

# Das Mordmotiv in Georg Büchners *Woyzeck*

## Zu einer überfälligen Revision der Büchner-Rezeption

Im Zentrum von Georg Büchners literarischem Werk steht ein Mordfall, mit dem ich mich im Folgenden etwas eingehender beschäftigen will, gleichsam wie ein Detektiv, der in einem klassischen Krimi am Ende die falschen Fährten von der richtigen Spur absondert und die Geschichte aufklärt. Das Problem ist nämlich das Tatmotiv. Auf dem Höhepunkt einer zunächst nur zäh in Gang kommenden und durch diverse satirische Intermezzos unterbrochenen Handlung – es bedarf eines gleichsam aus dem Nichts auftauchenden Narren, um das innere Feuer in der Hauptfigur zu entzünden, das dann wie eine Feststoffrakete unaufhaltsam bis zum Schluss herunterbrennt – zelebriert die erste Entwurfsstufe, auf der die Mordballade abgehandelt wird, einen Mordkomplex, in dem das Erstechen des weiblichen Opfers einer rituellen Hinrichtung gleichkommt. Sie wird eingeleitet durch eine stilisierte Prozession und durch eine Märchenparabel verschlüsselt, bevor die eigentliche Tat gleichsam genüsslich und in allen Einzelheiten vor den Augen des Publikums ausgestellt wird und anschließend in mehreren rückverweisenden Wellen ausschwingt. Zwar deutet die Handlung ein Eifersuchtsmotiv an, aber es kommt so blass daher, als ein so notdürftiger Minimalplot (beispielsweise fehlen die erst später ergänzten Eifersuchtsszenen und das Tête-à-tête der Frau mit dem Nebenbuhler), dass der Autor konzeptionell ersichtlich von dem Zentrum der Schauergeschichte ausging, gleichzeitig mit einer sozusagen abstrakten Illustration derselben durch eine satirische Umrahmung und erst danach in mehreren Stufen eine einigermaßen akzeptable Handlungsentwicklung zustande brachte. Sie ermangelt in der ersten Entwurfsstufe nicht nur des gesamten sozialen Komplexes, das heißt, es gibt weder den Hauptmann noch den Doktor als Nebenfiguren und somit auch keine zusätzlichen Dienste für den Soldaten und kein Ernährungsexperiment mit Erbsendiät, sondern, wie gesagt, auch kaum eine auch nur einigermaßen um Plausibilität bemühte Eifersuchtsgeschichte. Infolgedessen erklärt die *Woyzeck*-Rezeption Büchners spätere Nachbesserungen der Vorgeschichte zur Hauptsache und projiziert dabei in einer Art reduktiver Herausschälung eines einzigen Handlungsstranges die nachträgliche Ausgestaltung des Eifersuchtsmotivs in der zweiten und dritten Entwurfsstufe auf die vermeintliche Eifersuchtstragödie des ersten Handschriftenentwurfs. Übrig bleibt der durch Arbeitshetze und sadistische Demütigungen körperlich und emotional ausgebeutete einfache Soldat, der sich schließlich nicht mehr anders zu helfen weiß, als seine untreue Geliebte umzubringen. Entweder war er bereits von Beginn an wahnsinnig und der Wahnsinn wurde durch den Umgang mit ihm verstärkt oder dadurch sogar erst ausgelöst, hier ist man noch am Rätseln. Als Totschlagargument gegen Büchners Dichtung zieht man dann noch schlechterdings die kasuistischen Dokumente des historischen Falls aus dem Aktenschrank und behauptet, Büchner habe den wirklichen *Woyzeck*, der als Mörder wegen seiner Unzurechnungsfähigkeit zu Unrecht hingerichtet worden sei, auf der Bühne rehabilitieren und mit dem zeitgenössischen Justizsystem auch die politisch-sozialen Zustände anprangern wollen. Wie man es aber dreht und wendet – es fügt sich nicht zu dem, was sich da auf der Bühne abspielt. Das Problem ist Büchners Fokus auf dem schauerlichen Mordkomplex. Dieser Handlungsteil nimmt in der ersten Entwurfsstufe ein Drittel der gesamten Handlung für sich in Anspruch. Daher gibt es immer mal wieder einen Versuch seitens der Literaturwissenschaft, mit den wackeligen Konstrukten im Hinblick auf das Mordmotiv ein für alle Mal Schluss zu machen und auf die Mordballade zu verzichten. Heinz Wetzel begründet 1980 in der Zeitschrift für Literaturgeschichte *Euphorion* (74. Band) seine Zweifel an dem ursprünglichen Ausgang des Beziehungsdramas damit, dass die Entwicklung der Handschriftenentwürfe des *work in progress* bei seinen Hauptfiguren einen „Prozess der Bewusstwerdung in Gang setze, in dessen Verlauf aus dem unreflektiert

