragödie noch als Komödie wahrgenommen werden. Auch wenn Büchner *Leonce und Lena* mit der Gattungsbezeichnung ‚Lustspiel‘ versieht, ist seine Einordnung in die Gattung der Komödie nicht einstimmig. Aufgrund der Verweise und Zitate aus anderen Lustspielen wird das Stück als „Literaturkomödie“ (Dörr 2003: 406) angesehen.³ Der satirische Ton des Dramas lässt ebenso annehmen, dass *Leonce und Lena* als Komödien-Parodie konzipiert wurde. In diesem Sinne hält Weiershausen Büchners Lustspiel für „Tragödie der Komödie – im Modus der Komödie“ (Weiershausen 2014: 172), insofern es die Fehlentwicklungen der Gattung spöttisch vorlege. Eine ähnliche Auffassung vertritt Musolf, der das Drama als Tragikomödie betrachtet. Argumentiert wird seine Meinung wie folgt:

It is possible to ask whether tragedy and comedy are the poles of paradoxical antithesis in the case of *Leonce und Lena*. The drama's comic elements ride at the surface, that is Leonce's pathos heightened to ridiculousness, Valerio's incessant word games, the figure of King Peter, etc. However, a tragedy curiously grounded in a lack of conflict runs simultaneously alongside this comedy. In this tragedy humans are transformed into robots, language cannot be trusted, a populace is reduced to playthings and paradise becomes airless bubble of boredom. Comedy and tragedy are opposites that peaceably coexist. (Musolf 1986: 225)

Somit bleibt die Kategorisierung von *Leonce und Lena* trotz der von Büchner angegebenen Gattungsbezeichnung nicht unumstritten. Der satirisch-parodistische Ton, die Verweise auf andere Lustspiele und die eingebetteten tragischen Elemente stellen deren Einordnung als Komödie infrage.

Bei *Woyzeck* handelt es sich um einen noch komplexeren Fall. Ludwig Büchner nennt das Stück ein „gebliebene[s] Fragment eines bürgerlichen Trauerspiels“ (Büchner 1850: 39). Diese Zuordnung basiert vor allem auf der Verletzung der Ständeklausel in *Woyzeck*, da sie bis zum 18. Jahrhundert eine klare Grenze zwischen Komödie und Tragödie markierte.

Bei Büchners Doppelprojekt wird jedoch „die klassizistische Dramenkonvention subversiv auf den Kopf [gestellt]“ (Martin 2017: 104). Das Hofleben wird zum Thema eines Lustspiels, während die ärmsten Schichten

ungelesen zurückbekam (vgl. Köhring 2009: 386). Im Sommer 1836 begann Büchner mit der Konzeption des Dramas *Woyzeck*.

³ Unter den Verweisen auf anderen Werken sind z.B. das Melancholiker-Motiv, das auf Brentanos *Ponce de Leon* anspielt, sowie das Vorwort zum ersten Akt, das ein Zitat aus Shakespeares *As you like it* darstellt, zu erwähnen (vgl. Campe 2009: 277).

der Gesellschaft zu tragödienfähigen Figuren avancieren. Büchners *Woyzeck* wird deswegen als Begründer des sozialen Dramas angesehen (vgl. Schlößer 2009: 118-123). Büchner beschränkt sich dennoch nicht auf eine Verletzung der Ständeklausel. Sie wird vielmehr „durch Umkehr aktualisiert“ (Martin 2017: 110). Das Hofleben wird mit Müßiggang und Luxus in Verbindung gebracht, während die wahre Tragödie der Zeit das Elend und der Not des einfachen Volks sind. Büchners Umkehrung der Ständeklausel ermöglicht ihre Anpassung an die realen sozialen Umstände im Vormärz-Deutschland. Die Ständeklausel in Büchners Doppelprojekt *Leonce und Lena* und *Woyzeck* steht daher jenseits ästhetischer Aspekte und übernimmt eine bedeutsame politische Funktion (vgl. Martin 2015: 451).

In Anlehnung an Bachtins Karnevaltheorie kann die Aufhebung der Ständeklausel zudem als eine grotesk-karnevalistische Umkehrung angesehen werden (vgl. Martin 2017: 114f.). Das Groteske ist also schon in der Kategorisierungsproblematik zu identifizieren. Martin erkennt im Vorwort zu *Leonce und Lena* Spuren des Grotesken (vgl. ebd., 116f.). In einem prägnanten Dialog zwischen den Trauerspieldichter Vittorio Alfieri und den Lustspieldichter Carlo Gozzi kann die enge Beziehung zwischen den beiden letzten Dramen Büchners begriffen werden: „Alfieri: ‚e la fama?‘ / Gozzi: ‚e la fame?‘“ (DKV I, 93). Alfieri fragt nach dem Ruhm, der für den Luxus des in *Leonce und Lena* dargestellten Hoflebens steht; Gozzi dagegen fragt nach dem Hunger, unter dem das arme Volk in *Woyzeck* leidet. Dementsprechend kann *Woyzeck* für eine „Antwort auf *Leonce und Lena*“ (Martin 2017: 117) gehalten werden, sodass beide Dramen in einer dialektischen Beziehung zueinanderstehen.

Die Vermischung von Komik und Tragik gehört zu den grotesken Mechanismen der beiden Dramen. Roselli stellt in diesem Sinne fest, „[g]roteske Elemente [...] verwandeln die Tragödie in eine Tragikomödie“ (Roselli 2016: 91). *Woyzeck* entspricht wohl dem deutlichsten Beispiel für diese Verwandlung. Momente wie die Jahrmarktsszene, in der Menschliches und Tierisches vermischt werden, oder die Figuren des Doktors und des Hauptmanns, die aufgrund ihrer Namen an die Charaktere des „Dottore“ und des „Capitano“ aus der *Commedia dell'arte* erinnern (vgl. Borgards 2009a: 52f.), veranschaulichen die Einführung grotesk-komischer Elemente in eine tragische Handlung. Daher deutet Borgards darauf hin, dass *Woyzeck* als „groteske Komödie“ (ebd., 47) angesehen werden könnte.

Die komplizierte Kategorisierung von *Leonce und Lena* könnte Rosellis These erweitern. Die Präsenz von grotesken Elementen verwandelt nämlich das Lustspiel ebenso in eine Tragikomödie. Wenn man auf das herangezogene Zitat von Musolf zurückgeht, in dem die Einordnung von *Leonce und Lena* als Tragikomödie argumentiert wird, merkt man, dass die angegebenen Beispiele für tragische Elemente grotesker Natur sind: Menschen, die sich in Roboter

verwandeln, die Behandlung der Menschen als Objekte, usw. (vgl. Musolf 186: 225).

Die konzeptionelle Parallelität von Büchners Doppelprojekt besteht also nicht nur in der karnevalistischen, politischen Aktualisierung der Ständeklausel, um den sozialen Verhältnissen gerecht zu werden, sondern auch in der Anwendung der Ästhetik des Grotesken, damit die Grenzen der tradierten Gattungen verschwimmen und die beiden Stücke einen tragikomischen Charakter erhalten. Daraus lässt sich vermuten, dass Büchner die Tragikomödie in seinen letzten Dramen jeweils aus der Basis der beiden tradierten Formen des Lust- und Trauerspiels aufgegriffen hätte. Die grotesken Elemente, die eine solche Gattungsverwandlung erlauben, sollen im Folgenden untersucht werden.

4. DIE AFFENKOMÖDIE: DAS GROTESKE IN *LEONCE UND LENA*

4.1 Die Reiche Popo und Pipi

Die Personenaufzählung am Anfang deutet schon auf den burlesken Charakter von *Leonce und Lena* hin. Die Hauptfiguren werden als Thronfolger der Reiche Popo und Pipi vorgestellt. Der Einfluss des Grotesken spiegelt sich dennoch nicht nur bei den Staatsnamen wider, sondern auch bei anderen Aspekten.

Die Staatsbezeichnungen Pipi und Popo stellen Euphemismen für Urin und Kot dar. Dass zwei Staaten solche Namen tragen, entspricht einer grotesken Umkehrung. Der Staatsname, der häufig mit der Tradition, Kultur oder Sprache eines Gebiets verbunden ist, wird in Büchners Lustspiel auf das rein Körperliche reduziert. Die Namen bestätigen den „Triumph des Materiell-Leiblichen“ (Bachtin 1990: 31), zu dem auch die „körperliche[n] Ausscheidungen“ (ebd., 25) gehören, nach denen die beiden Reiche ihren Namen erhalten.

Der Spott richtet sich dennoch nicht an einen bestimmten Staat, sondern an das System im Allgemeinen. Das Reich Popo repräsentiert demnach eine Atopie,⁴ im ursprünglichen Sinne des Wortes: ein ‚ortloser Ort‘. Mit ihm ist nämlich kein Staat und zugleich alle Staaten gemeint. Es gilt also als „deutscher Musterstaat“ (Schulz 1985: 61, Hervorhebung i. O.) des damaligen in Kleinstaaten zersplitterten Deutschlands.

Die groteske Übertreibung spiegelt sich auch bei der Darstellung der geopolitischen Situation wider. Valerio bezieht sich auf den deutschsprachigen Raum als „ein Land wie eine Zwiebel, nichts als Schalen“ (DKV I, 112). Das Reich

⁴ Der Begriff der A-topie wird in Bezug auf *Leonce und Lena* ebenso in einem gattungsgeschichtlichen Sinn verwendet. Die A-topie des Stücks basiert in dem Sinne auf seine Eigenartigkeit hinsichtlich der bisher etablierten Komödientradition (vgl. Greiner 2009: 90f.).

Popo wird dementsprechend als ein so kleines Gebiet beschrieben, dass die Staatsgrenzen vom Palast her überwacht werden können:

PETER [...] Werden die Grenzen beobachtet?

CEREMONIENMEISTER Ja, Majestät. Die Aussicht von diesem Saale gestattet uns die strengste Aufsicht. [...] Was hast du gesehen?

ERSTER BEDIENTER Ein Hund, der seinen Herrn sucht, ist durch das Reich gelaufen. (DKV I, 123)⁵

Das Elend des einfachen Volks im Reich Popo wird im Stück nur kurz vor dem Ende in der sogenannten Bauern-Szene geschildert. Das Volk wird nur anlässlich der Hochzeit „von freien Stücken reinlich gekleidet“ und „wohlgenährt“ (DKV I, 121). Anhand der Anweisungen des Schulmeisters lassen sich die Bedingungen erkennen, unter denen das Volk im Reich Popo lebt:

SCHULMEISTER Seid standhaft! Kratzt euch nicht hinter den Ohren und schneuzt euch die Nasen nicht mit den Fingern, so lang das hohe Paar vorbeifährt und zeigt die gehörige Rührung, oder es werden rührende Mittel gebraucht werden. (DKV I, 121)

Das Volk leidet an prekären Hygienebedingungen, da es sich davon abhalten soll, sich „hinter den Ohren“ zu kratzen, was wohl auf den von Läusen verursachten Juckreiz anspielt. Dass sich die Bauern auch davon zurückhalten müssen, sich die Nase zu schnäuzen, könnte wohl auf Krankheiten hindeuten, an denen sie gerade aufgrund ihrer extremen Lebensbedingungen leiden. Des Weiteren wird die Unterdrückung des Volks durch die Herrscher geschildert. Die Bauern sollen „die gehörige Rührung“ zeigen, um den Gebrauch von „rührende[n] Mittel“ zu vermeiden. Die Belohnung dafür (der Geruch eines Bratens) stellt eine Hyperbel dar, die eindeutig dem Grotesken zuzuordnen ist (vgl. Beise 2009b: 96f.).⁶

Die Behandlung des Volkes durch den Schulmeister, der das Volk durch das Vivat-Schreien automatisiert, weist auch eine groteske Wirkung auf. Die Bauer verlieren ihren menschlichen Charakter und werden zu Objekten, die von den herrschenden Klassen modelliert werden. Der Schulmeister zeigt sich sehr stolz darauf, dass die Bauern Latein lernen, was ihm als eine Zunahme der intellektuellen Kapazität des Volkes erscheint. Doch ist es wirklich Latein, was die armen Leute schreien? Beise argumentiert, dass das Vivat-Schreien „wie ein verständnisloses ‚Wie? Wat?‘ [klingt]“ (Beise 2009a: 83). Die lateinische Sprache würde dann durch den Dialekt ersetzt. Die karnevalistische Umkehrung

⁵ Diese Szene stellt Glück (2016) zufolge ebenso eine Kritik an die starke Zensur und Kontrolle durch die Herrschenden. Er hält die „strengste Aussicht“, die das höfische Personal über das Reich hat, für eine Anspielung auf „die polizeiliche Observierung und Bspitzelung in den Staaten des ‚Systems Metternich‘“ (Glück 2016: 231), wobei die Immanenz des Stücks betont wird.