reagierenden Täter zunächst ein unsicherer, dann resignierter Erkennender“ werde (378). Die Darstellung des möglichen Mordes wie die des möglichen Selbstmordes nach der Testamentsszene am Ende der Hauptfassung müsse trivial erscheinen; das Bühnenspektakel, dem sie allein dienen könne, würde die soziale und metaphysische Tragödie verdecken, zu der sich das Eifersuchtsdrama im Laufe seiner Entwicklung gemausert habe (382). Aktuell fordert Andreas Beck in der *Deutschen Zeitschrift für Philologie* (4/2012) „Schluss mit dem ‚Mord-Komplex‘!“ Zwar sei klar, dass Büchners letzter Handschriftenentwurf, die sogenannte Hauptfassung auf den Mord aus Eifersucht zusteure, aber dort, wo das Fragment abbricht, nachdem Woyzeck sein Testament gemacht hat, solle man das Stück auch enden lassen.

Aber die Forderung nach „Schluss mit dem Mordkomplex“ oder die Erklärung ganzer Passagen des Dramentextes als Äußerungen eines unzurechnungsfähigen Wahnsinnigen laufen Gefahr, Büchners Dichtung zu verfehlen, und zwar nicht bei Randmotiven oder in Detailfragen, sondern im Zentrum seines literarischen Werks. Ich will daher anders vorgehen und mich auf die detektivische Spurensuche machen. Ich nehme Büchners Dramenfragment sozusagen ins Kreuzverhör. Dabei treten auf Anhieb äußerst merkwürdige Daten zutage. Das beginnt schon mit der Frage danach, wer Täter und Opfer eigentlich sind. Die Namen ändern sich von Entwurfsstufe zu Entwurfsstufe, und zwar auf eine Weise, die es nahelegt, hier eine gewisse Signifikanz zu unterstellen. Auffällig ist nämlich, dass der Täter zunächst seinen Familiennamen verschweigt. Er heißt im ersten Handschriftenentwurf „Louis“, nur Louis. Jeder Verhörende würde hier sofort stutzig. Erst recht, wenn er anschließend den Namen des weiblichen Opfers erfährt. Im Gegensatz zu dem Täter hat es nämlich einen Nachnamen. Die weibliche Figur heißt Margreth Woyzeck. Natürlich stellt sich hier im Hinblick auf das Tatmotiv und insbesondere auch die rituellen Aspekte der Mordhandlung in Verbindung mit der inneren Dramaturgie (und der katastrophischen Schwere einer Besessenheit durch die Mordphantasien) die Frage nach der Beziehung zwischen Täter und Opfer. Das Verschweigen des Nachnamens auf Täterseite reduziert die zahlreichen Möglichkeiten (angefangen damit, dass der Täter einen x-beliebigen Namen *außer* dem Namen Woyzeck führt, bis hin zu einer konventionellen Ehebeziehung, die aus anderen Gründen allerdings auszuschließen ist) auf eine einzige: Die Beziehung von Sohn und Mutter. Franz Xaver Kroetz ist meines Wissens der einzige, der hier Stellung bezieht, dabei aber auffällig unbestimmt bleibt. Im Nachwort zu seiner Woyzeck-Fassung schreibt Kroetz: „Und ‚Woyzecke‘ sagt er auch, obwohl er Louis heißt und in keiner Fassung mit ihr verheiratet ist. Aber es ist ja viel schöner, die Ehefrau umzubringen als einen One-night-stand (Rotbuch 1996, 74).“ Was jetzt, möchte man hier nachhaken? Wie kann Louis die Ehefrau umbringen, wenn er nicht verheiratet ist. Es ist vermutlich irgendetwas anderes, jenseits von Ehebeziehung und One-Night-Stand, in einer Dauerbeziehung, bei der das Umbringen aus irgendwelchen Gründen, über die sich der Dramatiker nicht auslässt, aber wohl im Keller seines Unbewussten verfügt, „schön“ ist. Einen Schritt weiter gedacht offenbart sich die Logik des Kroetz'schen Zynismus: Der Mord löst und verewigt die inzestuöse Mutterbeziehung, die besser in eine Ehe als in einen One-Night-Stand hineinprojiziert werden kann.