⁶ Beise erkennt in dieser Belohnung eine Anspielung auf den sprichwörtlichen Sinn vom Ausdruck ‚den Braten riechen‘ (vgl. Beise 2009b: 96f.).

spiegele sich hier mittels des Ersatzes des Lateins als Bildungssprache durch den sprachlich prekären, völkischen Dialekt wider.

Anders als es scheinen mag, richtet sich die Kritik in dieser Szene nicht an das einfache Volk. Es handelt sich dabei aber nicht um ein „humoristisch moderiertes Auslachen [...], das die Solidarität mit den ‚Geringsten‘ eben nicht aufkündigt“ (Beise 2009b: 98). Die Unmöglichkeit des Auslachens liegt wohl am ambivalenten Charakter des Grotesken, der in dieser Szene verdeutlicht wird. Die Unterdrückung des Volks durch die Herrschenden, wird durch Groteske lächerlich gemacht, wobei das Entsetzliche in der Wirklichkeit durch Humor ertragbar gemacht wird. Da der Rezipient versteht, was sich hinter diesem Humor verbirgt, d.i. die extremen Lebensbedingungen der Geringsten und deren Unterdrückung durch die Aristokratie, erscheinen die Bauer nicht als lächerliche Figuren. Der groteske Charakter des Volks ergibt sich dagegen aus der entmenschlichenden und automatisierenden Behandlung durch die Herrschenden.

4.2 Die Thronfolger: auf dem Weg zu Automaten

Die Repräsentanten der herrschenden Klassen stellen in Büchners Stücken tendenziell keine Individuen dar, sondern verkörpern vielmehr bestimmte Eigenschaften ohne Individualität. In diesem Sinne verwendet Glück (2016: 224) die Bezeichnung „Charaktermasken“. In *Leonce und Lena* stellen die Thronfolger ein gutes Beispiel dar. Valerio bezieht sich auf sie in der Hochzeitszene als „Automaten“ (DKV I, 125). Sie werden dann als eine groteske Mischung aus Lebendigem und Leblosem auf die Bühne gebracht. Das entspricht nach Buck dem „groteske[n] Weltbild“ Büchners, nach dem alle Menschen auf leblose, funktionalisierte Automaten reduziert werden (Buck 1988: 72f.). In ihrer Liebesgeschichte wird der ihre eigene Individualität vernichtende Automatisierungsprozess gezeigt, dem sich die beiden Erbprinzen unterziehen, damit sie ins System der Monarchie eingeführt werden, „in der sie künftig *funktionieren* müssen“ (Glück 2016: 234, Hervorhebung i. O.).

Der Prinz Leonce befindet sich noch in einer frühen Phase des Automatisierungsprozesses. Zu Beginn des Stücks weist er noch Eigenschaften eines Individuums auf, obwohl er sich seiner Rolle im System der Herrscher bewusst ist (ebd., 228),

Warum muß ich es grade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben. (DKVI, 96)

Die Puppe dient ihm zur Beschreibung seiner Situation und verdeutlicht so seinen Mangel an Individualität.⁷ Das Nichtstun und die Langeweile

⁷ Dieses Bewusstsein seiner Entindividualisierung nennt Buck die „groteske Perspektive“ (Buck 1988: 72), die auch andere Figuren Büchners wie Danton und Lenz aufweisen. Buck

beherrschen das Hofleben, was in ihm einen melancholischen Zustand verursacht. Leonces Melancholie entspricht also dem Resultat der Erfahrung des „*horror vacui* der Langeweile“ (Helwig 1993: 227) und des Müßigganges.⁸ Gegen Melancholie und Langeweile fühlt sich Leonce gezwungen, Beschäftigungen zu suchen, unter denen sich die Beziehung zu seiner Geliebten Rosetta befindet, weswegen er sie „*liebe Langeweile*“ (DKV I, 101) bezeichnet. Interessant dabei ist, dass Leonces Unternehmungen dazu neigen, verdinglichende Handlungen zu sein, die die anderen Figuren zu Objekten machen (Helwig 1993: 228). Rosetta ist ein deutliches Beispiel dafür. Schon als Leonce nach ihr fragt, ist dies erkennbar: „Wo sind die Violinen? Wo ist die Rosetta?“ (DKV I, 100). Der Unterschied zwischen Menschen und Objekten kennt Leonce nicht. Rosetta ist für Leonce wie eine Puppe, ein Spielzeug, das er verwendet, wenn er Lust darauf hat (vgl. Hauschild 2013: 204f.). Der groteske Charakter Rosettas ergibt sich demnach vor allem daraus, wie sie von Leonce behandelt wird. Paradox ist es allerdings, dass der Prinz durch seine Suche nach einer Beschäftigung, die ihm erlauben würde, aus dem müßigen Hofleben herauszukommen, die anderen Menschen in genau das verwandelt, was er ist und worüber er sich beklagt: eine leblose, funktionalisierte Puppe.

Der Automatisierungsprozess ist bei der Prinzessin Lena weiter fortgeschritten als bei Leonce. In ihr ist „keine Regung von Lebensmut und Fröhlichkeit [zu] entdecken“ (Glück 2016: 229). Von Anfang an zeichnet sie sich durch eine markante Todessehnsucht aus, als wäre sie schon zum Tod programmiert. Ihre ersten Redepartien veranschaulichen dies: „Auf dem Kirchhof will ich liegen, // Wie ein Kindlein in der Wiegen“ (DKV I, 109). Ihre Todessehnsucht wird außerdem durch zahlreiche Allusionen auf die Kreuzigung Christi hervorgehoben: „Ich habe den Kranz in Haar“, „warum schlägt man einen Nagel durch zwei Hände“, „Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?“ (ebd., 109f.). Trotzdem weist sie Indizien dafür auf, dass ihr Automatisierungsprozess noch nicht völlig abgeschlossen ist. Sie reflektiert z.B. in ihrem ersten Auftritt über ihren Freiheitsmangel und sehnt sich nach einer wahren Liebe:

LENA Aber einen Mann [...] [d]en man nicht liebt. [...] Pfui! Siehst du, ich schäme mich. – Morgen ist aller Duft und Glanz von mir gestreift. Bin ich denn wie die arme, hülflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß?

zufolge spiegelt sich also das Groteske nicht nur in dem automatisierten Weltbild wider, sondern auch in der Einstellung Leonces gegenüber seiner Situation als allmählich mechanisiertes Individuum.

⁸ Leonce unterzieht sich dennoch dezidiert dem melancholischen Zustand: „Gott sei Dank, daß ich anfangs, mit der Melancholie niederkommen“ (DKV I, 116). Sie war nämlich um die Zeit eine „Krankheit Privilegiertes“ (Glück 2016: 227) mit einem hohen Ansehen.

⁹ Dieser Satz stellt nicht nur eine Allusion auf die Kreuzigung Christi, sondern auch eine Anspielung auf die zwanghafte Eheschließung mit Prinzen Leonce.

Die Blumen öffnen und schließen, wie sie wollen, ihre Kelche der Morgensonne und dem Abendwind. Ist denn die Tochter eines Königs weniger, als eine Blume? (DKV I, 109)

Trotz dieser Überreste von einer verborgenen Individualität verfügt Lena über keine Handlungsfähigkeit, wobei sie von anderen Figuren gelenkt wird. Die Gouvernante ist diejenige, die auf die Idee der Flucht kommt und diejenige, die „die Prinzessin weg[führt]“ (ebd., 110), wie die Bühnenanweisungen andeuten (vgl. Glück 2016: 229f.).

Im zweiten Akt findet die Begegnung der beiden KönigsKinder statt. Diese Szene kann als eine Parenthese im Automatisierungsprozess der beiden Figuren angesehen werden, da sie „als existenzielle, unmittelbare Glückserfahrung gelesen, im schärfsten Kontrast zum Zwangssystem des Hofes steht“ (Helwig 1993: 226). Um diese Idee hervorzuheben, findet die Szene außerhalb des Königreichs statt. Leonce verliebt sich auf dem ersten Blick in Lena. Die Prinzessin sieht dagegen in Leonce „den Winter im Herzen“ (DKV I, 117), was Mitleid in ihr weckt, da sie in die Figur des Prinzen ihre Stimmung projiziert (vgl. Hauschild 2013: 187f.). Beide Thronfolger erfahren ihre gegenseitige Liebe und erfüllen so ihr Glück. Dennoch übereilt diese Glückserfahrung den späteren Abschluss des Entmenschlichungsprozesses in der Hochzeitsszene. Leonce wird durch die Liebeserfahrung von seiner Melancholie geheilt und fühlt sich damit erfüllt: „Zu viel! zu viel! Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb. Mehr ist unmöglich“ (DKV I, 118). Seine Glückserfüllung führt ihn zu einem „grotesken Ansatz zum Selbstmord“ (Buck 1992: 168),¹⁰ von dem ihn Valerio abhält. Durch den Selbstmordversuch wird die Simplizität von Leonces Glück verdeutlicht. Die Erfahrung der Liebe bedeutet für die beiden Thronfolger auch das Begraben ihrer Individualität, denn nach diesem Erlebnis hören ihre Reflexionen über ihre Freiheit und ihre Rolle in der Gesellschaft auf. Die Liebesbegegnung übereilt also ihre Automatisierung.

Der Höhe- und Endpunkt des Automatisierungs- und Entmenschlichungsprozesses der beiden Thronfolger findet in der Hochzeitsszene statt. Beide Erbprinzen betreten die Bühne maskiert, wobei ihre Identität völlig beraubt wird. An der Stelle des Prinzen und der Prinzessin heiraten zwei leblose „Automaten“ (DKV I, 125) ‚in effigie‘. Valerio listet in seinem Monolog die Eigenschaften dieser Maschinen-Menschen auf:

Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern! Jede hat eine feine, feine Feder von Rubin unter dem Nagel der kleinen Zehe am rechten Fuß, man

¹⁰ Der groteske Charakter dieses Selbstmordversuches besteht einerseits um die Verwendung des Adjektivs *schön*, um ihn zu definieren, wobei zwei gegensätzliche Bereiche, nämlich Tod und Schönheit, in Verbindung gebracht werden. Andererseits handelt es sich auch um eine groteske Reduktion der Seriosität solchen Aktes auf eine bloße Stimmungssache: „Mensch, du hast mich um den schönsten Selbstmord gebracht. Ich werde in meinem Leben keinen so vorzüglichen Augenblick mehr dazu finden und das Wetter ist so vortrefflich. Jetzt bin ich schon aus der Stimmung“ (DKV I, 119).

drückt ein klein wenig, und die Mechanik läuft volle fünfzig Jahre. Diese Personen sind so vollkommen gearbeitet, daß man sie von anderen Menschen gar nicht unterscheiden könnte, wenn man nicht wüßte, daß sie bloße Pappdeckel sind; man könnte sie eigentlich zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen. (DKV I, 125f.)