Diese Spur wird seitens der Büchner-Forschung, egal welcher Provenienz, nicht nur nicht weiter verfolgt, sondern auch schwarz auf weiß zurückgewiesen. Dabei erweist sich die Spur als heiß, und zwar durch alle Handschriftenentwürfe. In der zweiten Entwurfsstufe ändert Büchner die Namen, aus der männlichen Hauptfigur „Louis“ wird nun „Franz Woyzeck“. Die weibliche Figur Margreth gibt ihren Vornamen (der übrigens auf die Kindsmörderin Margret aus Goethes *Faust* anspielt) an eine Nebenfigur ab und übernimmt sozusagen die weibliche Form des Namens ihres Gegenübers, sie wird zur Louise. Was aber passiert mit

ihrem Familiennamen? Nun ist *sie* diejenige, die schweigt. Wieder umgeht der Autor die namentliche Identifizierung der Beziehung der Hauptfiguren, der von Täter und Opfer. Freilich wird in den späteren Entwurfsstufen nicht geopfert und gemordet, sie brechen vorher ab. Ob Büchner es womöglich bei dem ursprünglichen Ende belassen wollte, lässt sich, wenn überhaupt, erst nach der Aufdeckung des Mordmotivs beurteilen. Bei der Aufforderung der Stimme aus dem Boden, das weibliche Opfer zu erstechen, bleibt es auch in der Hauptfassung, die man einer dritten oder auch letzten Entwurfsstufe zuordnet. In der vorherigen Stufe fehlt diese Stimme. Es lässt sich denken, warum. Wen soll sie rufen, wenn dem Opfer das fehlt, was es zum Opfer macht, der identifizierende Familienname?