Die von Valerio genannten Automaten gelten als „vollwertige[r], perfekte[r] Ersatz für lebende Personen“ (Helwig 1993: 225). Damit werden die Erbprinzen ins mechanische Herrschaftssystem völlig eingeführt und dementsprechend instrumentalisiert. Die zu Beginn des Stücks noch vorhandenen Anzeichen von ihrer Individualität sind verschwunden. Die letzten Dialoge nach dem Moment der Anagnorisis beweisen dies. Lena verfügt über keine Handlungsfähigkeit mehr. Sie kann nicht einmal ihre Maske ausziehen. Nochmals tritt hier die Gouvernante auf, um der Prinzessin die Maske abzunehmen (vgl. DKV I, 127). Außerdem ist sie unfähig, ein Wort auszusprechen (Glück 2016: 230). Die seit der Begegnung mit Leonce abnehmenden Redepartien hören nach der Hochzeit plötzlich auf. Auf die Fragen Leonces, ob sie „Verlangen nach einer Drehorgel“ habe oder ob sie beiden „ein Theater bauen“ sollten, antwortet Lena nicht und „schüttelt“ lediglich „den Kopf“ (DKV I, 128). Des Weiteren verschwindet jegliche Klage über ihren Mangel an freiem Willen. Selbst wenn Leonce nach ihrer Ablehnung feststellt: „Ich weiß besser, was du willst“ (ebd.), reagiert sie nicht. Ihre schon am Anfang geringe Spuren von Individualität sind komplett verloren gegangen.

Bei Leonce ist der Einfügungsprozess in das System der Herrschenden ebenso abgeschlossen. In diese Struktur tritt er „als ein lebendiger Mensch, dessen Lebendigkeit von Schwermut und Überdruss untergraben wird“ (Glück 2016: 234). Schon als funktionierendes Teil dieses Systems kündigt er die Kontinuität der „Affenkomödie“ (DKV II, 377) an, indem er erklärt: „morgen fangen wir den Spaß noch einmal von vorn an“ (DKV I, 128). Buck sieht in Leonces Worten eine „zustimmende Übernahme der alten Ordnung“ (Buck 1992: 179).

Der Mechanisierungs- und Entmenschlichungsprozess, dem sich die beiden Thronfolger unterziehen, veranschaulicht „de[n] innere[n] Niedergang einer herrschenden Klasse“ (Glück 2016: 226), deren Leben sich durch Müßiggang, Langeweile und Luxus auszeichnet. Die Darstellung dieses Niedergangs ist vom grotesken Mittel der Automaten geprägt. Das mechanisierte System des Hofes modelliert sein Personal, indem seine Individualität allmählich verschwimmt, bis sie zu Automaten werden.

4.3 Der Karnevalkönig

Der Sturz des Karnevalkönigs gehört nach Bachtin zu den markantesten Motiven der karnevalistischen Literatur. Es zeichnet sich durch die Erhöhung und die spätere Erniedrigung des Karnevalkönigs aus. Beide Schritte erweisen

sich als unentbehrlich für die Bewahrung des karnevalistischen Charakters dieses Motivs (vgl. Bachtin 1990: 50). In *Leonce und Lena* wird die Figur des Karnevalkönigs vom König Peter verkörpert. Büchner schildert in seinem Werk dennoch nur seine Erniedrigung. Trotzdem wird die karnevalistische Natur beibehalten. Der Grund dafür ist, dass der König Peter die höchste Persönlichkeit der aristokratischen Skala vertritt: der König, eine Figur, die nicht nur in einem politischen Sinne, sondern auch im künstlerischen Bereich glorifiziert wurde, wie am Beispiel von Louis XIV (vgl. Hoff 2008: 80). Dementsprechend bleibt Büchner nur der nächste Schritt übrig: die Erniedrigung.

Das Puppenhafte bzw. Marionettenartige in der Figur des Königs ist schon in seinem ersten Auftritt zu beobachten. Hoff bezeichnet in diesem Sinne den König als „eine philosophierende Kleiderpuppe“ (ebd., 84). Er wird von seinen Dienern bekleidet, während er philosophische Begriffe aneinanderreihet. König Peter könnte als die Verkörperung der letzten Stufe des Automatisierungs- und Entmenschlichungsprozess betrachtet werden, dem die Thronfolger untergezo- gen sind, wie im vorigen Kapitel veranschaulicht wurde.

Die Figur des Königs wird in dieser Einkleidungszeremonie erniedrigt. Die Mechanismen, die Büchner dazu verwendet, entsprechen den von Bachtin ausgeführten karnevalistischen Kategorien. Eine von denen stellt die Profanation dar, bei der „mit den Symbolen der höchsten Macht“ (Bachtin 1990: 51) gespielt wird. In dieser Szene handelt es sich um die Profanation des Ankleidezeremoniells (vgl. Martin 2012: 184f.). Diese Zeremonie hatte um jene Zeit eine starke repräsentative Funktion, da der König dabei mit seinen Machtsymbolen ausgestattet wurde. Die zweite karnevalistische Kategorie bezieht sich auf die Mesalliance, bei der „[a]lles, was durch die hierarchische Weltanschauung [...] getrennt, voneinander entfernt war, [...] karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein[geht]“ (Bachtin 1990: 49). Kleiderstücke und Philosophie, zwei im Prinzip unvereinbare Bereiche, werden in dieser Szene kombiniert:

PETER *während er angekleidet wird*: Der Mensch muß denken und ich muß für meine Untertanen denken, denn sie denken nicht, sie denken nicht. – Die Substanz ist das an sich, das bin ich [...]. Begriffen? An sich ist an sich, versteht ihr? jetzt kommen meine Attribute, Modifikationen, Affektionen und Akzidenzien, wo ist mein Hemd, meine Hose? – Halt, pfui! der freie Wille steht davorn ganz offen. Wo ist die Moral, wo sind die Manschetten? Die Kategorien sind in der schändlichsten Verwirrung [...]. Mein ganzes System ist ruiniert. (DKV I, 98f.)

Die zeitgenössische Philosophie wird hier grotesk umgekehrt, da philosophische Begriffe aus den Texten renommierter Denker auf bloße Kleiderstücke reduziert werden.

Die philosophischen Anspielungen deuten zudem auf die Identitätslosigkeit des Königs hin. Schon der erste Satz seiner Rede bestätigt

dies: „[I]ch muss für meine Untertanen denken, denn sie denken nicht“ (DKV I, 98). Damit wird das absolutistische System definiert. Der König prahlt mit seiner Denkfähigkeit und hält sich für den einzigen, der zum Denken imstande ist. Die Untertanen, das Volk, können –oder besser gesagt, dürfen– nicht denken. Damit verbunden steht der darauffolgende Satz. Der König identifiziert sich mit der Substanz, die Spinoza, wie Büchner in seinen philosophischen Schriften festhielt, mit Gott gleichsetzt.¹¹ Der Satz „das bin ich“ erinnert an die Maxime von Louis XIV „l'état c'est moi“, die als Definition des Absolutismus *par excellence* gilt. Die ersten zwei Sätze in der Vorstellungsrede des Königs können allerdings auch auf der Basis der Philosophie Descartes interpretiert werden. Nach der Maxime *cogito, ergo sum* ist der König zum Denken gezwungen, um seine Existenz zu beweisen. Das Komische dabei ist, dass die Qualität des Denkens nicht berücksichtigt wird (vgl. Martin 2012: 191). Der groteske Charakter lässt sich einfach erkennen: Der König wird als eine Person ohne Identität auf die Bühne gebracht, deren einziger Beweis seiner Existenz ein belangloses, leeres Philosophieren darstellt.

Die Identitätskrise des Königs wird in derselben Szene bestätigt, als er sagt: „Wenn ich so laut rede, so weiß ich nicht wer es eigentlich ist, ich oder ein Anderer, das ängstigt mich“ (DKV I, 100). Der König „vermag die Konsistenz seiner Identität nicht aufrechtzuerhalten“ (Raulet 1989: 289). Das einzige, das ihm seine Existenz beweist, ist die Philosophie. Um seine Identitätskrise zu bewältigen, bedient sich der König der Philosophie Fichtes und stellt fest: „Ich bin ich“ (DKV I, 100). In den Bühnenanweisungen wird angegeben, dass der König erst „[n]ach langem Besinnen“ (ebd.) auf eine Antwort auf seine Identitätskrise kommt. Dabei wird deutlich, dass der König als ein leeres Subjekt die Bühne betritt. Trotz seiner Bemühungen, Beweise über seine Identität zu finden, kehrt er immer wieder zu philosophischen Begriffen zurück. So wie die Denkfähigkeit für ihn den einzigen Beweis seiner Existenz darstellt, besteht seine Identität lediglich aus philosophischen Auffassungen aus zweiter Hand. Dadurch bestätigt sich die groteske Natur des Königs: Er ist zwar ein lebendiger Mensch, aber als Subjekt ist er leblos.

Später in seiner Rede spricht der König vom freien Willen, der „davorn ganz offen [steht]“ (DKV I, 99). Mit freiem Willen ist aber nichts anderes als das männliche Glied gemeint, wobei dem philosophischen Begriff eine sexuelle Konnotation verlieht wird. Martin (2012: 187f.) stellt fest, dass es sich dabei um eine Erektion handele. Dadurch wird die Figur des Königs von jeglicher Superiorität befreit, denn er wird als normaler Mensch mit seinen sexuellen Schwächen geschildert. Bei dieser Verschränkung von Philosophie und Sexualität handelt es sich um ein weiteres Beispiel der grotesk-

¹¹ Büchner führt in seiner Schrift über Spinozas Philosophie aus, dass Gott „der Kollektivbegriff der [...] unendlichen Attribute“ sei „und w[e]r[d]e mit dem Namen Substanz umfasst“ (DKV II, 299).

karnevalistischen Verkehrung dieser Szene. Die höchste Philosophie wird nämlich auf das Materiell-Leibliche reduziert. Diese Gleichsetzung der Figur des Königs mit allen anderen Menschen entspricht dem „intim-familiäre[n], zwischenmenschliche[n] Kontakt“ (Bachtin 1990: 48), den Bachtin als eine der karnevalistischen Kategorien ansieht. Es handelt sich dabei zwar um keinen direkten Kontakt mit den Unterschichten, aber durch den Verweis auf die sexuelle Schwäche des Königs wird er auf das gleiche Niveau gesetzt, wie der Rest der Menschen.

Die vierte karnevalistische Kategorie, die sich nach Bachtin auf die „Exentrität“ bezieht, ist ebenso in der Figur des Königs erkennbar. Dass sich der König an sein Volk nicht erinnern kann, stellt eine groteske Übertreibung dar, da er „vom Standpunkt der Logik“ (ebd., 48) deplatziert erscheint. Die Absurdität dieser Szene entlarvt die Unfähigkeit des Herrschers, dessen durch Luxus und Müßiggang geprägtes Leben ihm von seinen tatsächlichen Aufgaben ablenkt.

Büchner strebt mit der Gestaltung der Figur des König Peter eine „Absage und Erosion des Königsbildes“ (Hoff 2008: 80) an. Die Erniedrigung des Karnevalkönigs vollzieht sich mittels der von Bachtin beschriebenen vier karnevalistischen Kategorien. Die Verwendung von philosophischen Begriffen stellt nur eine Fassade dar, um die verlorene Identität und das Leere der Figur zu verbergen. Damit wird der aufgeklärte Absolutismus entlarvt: Das Reich Popo ist von Unfähigen regiert und, wie im vorigen Kapitel gezeigt, die Nachkommenschaft folgt demselben Weg.

4.4 Der groteske Narr

Neben König Peter gehört der Narr Valerio zu den grotesk-karnevalistischen Figuren des Stücks. In seiner Charakterisierung werden verschiedene Aspekte der Ästhetik des Grotesken vereint.

Bachtin definiert die Figur des mittelalterlichen Narren als „Träger einer anderen, einer nichtfeudalen und nichtoffiziellen Wahrheit“ (Bachtin 1990: 38). Damit gemeint ist die Wahrheit des Volkes, die dem Weltbild der Herrscher gegenübersteht. Die Wahrheit und Lebensweisheit des Volkes, die dem karnevalistischen Weltbild zugrunde liegt, zeichnet sich durch die Aufwertung des Materiell-Leiblichen aus. In *Leonce und Lena* spielt Valerio die Rolle des Narren im Bachtinschen Sinne. Er kündigt es selbst an, als Leonce ihm vorwirft, dass er im Begriff sei, zu einem Narren zu werden, und Valerio antwortet: „So wäre man doch etwas. Ein Narr! Ein Narr! Wer will mir seine Narrheit gegen meine Vernunft verhandeln?“ (DKV I, 97). Dadurch akzeptiert er seine Stellung in der Gesellschaft, wie er später im Stück nochmals wiederholt, indem er sich für „ein[en] Kartenbube[n]“ (DKV I, 115) und einen maskierten Automaten hält. Er durchschaut den Mechanismus des absolutistischen Regimes und nimmt eine entsprechende Position in der Gesellschaft ein, um davon zu profitieren

(vgl. Buck 1992: 168f.). Die Stellung des Narren, die als „Bindeglied zwischen Hof und Volk“ (Oberth 2015: 27) fungiert, definiert Büchner in einem seiner Briefe als die beste Wahl, um die damaligen politischen und sozialen Umstände zu ertragen:

Es ist wahr, ich lache oft, aber ich lache nicht darüber, wie Jemand ein Mensch, sondern nur darüber, daß er ein Mensch ist, wofür er ohnehin nichts kann, und lache dabei über mich selbst, der ich sein Schicksal teile. Die Leute nennen das Spott, sie vertragen es nicht, daß man sich als Narr produciert und sie dutzt; sie sind Verächter, Spötter und Hochmütige, weil sie die Narrheit nur außer sich suchen. Ich habe freilich noch eine Art von Spott, es ist aber nicht der der Verachtung, sondern der des Hasses. (DKV II, 379)

Die Funktion des Narren als Träger der Volkswahrheit erfüllt Valerio durch eine ständige Reduktion vom Gesagten auf das Materiell-Leibliche. Alles, was Leonce im philosophischen, existenziellen Sinne ausspricht, wird von Valerio auf das Essen und Trinken reduziert, wie das folgende Zitat zeigt:

LEONCE [...] Welch unheimlicher Abend. Da unten ist Alles still und da oben wechseln und ziehen die Wolken und der Sonnenschein geht und kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen, sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich magern Beinen und Fledermausschwingen und Alles so rasch, so wirr und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschnitten, wie ein Kind und über ihre Wiege schreiten die Gespenster.

VALERIO Ich weiß nicht, was Ihr wollt, mir ist ganz behaglich zu Muth. Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshausschild und die feurigen Wolken darüber, wie die Aufschrift: 'Wirtshaus zur goldenen Sonne'. Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch auf dem Wein verschüttet ist [...]. (DKV I, 115)

Diese ständige Reduktion steht in enger Verbindung mit dem Vorwort, das dem Stück vorangeht. Der Hunger (*fame*) ist die Antwort auf Leonces Philosophieren (*fama*), sodass die Wahrheit des Volkes stets mit dem despotischen Verhalten der Herrscher konfrontiert wird. Valerio erfüllt dadurch vollkommen die Aufgabe des Narren.

Eine weitere Funktion des Narren ist es allerdings, die Machtinstanzen zu desavouieren. Valerio gelingt dies, indem er sich „äußerlich sich anpassend, in die Rolle der Maskenexistenz zurückfällt“ (Buck 1992: 179). Das wird sichtbar, als er vor dem König maskiert auftaucht:

PETER Wer seid Ihr?

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.

PETER *verlegen:* Aber – aber etwas müßt Ihr dann doch sein?

VALERIO Wenn Eure Majestät es so befehlen. Aber meine Herren hängen Sie alsdann die Spiegel herum und verstecken Sie Ihre blanken Knöpfe etwas und sehen Sie mich nicht so an, daß ich mich in Ihren Augen spiegeln muß, oder ich weiß wahrhaftig nicht mehr, wer ich eigentlich bin. (DKV I, 125)

Mit diesem Gespräch und die darauffolgende Automatenvorführung von den Erbprinzen entlarvt Valerio den Mechanismus der absolutistischen Herrschaft und deckt sein individualitätsvernichtendes Potential auf, wobei die Menschen nichts als Puppen sind, denen eine Funktion zugeschrieben wird. Dies gelingt Valerio vollkommen mittels der Masken. Die Vielfalt an Masken deutet auf die den Untertanen verweigerte Individualität hin. Die Menschen werden nämlich auf ihre Funktionen im System reduziert, die von den herrschenden Klassen bestimmt werden.

Dadurch weist der Narr eine gewisse Ambivalenz auf. Buck (1992: 182) bezieht sich darauf als eine „doppelte[...] Negation“ des Hofes. Valerio führe nämlich eine Desavouierung der automatisierten Aristokratie mittels der Automatenvorführung durch, auch wenn er gleichzeitig mitmache und davon profitiere, indem er die anderen Figuren steuert bis er zum Staatsminister ernannt wird.

Bachtins Theorie des Grotesken spiegelt sich auch in der physischen Gestaltung Valerios wider, insofern ihm eine große Nase zugeschrieben wird. Leonce verweist schon in der ersten Szene darauf. Als Valerio sich in das Gras legt und „[s]eine Nase oben zwischen den Halmen herausblühen [lässt]“ (DKV I, 97), macht sich der Prinz über die Größe von Valerios Nase lustig und warnt ihn davor, er solle „nicht so stark [schnaufen], oder die Bienen und Schmetterlinge müssen verhungern über den ungeheuren Prisen, die Sie [Valerio] aus den Blumen ziehen“ (ebd., 97). Wie Bachtin in seiner Theorie des grotesken Leibs ausführt, stellt die Überdimensionierung der Nase eins der häufigsten Motive bei der grotesken Gestaltung des Körpers. Die groteske Wirkung solcher Darstellung entfaltet sich allerdings vor allem, wenn das hyperbolisierte Körperteil „einen neuen (zweiten) Leib erzeugt“ (Bachtin 1980: 196). Dieses Phänomen ist auch in der Figur des Valerio zu identifizieren. Als ein Hofdiener ihn vom Palast her erkennt, bezieht er sich auf den Narren als „ein Vorsprung, wie eine Nase“ (DKV I, 125). Valerio wird also nicht als Person erkannt, sondern als ein überdimensioniertes Körperteil, sodass dieses als *pars pro toto* erscheint.

Bachtin (1980: 196) stellt in seiner Theorie fest, dass die übertriebene Nase in einem symbolischen Sinne den Phallus vertrete. Dieser Aspekt findet sich auch in der Figur des Valerio wieder. Valerios ständige Reduktion auf das Materiell-Leibliche beschränkt sich vor allem auf das Essen und Trinken, während andere körperliche Verhältnisse ausgelassen, oder nicht explizit thematisiert werden. Die überdimensionierte Nase könnte als ein Hinweis auf die sexuellen Triebe interpretiert werden. Dafür spräche, dass Valerio die Nase zur Sprache bringt, als er eine schöne Dame beschreibt: „eine schöne Dame, mit einem großen Lebkuchenherz auf der Brust und einer mächtigen Tulpe, worin die lange Nase sentimental versinkt“ (DKV I, 115). Wenn man die Tulpe mit der Vulva identifiziert, wird die sexuelle Konnotation der Nase deutlich.

Allerdings ist Valerios närrischer Charakter nicht nur im Sinne Bachtins zu bestimmen. Die närrische Figur des Stücks ist auch in Anlehnung an Shakespeare zu verstehen. Die Anspielungen auf die Narren in Shakespeares Stücke sind schon im Vorwort des ersten Akts zu beobachten, das aus *Wie es euch gefällt* stammt. Bei Shakespeare tritt der Narr als ein „corrupter of words“ (Shakespeare 2011: 93) – wie sich der Narr in *Twelfth Night* selbst beschreibt – auf die Bühne, ein „Vertreter der praktischen Lebensweisheit des Volkes“ die er durch „mimische[s] Sprichwort, Wortspiele und Couplets“ (Oberth 2015: 117) vermittelt. Valerio wird auch nach dem Maßstab eines shakespeareschen Narren gestaltet. Leonce hält ihn nämlich für „nichts als ein schlechtes Wortspiel“ (DKV I, 107).¹² Valerios ständige Wortspiele werden als eine sprachliche Anpassung an die mechanisierte Existenz des Hoflebens angesehen (vgl. Buck 1992: 179). Damit verdeutlicht sich der groteske Charakter der Figur, der nicht nur in seiner karnevalistischen Funktion als Vermittler der Volkswahrheit und in seiner körperlichen Gestaltung zu identifizieren ist, sondern auch in seiner Sprache. Durch seine „Sprachusancen der Leere und der Langeweile“ (ebd., 179), wird die Sprache von seiner kommunikativen Hauptfunktion erlöst. Valerios Redekunst zeichnet sich allerdings auch durch deren Semantikspiele und Klangähnlichkeit aus. Seine wortspielerische Virtuosität steht der Sprache des Königs und der Thronfolger gegenüber. Im Gegensatz zu den Herrschern, deren Redepartien mit ständigen Allusionen auf Philosophie und literarische Motive aus zweiter Hand gefüllt sind, stellt Valerios Sprache ein Zeichen seiner intellektuellen Überlegenheit dar (vgl. Morgenroth 1995: 74f.). Er ist nämlich die einzige Figur, die den Mechanismus des Hoflebens durchschaut und davon profitiert. Diese gewisse Superiorität spiegele sich demnach auch in seiner Sprache wider.