Bekanntlich stehen sich Täter und Opfer am Ende als Franz Woyzeck und Marie Zickwolf gegenüber. Nun gibt es *zwei* Nachnamen, wobei noch einmal betont sei, dass der weibliche Name einzig und allein durch den Mordaufruf von unten offenbar wird. Erkenntnis und Wahnsinn sind somit unauflöslich verbunden, bereits das spricht die Sprache des Tabus beziehungsweise der Offenbarung des Tabubruchs. Aber wie hat Büchner sich aus der ihm von mir unterstellten Zwickmühle befreit, weder verschiedene Familiennamen noch einen gemeinsamen zu installieren? Denn verschiedene Namen schlossen Inzest und Muttermord definitiv aus, der gleiche Name indirekt, weil man eine Ehebeziehung als das Naheliegende ansehen müsste, der Autor sich hier also mit dem dramaturgischen Ballast zusätzlicher Erklärungen herumzuschlagen hätte. Die nach mehreren Anläufen endlich gefundene Lösung, beiden Figuren die vollständige Benennung zuzuteilen, stellt einen Höhepunkt subtiler rhetorischer Chiffrierung dar: „Stich die Zickwolfin tot“, ruft es auf dem freien Feld von unten, nebenbei bemerkt reagiert Woyzeck darauf so, als ob er seine fünf Sinne ganz beisammen habe: „Soll ich? Muß ich?“, fragt er, scheut sich und muss sich vergewissern. Es ist nicht der Wahnsinn, der sich hier bemerkbar macht, sondern das Schicksal – aber kein dumpfes, metaphysisches, sondern das einer konkreten größtmöglichen die personale Identität infrage stellenden psychosexuellen Verstrickung. Die onomastische Verschleierung und Enthüllung der prekären Beziehung (durch die Gegenüberstellung von Woy-zeck und Zick-wolf, Inversion der Silben plus leichte Assimilation ans Animalische) hat Georg Büchner von seinen Kollegen Ludwig Tieck und Victor Hugo abgeschaut. In Tiecks *Der Blonde Eckbert* kündigt die teilweise Homonymie der Namen Eck – bert und Bert –(t)ha den letztlich tödlich ausgehenden Geschwisterinzest an. In Victor Hugos *Lucretia Borgia* entfernt der Held Gennaro den Buchstaben „B“ vom Palast der Borgias, so dass nur das Wort „orgia“ bleibt, um den „Palast der Wollust, des Verrats, des Mordes, des Ehebruchs, der Blutschande und jeglicher Sünde“ bloßzustellen. Lucretia liebt Gennaro, entsagt aber dieser inzestuösen Liebe, gleichwohl ersticht er sie. Ihre letzten Worte – es sind die letzten des Dramas überhaupt – lauten: „Ach!... du tötest mich! – Gennaro, ich bin deine Mutter!“ Die deutsche Fassung stammt von Georg Büchner.

Die gefundene Spur ist keineswegs an den Haaren herbeigezogen, sie ist vielmehr brandheiß und führt vor allem nicht nur zu der möglichen oder wahrscheinlichen dramaturgischen Konzeption des Woyzeck-Fragments, sondern erklärt neben der verdeckten gerade auch die offene Handlung. Diese kommt in der ersten Entwurfsstufe, wie gesagt, ohne die späteren Nebenfiguren, den Hauptmann und den Doktor, aus. Auch fehlt das gemeinsame Kind der beiden Hauptfiguren. Stattdessen etabliert der Autor eine vergleichsweise umfangreiche satirische Nebenhandlung, die größtenteils getrennt von der Haupthandlung, diese freilich kommentierend oder erläuternd, mitläuft. Dabei geht es explizit um viehische Erziehung und viehische Vernunft. Die Grenze zwischen Tier und Mensch ist verwischt, um nicht zu sagen aufgehoben. Wie in der Märchenparabel, dem Höhepunkt der rituellen Einleitung der Mordhandlung, gestaltet diese gleichsam kontrapunktisch zur Handlung verlaufende Stimme einen anderweitig zunächst nicht darstellbaren Themenkomplex. Virtuos wechselt Büchner

die Anspielungsformen, benutzt Wortspiele, Signalworte, literarische Prätexte und selbstgeprägte beziehungsweise übernommene Chiffren. Kompensatorisch und komplementär dazu bleiben die beiden Hauptfiguren in der ersten Entwurfsstufe völlig farblos und ohne Konturen.