Das Groteske in Valerios Sprache verdeutlicht sich schließlich in der Vermischung von im Prinzip unvereinbaren Registern und Bereichen, wie das folgende Zitat zeigt: „O Gott! Ich laufe schon seit 8 Tagen eine◀m> Ideal von Rindfleisch nach, ohne es irgendwo in d[er] Realität anzutreffen“ (DKV I, 137). Da wird das philosophisch-literarische Register der deutschen Romantik und Klassik mit dem rein Körperlichen in Verbindung gebracht, wobei die groteske Reduktion auf das Material-Leibliche, die schon erwähnt wurde, ihren besten Niederschlag findet. Valerios Wortspiele, die eine ständige Thematisierung menschlicher Bedürfnisbefriedigung aufweisen, sind nicht als reine Satire zu betrachten, sondern sie werden „als Mittel der Kritik eingesetzt“ (Morgenroth 1995: 74). In seinen Wortspielen wird die Wahrheit des Volkes, d.h. Armut und Hunger, eingeschmuggelt.

¹² Leonce stellt auch fest, dass Valerio von den „fünf Vokalen [...] miteinander erzeugt“ (DKV I, 107) worden sei. Der Name Valerio enthält nämlich die fünf Vokale des römischen Alphabets, da damals kein Unterschied zwischen ‚V‘ und ‚U‘ gemacht wurde.

5. DAS ARME VOLK: DAS GROTESKE IN *WOYZECK*

5.1 Entmenschlichende Erniedrigung

In Analogie zum puppenhaften und marionettenartigen Charakter des höfischen Personals in *Leonce und Lena* sind die bürgerlichen Repräsentanten in *Woyzeck* durch eine fehlende Individualität gekennzeichnet. In *Woyzeck* repräsentieren der Doktor und der Hauptmann jeweils die Institutionen der Wissenschaft und des Militärs (vgl. Martin 2008: 30). Sie ähneln dem höfischen Personal in *Leonce und Lena* in ihrem mechanisierten Verhalten. Aus diesem Grund wirken solche Figuren grotesk, da sie leb- und identitätslos auf die Bühne auftreten. Dennoch ist ihr grotesker Charakter ebenso in ihrem Wertesystem zu erkennen.

Wie schon früher angedeutet, deuten ihre Namen auf die typisierten Figuren der *Commedia dell'arte* hin (vgl. Borgards 2009a: 52f.).¹³ Trotz ihrer typenhaften Natur zeichnen sich die beiden Figuren dadurch aus, dass sie die bürgerlichen Idealen des guten Menschen und der guten Moral zu propagieren beabsichtigen. Dieses Wertesystem erweist sich jedoch als völlig verzerrt.

Die mechanistische Vorstellung von Medizin, die der Doktor vertritt, ist die Basis seiner Freiheitsauffassung. Der Doktor glaubt an ein rein empirisch angelegtes medizinisches Verfahren, bei dem Menschenversuche zugunsten der Wissenschaft legitimiert sind. *Woyzeck*, der sich aus ökonomischen Gründen diesen Experimenten unterzieht, wird vom Doktor nicht als Mensch behandelt, sondern als ein Versuchstier. Dies wird im ersten Dialog der Szene H4,8 deutlich:

DOKTOR Was erleb' ich, *Woyzeck*? Ein Mann von Wort!

WOYZECK Was denn Herr Doktor?

DOKTOR Ich hab's gesehn, *Woyzeck*; Er hat auf die Straß gepißt, an die Wand gepißt, wie ein Hund. Und doch 2 Groschen täglich. *Woyzeck* das ist schlecht. Die Welt wird schlecht, sehr schlecht! (DKV I, 157)

Wie dieses Zitat zeigt, empfindet der Doktor kein Mitgefühl für *Woyzeck*. Er behandelt ihn als Hund. Wichtig ist zu betonen, dass er *Woyzeck* nicht wegen des Pissens auf der Straße für unmoralisch hält, sondern wegen der Tatsache, dass er den Urin nicht für seine Experimente reserviert hat. Dadurch verstößt *Woyzeck* gegen den Vertrag, den die beiden Figuren unterschrieben haben: „Ich hab's schriftlich, den Akkord in der Hand!“ (DKV I, 157). Da wird die Freiheitsvorstellung des Doktors sichtbar. Der Doktor versteht die Freiheit „als freie ökonomische Betätigung des Bürgers“ (Jakobi 2013: 144). Nach dieser

¹³ Dafür sprechen die Zeichnungen, die Büchner am Rand des Manuskripts hinterließ, in der die Figuren des Doktors und des Hauptmanns dargestellt sind und Merkmale der typisierten Charaktere der *Commedia dell'arte* aufweisen. Zu einer detaillierten Ausführung über das Verhältnis zwischen Büchners Zeichnungen und den Figuren des Doktors und des Hauptmanns in *Woyzeck* siehe Martin (2008: 28-33).

Auffassung ist gerechtfertigt, dass sich Woyzeck im Umtausch gegen einen Lohn seinen Experimenten unterzieht. Paradoxaerweise erlaubt dieser Freiheitsbegriff Woyzeck nicht, frei zu handeln und zwingt ihm, seinen Urin für die Experimente zu reservieren. Woyzeck versucht sich zu wehren, indem er sich auf die Natur des Menschen bezieht, die er als „das Animalische, das rein Triebhafte“ (Petersen 1973: 262) versteht. Der Doktor widerspricht ihm mit einer mechanistisch geprägten Vermischung von medizinischen und philosophischen Begriffen:

WOYZECK Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt.

DOKTOR Die Natur kommt, die Natur kommt! Die Natur! Hab' ich nicht nachgewiesen, daß der Musculus constrictor vesicae dem Willen unterworfen ist? Die Natur! Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. (DKV I, 157)

Da wird eine zweite Dimension der Freiheitsauffassung des Doktors deutlich. Freiheit bedeutet für ihn auch die „Möglichkeit zur Unterdrückung der kreatürlichen Bedürfnisse des Menschen“ (Jakobi 2013: 144). Der groteske Charakter der Rede des Doktors wird dadurch verstärkt, dass die Kombination von medizinischen und philosophischen Fachbegriffen zur Erklärung der Kontrolle über die menschlichen Ausscheidungen verwendet wird. Dadurch findet eine groteske Reduktion von medizinischen und philosophischen Fachbegriffen auf das Materiell-Leibliche statt. Des Weiteren dient die Theorie des Doktors zur Erklärung einer „skill that children and dogs alike acquire in early childhood“ (Pethes 2006: 71). Das verstärkt die groteske Behandlung Woyzecks seitens des Doktors, der seinen Patienten nicht als Mensch, sondern als Objekt oder als Tier ansieht. Die Freiheitsvorstellung des Doktors dient lediglich der „Knechtung des Subjekts“ (Jakobi 2013: 144).

Die groteske Behandlung von Woyzeck als Objekt ist allerdings nur deswegen möglich, weil der Doktor selbst als Maschinenmensch gestaltet wird (vgl. Glück 2016: 225). Als Beweis dafür dient das folgende Zitat, in dem sich der Doktor von Aufregungen abhält, als ob er das kontrollieren könnte:

Nein, Woyzeck, ich ärgre mich nicht; Ärger ist ungesund, ist unwissenschaftlich. Ich bin ruhig ganz ruhig, mein Puls hat seine gewöhnlichen 60 und ich sag's Ihm mit der größten Kaltblütigkeit! Behüte wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Mensch! Wenn es noch ein proteus wäre, der einem krepieriert! Aber Er hätte nicht an die Wand pissen sollen. (DKVI, 157f.)

Im obigen Zitat ist zudem die entmenschlichende Behandlung der Menschen seitens des Doktors erkennbar. Ihm zufolge ist Woyzeck es nicht wert, dass sich der Doktor wegen ihm aufregt, insofern ist das Versuchskaninchen Woyzeck der Pseudowissenschaft des Doktors untergeordnet. Woyzeck ist laut dem Doktor einer Bakterie, einem Proteus, untergestellt.

Pethes (2006: 72) führt die drei Implikationen aus, die anhand der Behandlung Woyzecks seitens des Doktors abgeleitet werden können. Diese können auch als Schritte eines Prozesses wahrgenommen werden, dem der Doktor folgt, um Woyzeck zu entmenschlichen und dadurch seine Menschenversuche zu legitimieren. Der erste Schritt besteht in der Animalisierung. Wenn Woyzeck seinen natürlichen Bedürfnissen folgt und seinen Willen nicht durchsetzen kann, wird er zum Tier, da er lediglich seinen Instinkten gehorcht und die Freiheit (wie der Doktor sie versteht) nicht kontrollieren kann. Da kommt es zum nächsten Schritt: Da Woyzeck einen schwachen Willen aufweist, den er nicht durchsetzen kann, soll dieser durch einen anderen ersetzt werden, nämlich den des Doktors. Dadurch wird Woyzeck von seinem Willen und auch von seiner Individualität erlöst. Hier findet der letzte Schritt des Entmenschlichungsprozesses statt. Die annullierte Individualität Woyzecks hebt auch seine menschliche Natur auf, sodass der Doktor ihn für seine Untersuchungen verwenden kann.

Der Doktor bedient sich demnach seiner medizinischen Kenntnisse und seiner Freiheitsauffassung, um seine Menschenversuche zu legitimieren. Er stellt dennoch nur einen Teil des „Unterdrückergespann[s]“ (Knapp 2000: 192) dar, denn der Hauptmann ist ebenso an der Erniedrigung Woyzecks beteiligt. Dieser bringt mehrmals im Stück das Wertesystem zur Sprache, indem er ständig von Moral und Tugend spricht und Woyzeck vorwirft, keine von beiden zu haben: „Er ist ein guter Mensch, – aber – [...] Woyzeck, Er hat keine Moral!“ (DKV I, 155). Trotzdem ist er nicht in der Lage, den Begriff *Moral* zu definieren: „Moral das ist wenn man moralisch ist“ (ebd.). Die im Zitat enthaltene *figura etymologica* entlarvt die Leere von den Worten des Hauptmanns und seine begrenzte Intelligenz. So wie die groteske Natur des Doktors in seinem Handeln erkennbar ist, besteht der groteske Aspekt des Hauptmanns in seiner Leere. Er prahlt ständig damit, moralisch und tugendhaft zu sein, auch wenn er nicht genau weiß, was darunter zu verstehen ist. Die Figur des Hauptmanns ähnelt in diesem Sinne dem König Peter in *Leonce und Lena*: So wie der Monarch nur Philosophie aus zweiter Hand zur Sprache bringen kann, stellt der Hauptmann eine leere Figur dar, die nur mit Kernbegriffen des bürgerlichen Wertesystems gefüllt ist. Dies wird ebenso anhand seiner Tugendauffassung bestätigt:

Wenn ich am Fenster lieg, wenn' es geregnet hat, und den weißen Strümpfen so nachsehe, wie sie über die Gassen springen, – verdammt Woyzeck, – da kommt mir die Liebe! Ich hab auch Fleisch und Blut. Aber Woyzeck, die Tugend! Die Tugend! Wie sollte ich dann die Zeit rumbringen? (ebd., 156)

Er versteht die Tugend als „Belohnung für die beschwerliche Unterdrückung der Triebe“ (Neumeyer 2009b: 109), aber gleichzeitig reduziert er sie auf einen bloßen „Zeitvertrieb“ (Glück 1985: 67). Diese Tugendauffassung ermöglicht allerdings dem Hauptmann, die soziale Distanz zu Woyzeck zu

befestigen. Er wirft ihm vor, nicht tugendhaft gehandelt zu haben, da er seine Triebe nicht unterdrücken konnte und Vater eines unehelichen Kindes wurde.¹⁴

Ein weiteres Beispiel dafür findet sich in den Vorwürfen des Hauptmanns an Woyzeck, immer verhetzt zu sein: „Woyzeck Er sieht immer so verhetzt aus. Ein guter Mensch tut das nicht, ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat“ (DKV I, 155). Dabei handelt es sich offensichtlich um „die pathologische Folge schwerer Arbeitsüberlastung und des Drills“ (Glück 1985: 70). Paradoxerweise ist gerade der Hauptmann einer der Verursacher von solchem Verhalten. Das Hetzen Woyzecks steht der Gemütlichkeit und Langeweile des Hauptmanns gegenüber. Von den schweren Lebensbedingungen Woyzecks ahnt der Hauptmann wohl nichts.

Die Moral- und Wertevorstellung, die Figuren wie der Hauptmann vertreten, wird demnach gesellschaftlich-hierarchisch geprägt. Dies bestätigt Woyzeck, wenn er sich gegen die Vorwürfe des Hauptmanns zu wehren versucht:

Ja Herr Hauptmann, die Tugend! ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schöns sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl. (DKVI, 156)

Die Tugend steht dementsprechend nur den Wohlhabenden zur Verfügung. Da werden die Werte materialisiert, im Sinne, dass materielle und ökonomische Aspekte zu Voraussetzungen von Moralität und Tugendhaftigkeit werden. Das Wertesystem wird auf „ein[en] Hut und eine Uhr und eine anglaise“ reduziert.

Obwohl der Hauptmann ständig mit seiner Moralität prahlt, unternimmt er nichts gegen die Menschenversuche des Doktors (vgl. Glück 1985: 68). Grund dafür ist, dass der Hauptmann Woyzeck auch wie ein Tier oder ein Objekt behandelt. Die Floskel „ein guter Mensch“, die er ständig an Woyzeck richtet, erinnert an die Worte, die man bei der Belehrung eines Hundes verwendet, wie z.B. ‚guter Junge‘. Außerdem legitimiert seine Moralauffassung die Gewalt gegen Woyzeck (vgl. ebd.), „Kerl, will Er erschoss, will <Er> ein Paar Kugeln vor den Kopf hab<en?>“ (DKV I, 160). Das Moralverständnis des Hauptmanns hält ihn also nicht davon ab, gewalttätig zu sein und Woyzeck zu erniedrigen. Seine Moralvorstellung legitimiert vielmehr sein amoralisches Verhalten.

Der Doktor und der Hauptmann bedienen sich der Moral und des Wertesystems, um Woyzeck mit „physischen und psychischen Sanktionen“ (Neumeyer 2009b: 109) zu quälen und die unter ihnen existierenden sozialen

¹⁴ Neumeyer (2009b: 109) deutet in diesem Sinne auf das Unwissen des Hauptmanns bezüglich der ökonomischen Bedingungen hin, die ein Soldat zu einer Eheschließung damals erfüllen sollte. Der Hauptmann sei sich demnach der Armut Woyzecks und seiner schweren Lebensbedingungen nicht bewusst, was den leeren Charakter der Figur verstärken würde.

Hierarchien zu befestigen. Freiheit, Moral und Tugend werden deren jeweiligen Bedeutungen erlöst und verwandeln sich in einem Werkzeug der oberen Klassen zur Erniedrigung der Unterschichten und zur Befestigung ihrer herrschenden Position (vgl. Glück 1985: 68). Das Wertesystem wird völlig verzerrt und zu einer Macht- und Unterdrückungswaffe instrumentalisiert. In diesem Sinne lässt sich feststellen, dass die Moral zum Legitimationsmittel der Amoralität wird. Der groteske Charakter dieser Werteverzerrung ergibt sich also nicht nur aus deren Folgen, d.i. die Entmenschlichung Woyzecks durch den Doktor und den Hauptmann, sondern auch daraus, dass die Werte, die die herrschenden Figuren zur Sprache bringen, in ihr Gegenteil verwandelt werden. Die Amoralität wird zur herrschenden Moral, wobei eine groteske Umkehrung der Werte und eine Versagung der „Kategorien unserer Weltorientierung“ (vgl. Kayser 1957: 199) stattfindet.

5.2 Menschliche Tiere und tierische Menschen

Die wohl offensichtlichste Thematisierung des Grotesken in Büchners *Woyzeck* bezieht sich auf die Aufhebung der Grenzen zwischen Tier und Mensch in der Jahrmarktsszene. Dennoch fungiert diese Grenzaufhebung als ein sinnstiftendes Leitmotiv.

Die Tierbilder in *Woyzeck* erscheinen häufig als Zeichen oder Symbole (vgl. Borgards 2009b: 18). Das wird deutlich, wenn Marie die Gestalt des Tambourmajors lobt: „die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw“ (DKV I, 156). Der Löwe symbolisiert den Mut und die Majestät, während der Stier die sexuelle Macht repräsentiert. In *Woyzeck* werden der Löwe und der Stier dem Hund gegenübergestellt. Marie steht zwischen zwei Männern, dem Tambourmajor und Woyzeck, die jeweils mit einem Löwen bzw. einem Stier und mit einem Hund (wie der Doktor ihn nennt) identifiziert werden. Durch diesen Kontrast wird die Inferiorität Woyzecks in einem sozialen und sexuellen Sinne hervorgehoben. Dies wird später in der Prügelszene nochmals betont, in der das Animalische auch eine wesentliche Rolle spielt. Der Tambourmajor „schlägt sich auf die Brust“ (ebd.), was an eine Demonstration physischer Kraft eines Gorillas erinnert. Ironischerweise wird diese Geste mit einer Bestätigung seiner Männlichkeit begleitet: „Ich bin ein Mann“ (ebd.). Gewalt und Stärke werden zu den definitorischen Eigenschaften eines Mannes, sodass die menschliche Existenz auf das Animalische reduziert wird. Das Ringen betont den Rückfall ins Tierische. Die beiden prügeln sich wegen der Affäre des Tambourmajors mit Marie, so wie zwei Hirsche um das brünstige Weibchen kämpfen.

Abgesehen von den zahlreichen Tier-Mensch-Vergleichen gehört die Aufhebung der Grenze zwischen Tieren und Menschen auch zu den zentralen Themen des Stücks. Paradigmatisch wird dies in zwei Momenten veranschaulicht: in der Jahrmarktsszene und in den Szenen, in denen der

Doktor die Experimente mit Woyzeck durchführt. In diesen beiden Momenten findet eine Aufhebung der Unterschiede zwischen Mensch und Tier statt, wobei sich auch eine Umkehrung der Rollen ergibt (vgl. Pethes 2006: 74f.). Während nach dem Marktschreier ein Affe zum Soldaten und ein Pferd zum Mitglied der Gesellschaft werden, deutet der Doktor auf die Animalisierung Woyzecks hin, indem er die „Übergänge zum Esel“ (DKV I, 153) signalisiert. Tiere übernehmen menschliche Eigenschaften und Aufgaben, während Menschen wie Tiere behandelt werden. Damit entsteht ein „Indifferenzbereich zwischen Tier und Menschen“ (Neumeyer 2009b: 115), in dem die Unterschiede zwischen beiden Spezies fließend werden.

In diesem Zwischenbereich, in dem Menschen und Tier gleichgesetzt werden, werden menschliche und tierische Eigenschaften untereinander verflochten. Der Affe wird mit „Rock und Hosen“ (DKV I, 150) auf die Bühne gebracht und als Soldat vorgestellt. Der Übergang zum Menschen erfolgt nur mittels der Bekleidung eines Tieres. Dadurch wird die Funktionalisierung des Menschen stark kritisiert, indem Woyzeck den Tieren im Zirkus gleichgesetzt wird. „Der Mensch wird auf das bloße Funktionieren in einem autoritären Zusammenhang [reduziert]“ (Jakobi 2013: 147), so wie Woyzeck vom Doktor und vom Hauptmann für ihre jeweiligen Tätigkeiten ausgenutzt wird.

Die Denkfähigkeit als Differenz zwischen Mensch und Tier wird in der Jahrmarktsszene zu einem zentralen Motiv. Der Marktschreier stellt fest, dass die auf der Bühne vorgestellten Tiere „eine viehische Vernunft, oder vielmehr eine ganze vernünftige Viehigkeit“ (DKV I, 150) hätten. Die groteske Vermischung, bei der philosophische Begriffe mit Tieren verbunden und dadurch verzerrt werden, dient laut Oesterle (1983: 216) zu einer „Aufhebung des intellektualistischen Dualismus zwischen Mensch und Tier zugunsten einer gemeinsamen Körpersprache“. Die bisher etablierte Unterscheidung zwischen Mensch und Tier auf der Basis der Denkkapazität des ersteren tritt in Büchners Stück außer Kraft. Vielmehr werden Tier und Mensch durch ihre ‚Natur‘, wie sie Woyzeck definiert, gleichgesetzt. So wie Woyzeck auf der Straße uriniert und vom Doktor als Hund bezeichnet wird, „führt sich [das Pferd] ungebührlich auf“ (DKV I, 151), als der Marktschreier es dem Publikum als kein „viehdummes Individuum“, sondern als „ein Person“ (ebd.) vorstellt. Diese Gleichsetzung findet auch auf sprachlicher Ebene mittels des Neologismus „Viehsionomik“ (ebd.) und des Wortspiels „viehdummes Individuum“ ihren Niederschlag (vgl. Pethes 2006: 74f.).

Die Gründe für eine solche Gleichsetzung zwischen Mensch und Tier werden schon am Anfang der Jahrmarktsszene angedeutet. Der Jahrmarktschreier bezieht sich auf die „tierische[n] Mensch[en]“ (DKV I, 151) als Kreaturen. Dieser Begriff versteht man normalerweise als ein Synonym für Lebewesen. Ursprünglich stammt das Wort allerdings aus dem lateinischen Verb *creare* (erschaffen), was darauf hindeutet, dass solche Kreaturen etwas Künstliches, Gemachtes sind (vgl. Borgards 2009b: 222), wie der Marktschreier

andeutet: „Sehn Sie die Kreatur, wie sie Gott gemacht, nix, gar nix. Sehen Sie jetzt die Kunst“ (DKV I, 150). Sowohl die vom Marktschreier vorgestellte Tiere als auch der Mensch, den der Doktor im Hof des Professors vor die Studierenden bringt, sind nichts als „Kulturprodukte“ (Borgards 2009b: 222), die durch die sozialen Umstände modelliert werden.

Die groteske Aufhebung der Grenzen zwischen Menschen und Tieren dient Büchner gerade zur Veranschaulichung der extremen Lebensbedingungen des armen Volks. Die Jahrmarktsszene übt zwar mittels des Grotesken eine scharfe soziale Kritik. Dennoch kann sie ihr schärfstes sozialkritisches Potential nur in Verbindung mit der Animalisierung Woyzecks entfalten. Durch diesen „Chiasmus“ (ebd.) wird deutlich, dass die Ärmsten immer näher zum Tier stehen. Woyzeck wird aber nicht selbst zum Tier, er wird zum Tier gemacht (vgl. ebd., 224). Wie schon angedeutet, behandelt der Doktor Woyzeck wie ein Versuchskaninchen für seine Experimente und bewundert den Ablauf seines Animalisierungsprozesses. Woyzeck sieht sich dennoch aus ökonomischen Gründen gezwungen, sich solchen Experimenten zu unterziehen. Die Animalisierung Woyzecks kann anhand von Descartes Theorie über die Unterschiede zwischen Mensch und Tier erklärt werden. Büchner setzte sich mit Descartes Theorie in seinen philosophischen Schriften auseinander, in denen er ausführte, dass Descartes die Tiere „als seelenlose Maschinen, Automaten“ (DKV II, 221) wahrnehme. Die Freiheit, nicht nach den Instinkten handeln zu müssen, zählt dem französischen Denker zufolge zu einem der differenzierenden Merkmale zwischen Mensch und Tier (vgl. Borgards 2009: 221). Woyzeck wird jedoch diese Freiheit geraubt, sodass er nach seinen Instinkten, nach der Natur, nach seinem „Fleisch und Blut“ (DKV I, 155) handeln muss. Die ökonomischen Umstände zwingen ihn, zum Tier zu werden.