Den Beweis für die Richtigkeit des hier beschriebenen, aber nur ansatzweise abgerollten roten Fadens liefern die beiden letzten Szenen der Hauptfassung. Sie stellen – auch nach Meinung der eingangs kritisierten Literaturwissenschaftler – den Höhepunkt des Woyzeck-Dramas dar. Wie sich sogleich zeigen wird, sind die Szenen parallel konzipiert; sie sind direkt aufeinander bezogen und kommunizieren miteinander. Die Figuren Marie und Woyzeck dagegen monologisieren, sie kommunizieren sozusagen mit dem Schicksal. Eingeleitet wird die Doppelszene durch Woyzecks Messerkauf. Woyzeck macht also Ernst oder trifft jedenfalls die entsprechenden Vorbereitungen. Freilich sollte man annehmen, dass ein Soldat, der in der Exposition des Dramas Stöcke schneidet, es nicht nötig hat, ein Messer als Mordwaffe käuflich zu erwerben. Und ausgerechnet dem vermeintlichen Opfer des Sozialdramas muss der Jude vorwerfen, das Geld zu verachten. Aber Woyzeck kauft das Messer so umständlich aus einem dramaturgischen Grund. Wenn nämlich Marie in der nächsten Szene in der Bibel blättert (anwesend sind zudem noch das Kind sowie der Narr) und wenn sich Marie dann in ihrer abgrundtiefen Verzweiflung nicht einmal mit der biblischen Vergebung des Ehebruchs trösten kann, dann muss sich laut Nebentext das Kind an sie drängen, und der Mutter einen Anlass liefern, den folgenden Satz auszurufen: „Das Kind gibt mir einen Stich ins Herz. Fort!“ Selbstverständlich bezieht sich die Figurenrede hier auf das anwesende Kind und versteht sich der „Stich“ als Metapher. Nur macht das wenig Sinn, schon gar nicht in dieser exponierten Situation auf dem tragischen Höhepunkt der Handlung. Sollte ein aufmerksames Publikum aber die wenige Szenen zuvor von Woyzeck vernommene Stimme aus dem Boden noch im Ohr haben, die das Totstechen der Zickwolfin fordert und dabei noch an den soeben erfolgten Messerkauf denken, dann hört es auf einmal den *wörtlichen* Stich heraus, der nun Woyzeck zu dem besagten Kind macht. Dann freilich – und erst dann – wird auch das kleine Kind zu einer prekären und nicht rückgängig zu machenden Belastung, nämlich zum lebenden Beweis für den Tabubruch. Jetzt wird Maries Verzweiflung nachvollziehbar. Als ob Büchner jegliche Zweifel an dieser Entschlüsselung, in der überraschenderweise (und quasi in der Umkehrung der ansonsten im Drama installierten Rhetorik) der wörtliche Klartext die verdeckte Handlungsebene transportiert, ausdrücklich zerstreuen will, antizipiert der Narr unmittelbar danach: „Morgen hol’ ich der Frau Königin ihr Kind.“ Tatsächlich tut er das auch in einer Szene einer anderen Handschrift. Also darf auch der „Stich“ auf das „Morgen“ bezogen werden. Der Narr sagt noch mehr voraus: „Blutwurst sagt: komm Leberwurst“. Der Satz bezieht sich auf ein Märchen der Gebrüder Grimm, wird von der Forschung als dunkel bezeichnet und nicht verstanden. Blutwurst ist ein Mörder mit einem scharfen Messer – schwerlich kann man umhin, das als eine Anspielung auf Woyzeck zu verstehen, der sich in besagter Szene der anderen Handschrift nach dem Mord wirklich um sein Kind bemühen wird. Es wird sich allerdings weigern, zum Vater zu kommen, und sich für den Narren entscheiden.

Maries Gebetsszene enthält eine wichtige Chiffre. Nachdem sie das Kind dem Narren überlassen hat, äußert sie: „Das brüht sich in der Sonne“. Wenn man dieses Signalwort überhört beziehungsweise übersieht, gelangt man in der letzten Szene der Hauptfassung zu einer absurden Interpretation. Das Verständnis der „Sonne“ als Chiffre ist in Georg Büchners literarischem Werk durchgängig gefordert und geht auf Shakespeare zurück. „Wie, hängen stets noch Wolken über Euch?, fragt der König und Brudermörder im *Hamlet*. Der Prinz antwortet: „Nicht doch, mein Fürst, ich habe zu viel Sonne.“ In *Dantons Tod* brütet die Sonne Unzucht aus und wärmt sich die Mutter auf einem Stein in der Sonne,

während die jungen Herren um die Ecke bei der Tochter die Hosen herunterlassen. Woyzeck beklagt sich in einer Wirtshausszene, dass sich in der Sonne alles in Unzucht übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Letzteres paraphrasiert den Begriff „Sodomie“, der zeitgenössisch nicht auf Zoophilie eingegrenzt war, sondern alle Formen von Sexualität bezeichnete, die nicht der Fortpflanzung dienten. Zahlreiche Chiffren, Anspielungen (nicht zuletzt die Märchenparabel) und die ganze dramaturgische Anlage des *Woyzeck* thematisieren zweifellos den sozusagen flächendeckenden sexuellen Missbrauch des Kindes, der (in erster Linie) der Mutter zur Last gelegt wird und deren Bestrafung bewirkt, gleichwohl bleibt die Behandlung des Komplexes ambivalent wie die archaischen großen Muttergöttinnen. Eben weil Büchner in seinen literarischen Werken ansonsten der Sexualität keinerlei moralische Grenzen setzt, ist ein Verdikt der Promiskuität im *Woyzeck* kaum vorstellbar und bleibt selbst die Behandlung pädosexueller Motive und sexueller Abgründe gleichsam resignativ doppelbödig. In einer halb durchgestrichenen Szene setzt Woyzeck seinen kleinen Hund zwecks Hilfeleistung bei der Kopulation auf einen großen „Hut“, gemeint ist wahrscheinlich ein großer Hund, im Revolutionsdrama gibt es ein analoges Motiv, dort sind es ein Bologneser Schoßhündlein und eine Dogge. Ist bereits dieses Bild ein deutlicher Hinweis auf im direkten Wortsinn abartige „Sodomie“, dann machen die jeweils erwähnten dabeistehenden Buben und Mädchen das Motiv explizit zu einem pädosexuellen. Die Frage muss erlaubt sein, ob es nicht letztlich dieser Themenkomplex ist, der die Büchner-Rezeption davon abhält, Büchner mit offenen Augen zu lesen, und die Büchner-Forschung dazu verleitet, mit an den Haaren herbeigezogenen Interpretationen diesen brisanten Komplex zu überspielen. Überschreiben könnte man diesen roten Faden mit einem Zitat des Hauptmanns. Wie so oft im *Woyzeck* gehen auch thematisch dem Sozialdrama zugeschriebene Motive regelmäßig sofort unter die Gürtellinie. In einem solchen Kontext zitiert Woyzeck beim Rasieren seines Vorgesetzten das Jesuswort: „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. Der Hauptmann reagiert konsterniert. Er hat einen Sarkasmus herausgehört.

Auf Maries Gebetsszene folgt die Szene, in der Woyzeck sein Testament macht. Auch er blättert in der Bibel. Bezeichnenderweise ist es die seiner Mutter, damit fällt – analog zu der vorangegangenen Parallelszene – das Signalwort im Klartext. In der Bibel findet Woyzeck erstaunlicherweise „schön Gold“, ein nicht zu übersehender Wink in Richtung von Maries goldenen Ohringen. Woyzecks Schlüsselsatz lautet: „Meine Mutter fühlt nur noch, wenn ihr die Sonne auf die Hände scheint.“ Schon von der offenen Handlung aus gesehen muss auffallen, dass Woyzeck im Begriff ist, Marie umzubringen, dabei aber über seine Mutter spricht. Die Sonne auf den Händen identifiziert die beiden nachgerade, denn unmittelbar zuvor hat Marie sich selbst als Sonne bezeichnet. Weiter vorne spricht Woyzeck von Maries heißen Händen. Woyzecks Mutter fühlt nichts mehr jenseits der prekären Sonne der Unzucht. Die Büchner-Rezeption missversteht den Zynismus als sentimentale Reminiszenz der Hauptfigur in Bezug auf eine ansonsten im Drama nicht weiter thematisierte Mutterbeziehung. Es gibt indes eine weitere Szene, in der von Woyzecks Mutter die Rede ist. Sie reißt angeblich ihrem Sohn aus Zärtlichkeit die Haare aus. Wer diesen Wink nicht versteht, der will ihn nicht verstehen.