5.2 Franz Woyzeck als Opfer des Grotesken

Die Charakterisierung Franz Woyzecks in Büchners Drama ist stark vom Grotesken geprägt. Er wird als ein Tier im Hof des Professors vorgestellt, weist Zeichen von einer zunehmenden Automatisierung auf und gerät schließlich in wahnsinnigen Zustand. Im Folgenden wird versucht zu zeigen, dass diese Züge von den anderen Figuren und von den sozialen und ökonomischen Umständen provoziert werden.

Wie schon angedeutet, scheinen die Grenzen zwischen Mensch und Tier in der Figur Woyzecks fließend zu sein. Die Animalisierung Woyzecks wird einerseits durch seine Behandlung seitens des Doktors in den Menschenexperimenten dargelegt. Andererseits wird sie von den extremen Armutsbedingungen verstärkt. Dass er jedoch nach seinen natürlichen Bedürfnissen handeln muss, als ob es sich um ein Tier handelte, liegt an den

extremen sozialen und ökonomischen Umständen, wie im vorigen Abschnitt veranschaulicht wurde.

Woyzecks grotesker Charakter manifestiert sich auch in seinen Automatisierungszeichen. Egal, was ihm der Hauptmann sagt, antwortet er mit einem unterwürfigen „Ja wohl“ (DKV I, 154f.). Sogar wenn ihm der Hauptmann die Untreue Maries entschleierte, erwidert Woyzeck mit der Floskel: „Ja wohl! Was wollen Sie sage Herr Hauptmann?“ (ebd., 160). Diese automatisierte Rede signalisiert die Unterziehung Woyzecks gegenüber dem Hauptmann. Sie ist ein „verbaler Ausdruck einer Abrichtung“ (Knapp 2000: 200), der sich Woyzeck während seiner Zeit als Soldat unterzog. Das Militärsystem mit seinen strengen Hierarchien vernichtet jegliche Spur von Identität und schneidet „aus ordentlichen Menschen ordentliche Soldaten“ (DKV I, 107) aus, wie Valerio in *Leonce und Lena* bemerkt.

Zuletzt ist die psychische Disposition Woyzecks zu untersuchen. Schon in seinen ersten Auftritten in H4 weist er gewisse psychische Dysfunktionen auf, die sich in Form von Paranoia, wie seine Angst vor dem Freimaurer („Es pocht hinter mir, unter mir [...] hohl, hörst du? Alles hohl da unten! Die Freimaurer!“; ebd., 147), oder als „bedrohliche und apokalyptische Halluzinationen“ (Knapp 2000: 204f.) manifestieren („Ja Andres, das ist er der Platz ist verflucht. Siehst du den leichten Streif, da über das Gras hin, wo die Schwämme so nachwachse da rollt abends der Kopf“; DKV I, 190). Dass Woyzeck zu Beginn des Stücks schon Symptome einer psychischen Krankheit präsentiert, ist als Konsequenz von der einseitigen Diät, die ihm der Doktor aufzwingt: „seit einem Vierteljahr isst nichts als Erbsen“ (ebd., 152).¹⁵ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts durchgeführten Untersuchungen zufolge könnte solch eine einseitige Diät psychische Krankheiten auslösen (vgl. Neumeyer 2009a: 243). Der Doktor und der Hauptmann sind demnach nicht nur diejenigen, die Woyzecks Krankheit akzentuieren, sondern auch diejenigen, die sie verursachen: der Doktor als Ausführer und der Hauptmann als bewusster Mitspieler, der nichts gegen solche Experimente unternimmt.

Trotz ihrer psychischen Krankheit tritt Woyzeck als die einzige denkende Figur im Stück auf. Im Gegensatz zum Doktor und zum Hauptmann, die Repräsentanten aus theoretisch ausgebildeten Klassen sind, ist Woyzeck in der Lage über seine soziale und personale Situation zu reflektieren, um sich gegen die Demütigungsangriffe des Hauptmanns zu wehren (Glück 1985: 107). Ein gutes Beispiel dafür bietet die Rasierszene, in der Woyzeck die vom jeweiligen Vermögen abhängigen, sozialen Hierarchien in der Gesellschaft erkennt:

¹⁵ Knapp argumentiert dagegen, dass Woyzecks psychische Krankheit angeboren sei. Die Unterdrückung seitens der herrschenden Repräsentanten wie der Doktor und der Hauptmann würden somit eine „Eskalation [s]eines vorhandenen Krankheitsverlaufs“ (Knapp 2000: 205) provozieren. Die extremen sozialen Umstände und die Unterdrückung und Demütigung, die Woyzeck in seinem sozialen Umfang erleidet, seien demzufolge Faktoren, die seine Krankheit zu einem extremen Punkt führen, aber nicht deren Auslöser.

WOYZECK Wir arme Leut. Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer seinsgleichen auf die Moral in die Welt! Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt, ich glaub', wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen. (DKV I, 155f.)

Dennoch erweisen sich Woyzecks Reflexionen als mangelhaft. Glück (1985: 108-113) listet die Mängel auf, die Woyzecks Denken aufzeigt. Darunter befindet sich das Fehlen an bestimmtem Wissen, das ihm ermöglichen würde, die wahren Ursachen seines Elends zu erkennen. Dies erlaubt, dass die herrschenden Figuren von ihm profitieren. Außerdem ist Woyzeck nicht nur unfähig, den Hauptmann und den Doktor als die wahren Auslöser seiner schweren Situation zu erkennen, sondern er identifiziert sich mit ihnen und bewundert ihre Wertesysteme: „wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine anglaise und könnt vornehm reden ich wollt schon tugendhaft sein“ (DKV I, 156). Trotzdem bleibt er die einzige Figur im Stück, der sich seiner Situation in der Gesellschaft bewusst ist und darüber reflektiert.

Die beiden Repräsentanten der herrschenden Klassen sind also dafür verantwortlich, dass er zu einer extremen Entfremdung –im Sinne Kaysers– gelangt: dem Wahnsinn. Kayser (1957: 198) beschreibt diesen Zustand als die extreme Entfremdung eines Menschen, was den Eindruck verschafft, dass ein ‚Es‘ die Kontrolle über die Person übernimmt. Dieses ‚Es‘ betrachtet Kayser als dunkle Mächte, die das Leben und das Handeln eines Menschen kontrollieren und ihm seinen Willen berauben. Im Fall Woyzecks lässt sich vermuten, dass es sich nicht um ungewisse dunkle Mächte handelt, sondern um die vom Doktor und dem Hauptmann aufgezwungenen Ideen und Handlungsmuster.

Vom Doktor übernimmt Woyzeck die groteske Behandlung der Menschen. So wie der Doktor Woyzeck wie ein Tier behandelt und ihn „Hund“, „Bestie“ oder „Esel“ nennt, behandeln die Stimmen, die Woyzeck ständig hört und ihn zum Mord anstiften, Marie wie ein Tier: „was sagt ihr? Lauter, lauter, stich, stich die Zickwolfin tot“ (DKV I, 164). In Analogie, wie die Experimente des Doktors durch die Animalisierung des Patienten legitimiert werden, wird Woyzecks Mord an Marie durch ihre Entmenschlichung gerechtfertigt.

Vom Hauptmann übernimmt Woyzeck das verzerrte Wertesystem, mit dem er von ihm gedemütigt wird. Wie schon angedeutet, ist in der Rasier-Szene zu beobachten, dass Woyzeck trotz der Demütigung, die für ihn dieses Wertesystem bedeutet, es bewundert: „ich wollt schon tugendhaft sein. Es muß was Schönes sein um die Tugend“ (ebd., 156). Gegen die Tugend, die der Hauptmann als Triebunterdrückung versteht, verstoßt Marie durch seine Affäre mit dem Tambourmajor. Der Mord an sie kann demnach als eine Bestrafung Woyzecks interpretiert werden, worauf Marie schon hinweist, als sie ihre Tat bereut: „Ich bin doch ein schlecht Mensch. Ich könnt' mich erstechen“ (ebd., 154). Woyzeck spielt die Rolle des Bestrafenden, indem er die Tugend- und Moralauffassung des Hauptmanns übernimmt. Dafür sprechen

die Worte, die Woyzeck an Maries Leiche richtet, als er zum Tatort zurückkehrt, um sich der Waffe zu entledigen:

Was bist du so bleich, Margareth? Was hast du ei rothe Schnur um d. Hals? Bey wem hast du das Halsband verdient mit dei Sünde? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich gebleicht. (ebd., 188)¹⁶

Maries Tod „reinstat[e]s] a structure of morality for Woyzeck“ (Mills 1988: 434). Die Proklamation der Untreue Marie seitens des Hauptmanns bringt Woyzeck um den Verstand und generiert in ihm die Notwendigkeit, seine Geliebte und sich selbst von der Unmoralität und Untugend, wie sie der Hauptmann versteht, zu ‚bleichen‘. In diesem Sinne betrachtet Niehaus (2012: 238) Maries Bestrafung durch Woyzeck als einen ‚Auftrag‘, den der Hauptmann Woyzeck durch seine ständige Demütigung angesichts des Moral- und Tugendmangels des armen Soldaten erteilt.

Die physische und psychische Unterdrückung Woyzecks durch den Doktor und den Hauptmann führen ihn zur extremen Entfremdung von sich selbst und lassen ihn grotesk wirken. Woyzeck wird seines Menschentums beraubt, sodass die Unterdrücker die Kontrolle über sein Handeln übernehmen können. Woyzeck ist demnach keine groteske Gestalt an sich. Woyzeck ist vielmehr ein Opfer des Grotesken.

6. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Im vorliegenden Aufsatz wurde versucht zu zeigen, dass sich Büchner in seinen letzten Dramen einer klassenspezifischen Thematisierung des Grotesken zur Schilderung der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse bedient. Die Analyse der einzelnen grotesken Elemente in beiden Stücken lässt diese These bestätigen.

Der Einfluss des Grotesken ist in *Leonce und Lena* und in *Woyzeck* schon in ihrer parallelen Konzeption erkennbar. Die karnevalistische Umkehrung der Ständeklausel ermöglicht die Anpassung der tradierten Gattungen an die damaligen sozialen Umstände. Das Hofleben wird als Komödie angesehen, während die extremen Lebensbedingungen der Geringsten die wahre Tragödie darstellen.

Die „Affenkomödie“ (DKV II, 377) in *Leonce und Lena* schildert ein grotesk-karnevalistisches politisches System, das die Thronfolger zu einem Automatisierungs- und Entmenschlichungsprozess zwingt, der sie zu grotesken Gestalten modelliert. Der König Peter verkörpert den extremen Standpunkt dieses Prozesses. Die Wahrheit des Volkes, die diesem System gegenübersteht,

¹⁶ Die Namen der Hauptfiguren variieren in den verschiedenen Entstehungsstufen des Werks. So wie in H1 Franz Woyzeck „Louis“ genannt wird, nimmt die weibliche Hauptfigur in derselben Handschrift den Namen „Margareth“.

wird von der ambivalenten Figur des Narren Valerio vermittelt. Durch seine Wortspiele und seine ständige Reduktion auf das Materiell-Leibliche entlarvt er das entmenschlichende System der Herrscher und weist auf die Wirklichkeit der Ärmsten hin, deren Arbeit den Luxus und Müßiggang der herrschenden Klassen ermöglicht.

Die Vertreter des „arme[n] Volk[s]“ (ebd., 376) in *Woyzeck* wirken aufgrund der entmenschlichenden Behandlung durch die Herrschenden grotesk. Die tierischen Eigenschaften, die Woyzeck zugeschrieben werden, ergeben sich aus der animalisierenden Behandlung seitens des Doktors sowie aus den extremen ökonomischen Umständen, unter denen er leidet. Zur Legitimation dieser entmenschlichenden und animalisierenden Behandlung dient das verzerrte Wertesystem, die die beiden Repräsentanten der oberen sozialen Schicht vertreten. Woyzecks Wahnsinn wird ebenso von den herrschenden Figuren induziert. Durch die Übernahme des Handlungs- und Denkmusters seiner Unterdrücker wird der Mord an Marie legitimiert. Woyzeck, als Vertreter des „arme[n] Volk[s]“ (ebd.), ist also nicht selbst grotesk, sondern ein Opfer des Grotesken.

Die These, dass die Thematisierung des Grotesken bei Büchners Doppelprojekt eine Klassenspezifität aufweist, kann demnach bestätigt werden. In *Leonce und Lena* modelliert das groteske absolutistische System sein Personal in Gestalten, die eine Enteignung ihrer Individualität durch Müßiggang und Luxus erleiden. In *Woyzeck* dagegen lassen die herrschenden Repräsentanten die Ärmsten grotesk wirken, indem die ersteren die letzteren psychisch und ökonomisch unterdrücken. Die Unterschiede zwischen der „Affenkomödie“ und dem „arme[n] Volk“ (ebd., 376f.), die Büchner in seinen Briefen darlegt, werden in seinen letzten Dramen zur kritischen Schilderung der sozialen Umstände angewandt. Die Verschränkung von der klassenspezifischen Thematisierung und der Ambivalenz des Grotesken ermöglicht Büchner die Konzeption von zwei so unterschiedlichen Dramen auf der gleichen ästhetischen Basis.

BIBLIOGRAFIE

Primärliteratur

DKVI = BÜCHNER, G. (2015²), *Dichtungen. Text und Kommentar*, Bd. 1, herausgegeben von H. Poschmann und R. Poschmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

DKV II = BÜCHNER, G. (2015²), *Schriften, Briefe, Dokumente. Text und Kommentar*, Bd. 2, herausgegeben von H. Poschmann und R. Poschmann, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Sekundärliteratur

- BACHTIN, M. (1980), „Die groteske Gestalt des Leibes“, in *Das Groteske in der Dichtung*, Best, O. F. (Hrsg.), Darmstadt, WGB, 195-202.
- BACHTIN, M. (1990), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt, Fischer.
- BEISE, A. (2009a), „Georg Büchners Leonce und Lena und die »Lustspielfrage« seiner Zeit“, in *Georg Büchner Jahrbuch 11*, Dedner, B., Gröbel, M., Vering, E. (Hrsg.), Tübingen, De Gruyter, 81-100.
- BEISE, A. (2009b), „Leonce und Lena“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 75-89.
- BORGARDS, R. (2009a), *Georg Büchner: Woyzeck*, Braunschweig, Schroedel.
- BORGARDS, R. (2009b), „Tiere“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 218-225.
- BÜCHNER, L. (1850), „Georg Büchner“, in *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, ders. (Hrsg.), Frankfurt a. M., J. D. Sauerländer, 1-50.
- BUCK, T. (1988), „Das Groteske bei Büchner“, *Etudes Germaniques*, 43(1), 66-81.
- BUCK, T. (1992), „Die Commedia dell’arte des Bösen. Zur Automatenvorführung in Georg Büchners Leonce und Lena“, in *Elf Reden über das Böse. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen im Wintersemester 1990/91*, Siepmann H. und Spinner, K. H. (Hrsg.), Bonn, Romanistischer Verlag, 163-183.
- BUCK, T. (2000), „Das Groteske als Vehikel der Wirklichkeitserfassung“, in *Riß in der Schöpfung*, ders. (Hrsg.), Aachen, Rimbaud, 40-67.
- CAMPE, R. (2009), „Zitat“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Metzler, Stuttgart, 274-282.
- DÖRR, V. C. (2003), „‘Melancholische Schweinsohren’ und ‚schändlichste Verwirrung‘. Zu Georg Büchners »Lustspiel Leonce und Lena«“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 77(3), 380-406.
- GLÜCK, A. (1985): „»Herrschende Ideen«: Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Des-orientierung in Georg Büchners Woyzeck“, in *Georg Büchner Jahrbuch 5*, Dedner, B. und Mayer, T. M. (Hrsg.), Berlin, De Gruyter, 52-138.
- GLÜCK, A. (2016), „Büchners Sicht auf eine herrschende Klasse: Leonce und Lena“, in *Georg Büchner Jahrbuch 13*, Dedner, B., Gröbel, M. und Vering, E. (Hrsg.), Berlin-Boston, De Gruyter, 223-256.
- GREINER, B. (2009), „Exkurs: Komödie“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 90-98.
- HAUSCHILD, J. C. (2013), *Georg Büchners Frauen. 20 Porträts aus Leben und Dichtung*, München, dtv.
- HELWIG, F. G. (1993), „«Nichts als Pappendeckel und Uhrfedern»: Das Motiv der menschlichen Automaten in Büchners Leonce und Lena“, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 29(3), 221-232.
- HOFF, D. VON (2008), „Königsphantasien in Georg Büchners Leonce und Lena“, in *Intermedialität, Mediengeschichte, Medien-transfer. Zu Georg Büchners Parallelprojekten "Woyzeck" und "Leonce und Lena"*, Hoff, D. und Martin, A. (Hrsg.), München, Meidenbauer, 75-89.
- JAKOBI, C. (2013), „Kritischer Zweischnitt. Georg Büchners ästhetische Entmächtigung moralischer Sinnsysteme im Woyzeck“, in *Georg Büchner. Neue Wege der Forschung*, Neumeyer, B. (Hrsg.), Darmstadt, WBG, 139-155.

- KAYSER, W. (1957), *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling.
- KNAPP, G. P. (2000³), *Georg Büchner*, Stuttgart, Metzler.
- KÖHRING, E. (2009), „Leben und Werk“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Metzler, Stuttgart, 379-388.
- MARTIN, A. (2008), „Bild-Text-Verhältnisse im Woyzeck – die Zeichnungen in den Entwurfshandschriften“, in *Intermedialität, Mediengeschichte, Medientransfer. Zu Georg Büchners Parallelprojekten "Woyzeck" und "Leonce und Lena"*, Hoff, D. und Martin, A. (Hrsg.), München, Meidenbauer, 17-73.
- MARTIN, A. (2012), „Absolut komisch. König Peter und die Philosophie in Büchners *Leonce und Lena*“, in *Georg Büchner und das 19. Jahrhundert*, Martin, A. und Stauffer, I. (Hrsg.), Bielefeld, Aisthesis, 183-198.
- MARTIN, A. (2015), „Die revolutionierte Ständeklausel. Komödie, Tragödie und soziale Realität in Büchners Dramen“, in *Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung*, Jakobi, C. und Waldschmidt, C. (Hrsg.), Bielefeld, transcript, 449-468.
- MARTIN, A. (2017), „Subversion der Dramenkonvention. Büchners Doppelprojekt *Woyzeck/Leonce und Lena*“, in *Georg Büchner. Contemporary perspectives*, Gillett, R. et al. (Hrsg.), Leiden-Boston, Rodopi, 103-120.
- MILLS, K. (1988), „Moon, Madness and Murder. The Motivation of Woyzeck's Killing of Marie“, *German Life and Letters*, 41(4), 430-436.
- MORGENROTH, M. (1995), *Formen und Funktionen des Komischen in Büchners Leonce und Lena*, Stuttgart, Heinz.
- MUSOLF, P. M. (1986), „Parallelism in Büchner's «Leonce und Lena». A Tragicomedy of Tautology“, *The German Quarterly*, 59(2), 216-227.
- NEUMEYER, H. (2009a), „Melancholie und Wahnsinn“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 242-248.
- NEUMEYER, H. (2009b), „Woyzeck“, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 98-118.
- NIEHAUS, M. (2012), „Gegen Gutachten. Büchners *Woyzeck*“, in *Georg Büchner Jahrbuch 12*, Dedner, B. et al. (Hrsg.), Berlin, De Gruyter, 219-238.
- OBERTH, I. (2015), *Der Narr als Epochenmotiv und metatheatrale Reflexionsfigur bei Shakespeare. »I am indeed not her fool but her corrupter of words«*, Darmstadt, Büchner.
- OESTERLE, G. (1983), „Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie Literatur-, philosophie- und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen der ›voie physiologique‹ in Georg Büchners *Woyzeck*“, in *Georg Büchner Jahrbuch 3*, Dedner, B. und Mayer, T. M. (Hrsg.), Berlin, De Gruyter, 200-239.
- PETERSEN, J. (1973), „Die Aufhebung der Moral im Werk Georg Büchners“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47(2), 245-266.
- PETHES, N. (2006), „'Vieh dummes Individuum', 'unsterblichste Experimente'. Elements for a Cultural History of Human Experimentation in Georg Büchner's Dramatic Case Study «Woyzeck»“, *Monatshefte*, 98(1), 68-82.
- RAULET, G. (1989), „Der König ist nackt. Identitätskrise, Identitätskritik und Ablehnung der Surrogatidentitäten in Büchners »Dantons Tod« und »Leonce und Lena«“, in *Identitätskrise und Surrogatidentitäten. Zur Wiederkehr einer*

- romantischen Konstellation*, Klinger, C. und Stäblein, R. (Hrsg.), Frankfurt-Paris, Campus, 273-292.
- ROSELLI, A. (2016), „Formen des Grotesken bei Grabbe und Büchner“, in *Innovation des Dramas im Vormärz: Grabbe und Büchner*, Ehrlich, L. und Kopp, D. (Hrsg.), Bielefeld, Aisthesis, 89-113.
- ROSEN, E. (2001), „Grotesk“, in *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Dekadent-Grotesk*, Barck, K. et al. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 876-900.
- SCHLÖBER, F. (2009), „Exkurs: Soziales Drama“, in: *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Borgards, R. und Neumeyer, H. (Hrsg.), Stuttgart, Metzler, 118-123.
- SCHULZ, W. (1985), „Nachgelassene Schriften von G. Büchner“, in *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*, Grab, W. (Hrsg.), Königstein, Athenäum, 51-82.
- SHAKESPEARE, W. (2011), *Twelfth Night*, New York u.a., Washington Square Press.
- SINIC, B. (2003), *Die sozialkritische Funktion des Grotesken. Analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt, Lang.
- WEIERSHAUSEN, R. (2014), „Von der Auflösung der Komödie im Zirkelschluss. Büchners *Leonce und Lena*“, in *Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners*, Brittnacher H. R. und Lühe, I. (Hrsg.), Bielefeld, Aisthesis, 167-180.