Maries Verzweiflungsszene schließt damit, dass sie sich auf die Brust schlägt und ausruft: „Alles tot“. Passen tut es an dieser Stelle der Einsicht und höchster tragischer Empfindung nicht unbedingt. Büchner opfert die Logik der Emotionen der Logik des Wiedererkennens. Auch in dem Großmuttermärchen ist die Welt tot. Nachdem das Kind zu den Sternen gelangt, erkennt es sich als angesteckte kleine goldene Mücke. Mücken treiben es einem bei Büchner auf den Händen. Für das Goldene der Mücken sorgt die Sonne, für das Feststecken der Neuntöter, ein Vogel, der nach zeitgenössischer Ansicht durch täuschende Lockrufe

seine Opfer anlockt. Kleine Canaille- sprich Schurkenvögele sind in der Jahrmarktsszene Lieblinge beziehungsweise Favoriten, also männliche Mätressen, von allen gekrönten Häuptern. Als das Kind in Büchners Märchen auf die Erde zurückkommt, ist diese zu einem umgestürzten Hafen (Nachttopf) geworden. Büchners Gefäßmetaphern und deren Substanzen mit Affinitäten zu menschlichen Feuchtgebieten korrespondieren zusammen mit quälender Enge, die auch Nähe sein kann, und brütender Sonnenhitze innerhalb des Dramenfragments und mit allen seinen weiteren Werken.

Vielleicht sind wir Büchner noch zu nah. Er ist ja erst vor kaum 200 Jahren auf die Welt gekommen. Nach unserer unseligen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht uns ein Freiheitskämpfer und Sozialrevolutionär, der zudem noch poetisch und wissenschaftlich kreativ ist, gut an. „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“ passt zwar nicht auf Büchners Dichtung, gleichwohl stellt man ihr dieses Motto unbekümmert voran. Ein unvoreingenommener, weniger politisch enthusiastischer Blick auf Büchners Leben kann da nur stören. Aber auch diesbezüglich passt die gängige Erzählung nicht zu Büchners eigenen Texten, insbesondere bei den Briefen (oder Auszügen daraus) sind wie schon beim *Hessischen Landboten* und beim *Woyzeck* Ko-Autoren am Werk. Wieder geht man nicht von der Möglichkeit oder gar Wahrscheinlichkeit des Eigentlichen aus, sondern setzt das Uneigentliche als gleichsam gegeben voraus. Da schreibt ein gerade einmal 20-Jähriger mit enormem dichterischem Potenzial eine wilde Hasspredigt, erklärt der verhassten Obrigkeit den Krieg und der hessischen Landbevölkerung mittels statistischer Angaben, wie sie ausgebeutet wird. Dass auch hier bereits der *Dichter* am Werk gewesen sein könnte, das auch nur einmal anzudenken, fällt niemandem ein. Der Revolutionär Büchner hat einen Umsturz herbeischreiben wollen. Sicherlich wollte er das, aber was wollte der *Dichter*? Der Revolutionär scheiterte, er sah das übrigens voraus und hat solche Aktionen am Beispiel des Frankfurter Wachensturms scharf kritisiert. Wir aber feiern den Gescheiterten, ohne denjenigen in Rechnung zu stellen, der im Hinblick auf sein literarisches Werk maßgeblicher ist. Der hatte seine dichterische Berufung im Kopf und eine geliebte Verlobte in Straßburg, einer Metropole, in der sowohl der historische Lenz als auch Goethe sich den Wind der großen weiten Welt um die Nase haben wehen und sich davon inspirieren lassen. Der Revolutionär provozierte einen ohnehin bereits bis aufs Blut gereizten Gegner ohne jede Aussicht auf Erfolg. Der Dichter (und der Student, der Sohn sowieso) freute sich, in die „freiwillige Verbannung“ ins benachbarte Frankreich gehen zu müssen. Büchners Briefe sind diesbezüglich eindeutig. In Gießen überkam ihn die Depression, kaum hatte er die Grenze nach Weißenburg überschritten, konnte er wieder frei atmen. Und ein anderes Studienfach wählen. War Büchner nicht – anstatt Revolutionär, Dichter und Wissenschaftler – vielleicht vielmehr Schriftsteller, Dichter und wieder Schriftsteller? Ein – revolutionär gesinnter – Schriftsteller, der es in Hessen-Darmstadt aus verschiedenen Gründen nicht aushielt, ein dramatischer Dichter mit wenig Aussicht auf die baldige Aufführung seiner Werke und ein romantisch naturphilosophierender Schriftsteller mit Hoffnung, aber wenig Aussicht auf ein geregeltes Einkommen? Wir stricken uns einen Mythos Georg Büchner zurecht, der mit dem literarischen Werk kollidiert. Der Mythos in Büchners Werk dagegen, die Kräfte aus unbewusster und mythischer Tiefe warten auf Rezeption und Beschreibung.

Zu diesem um Georg Büchner errichteten (unechten) Mythos gehört auch das Trimmen der biografischen Daten. Die seinerzeit aufkommende Ideologie der bürgerlichen Familie strickt hier fleißig mit. Da ist der Arzt, ursprünglich aus kleinen Verhältnissen, der sich vom Hilfschirurgen zum Medizinalrat hochgearbeitet hat, Napoleon-Schwärmer und autoritäre Vaterfigur. Auf der anderen Seite die feinfühlig, kunstsinnige Mutter. Kaum genannt wird dagegen die – von dem jüngsten Bruder Alexander in seinen Erinnerungen ausführlich gewürdigte – „weibliche“ Großmutter, kokett bis ins hohe Alter, die für den

Ältesten der Büchners noch viel weiblicher gewesen sein muss als für den Jüngsten. Sie residierte in der Beletage des Hauses Büchner und inszenierte dort mit den Damen vom Hofe „Rokoko“. Sie hatte Geld und sie hatte ein glanzvolles Leben am Pirmasenser Hof hinter sich, dem die Französische Revolution ein jähes Ende gesetzt hatte. Auf der Flucht kam ihrem Mann, dem Hofrat Reuß, eine Ladung mit Besitz des Großherzogs abhanden, woraufhin er in Ungnade fiel und erst nach einigen Jahren als Verwalter eines Irrenhauses in der Umgebung von Darmstadt einen neuen Posten bekam. Kein Werk über Georg Büchner arbeitet heraus, wie das Leben der Verwandten mütterlicherseits dadurch geprägt wurde, man erfährt nichts über die Zustände in dem Hospital, aber man könnte es sich ausmalen, nicht zuletzt anhand von Büchners Werk. Denn wer glaubt im Ernst, dass es dort anders hätte zugehen können als bei uns heute, *bevor* der Skandal die Öffentlichkeit aufschreckt? Jeder weiß es, keiner spricht darüber, die Opfer umgibt eine Mauer des Schweigens. Ausdrücklich verweist Georg Büchner in seinen Briefen an die Eltern im Zusammenhang mit den Unanständigkeiten in seinem Revolutionsdrama auf die heimischen Gassen. Alexander Büchner spricht offen übrigens auch nur über das, was die Familie billigt oder billigen würde. Aber bereits das reicht aus, die gängigen Legenden zu unterminieren. Die Kinder waren über das Treiben in der Beletage im Bilde, nahmen partiell daran teil, dazu kamen die Erzählungen der Untermieter und der Bedienten. Georg Büchner muss das, was er dramatisierte, nicht selbst erlebt haben. Auszuschließen ist andererseits auch nichts. Büchners *Woyzeck* schildert in seinem Kern inhaltlich nicht unbedingt etwas Neues. Das *Wie* sprengt die klassische Dramenform in Stücke. In der Ergriffenheit und dem Zynismus tritt eine neue existentielle Intensität des Tragischen zutage. „Ich kenne mich zwar nicht selbst genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte“, ließ Goethe seinen Dichterkollegen Schiller einmal wissen, „ich erschrecke aber bloß vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte.“ Der Mann kannte sich aus. Büchner *nicht* reduktiv zu lesen, das aber sollte doch drin sein.