



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Tierbilder im Werk Georg Büchners“

Verfasser

Martin Nikolaus Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht die Tierbilder im Werk Georg Büchners. Dabei werden die Tierbilder nicht als isolierte Tropen analysiert, sondern im Kontext ihrer Verknüpfung untereinander, in ihrer Stellung im weiteren Bildraum der Texte, sowie in ihrem Verhältnis zu gattungstypischen Bildtraditionen. Zwei methodische Überlegungen stehen am Beginn der Arbeit. Problematisiert wird zunächst der voraussetzungslose Zugriff auf eine allein nach dem Bildspender ausgewählte Metapherngruppe. Denn der Interaktionsprozess zwischen Bildspender und Bildempfänger wird dabei unzureichend berücksichtigt und die mögliche Zugehörigkeit der Tierbilder zu je anderen Bildfeldern ausgeblendet. Zweitens werden die Tierbilder als ein Textelement vorgestellt, das es gerade wegen seines Charakters als epochenübergreifendes Standardrequisit der literarischen und außer-literarischen Rede in seinen historischen und gattungsspezifischen Besonderheiten zu verstehen gilt. Paradigmatisch wird eine solche historische Verortung durch eine Abgrenzung der Tierbilder Büchners zu jenen der Fabel- und Emblemtradition des 18. Jahrhunderts vorgenommen. Entlang der vorgenannten Überlegungen folgen im Weiteren je unterschiedlich gewichtete Einzeluntersuchungen zu Büchners Werk. Das politische Pamphlet *Der Hessische Landbote* wird in seinem *doublebind* zwischen gattungsgeprägter Gebrauchsliteratur einerseits und Initialpunkt des literarischen Werks andererseits beleuchtet. Die Tierbilder der Komödie *Leonce und Lena* werden als Element einer weiteren und an romantische Traditionen anknüpfenden Bildlichkeit des Gartens behandelt. Bei dem Erzählfragment *Lenz* werden die Tierbilder des Wahnsinns mit jenen thematisch ähnlich gelagerter Texte der Romantik verglichen. Im Fall der *Woyzeck*-Fragmente wird die integrale Funktion der Tierbilder in diesem Drama beschrieben. Auf dem Wege der metaphorischen Verklammerung stiften die Tierbilder im *Woyzeck* nicht allein ästhetische Kohärenz. Vielmehr werden durch die stete Wiederaufnahme von Tiervergleichen und -metaphern die unterschiedlichen Diskurse des Dramas an die in den Jahrmarktsszenen prominent eingeführte anthropologische Grundfrage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier rückgebunden und diese damit zugleich in ihren sozialen Implikationen ausgefaltet. Wie Büchner auf diese Weise an bestehende anthropologische Diskussionen und ihre literarische Rezeption anknüpft, wird durch ein Referat der historischen Debatte um den Menschenaffen vorgeführt.

Inhalt

1. Einführendes zu Themenwahl, Vorgehensweise und Erkenntnisinteresse	7
2. Begriffliche und methodische Überlegungen	13
2.1 Die Historizität des Tierbegriffs	13
2.2 Zwei Kategorien der Tierbilds	16
2.3 Verbmataphern, konventionelle Metaphern	18
2.4 Tiermetapher/ Tierbild	19
2.5 Tiermetapher/ Tierbild als problematischer Oberbegriff	20
2.6 Tierbilder und Bildfelder	22
2.7 Tierallegorie	27
3. Tierbilder der revolutionären Sprache: <i>Der Hessische Landbote</i> im Kontext von Gattung und Werk	31
3.1 Die Frage der Autorschaft	31
3.2 <i>Der Hessische Landbote</i> und die Tiermetaphorik politischer Schriften um und nach 1800	34
3.3 <i>Der Hessische Landbote</i> im Kontext des dichterischen Werks	44
3.4 Spuren des <i>Hessischen Landboten</i> im Werk Friedrich Ludwig Weidigs	47
Exkurs: Die rhetorische Strategie. Verwirklichung der Revolution auf der Ebene der Tierbilder?	49
4. Jenseits von Fabel und Emblem – Tradition und Funktion der Tierbilder bei Büchner	55
4.1 Das Funktionsmuster der Fabel	55
4.2 Tierbilder der Emblematis	58
4.3 Tierbilder jenseits von Fabel und Emblem	60
4.4 Die veränderte Funktionsweise	64
5. Spielarten metaphorischer Verklammerung	75
5.1 <i>Woyzeck</i>	75
5.2 <i>Leonce und Lena</i> – Tierbilder aus dem Gartenreich	84
5.3 <i>Lenz</i> – und die Tierbilder des Wahnsinns in der Romantik	89
5.4 Variation, Wiederholung und Verklammerung im Gesamtwerk	98

6. Anthropologische Desorientierung – Darstellung, Kontextualisierung und Funktionsanalyse der Mensch-Tier-Thematik im <i>Woyzeck</i>	105
6.1 Anthropogenese und die Krise der Differenz	105
6.2 Der Affe als Mensch/ der Mensch als Affe in der Anatomie, Anthropologie und Literatur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts	106
6.3 Mensch, Tier und freier Wille: Die Inszenierung der Schuldfrage im <i>Woyzeck</i>	113
6.4 Die Funktionalisierung des Mensch/Tier-Vergleichs durch die Figuren des Stücks	118
Exkurs: <i>stich die Zickwolfin tot</i>	122
6.5 Der Doktor als Schlüsselfigur	125
6.6 Der Doktor als Typus – Jean Pauls <i>Dr. Katzenbergers Badereise</i>	127
6.7 Die Versuche des Doktors und die Instanzen der Ausbeutung	132
7. Synthesis – Rekapitulation und Reflexion der in der Arbeit erzielten Ergebnisse	139
8. Literaturverzeichnis	145
8.1 Schriften Georg Büchners	145
8.2 Schriften anderer Autoren	145
8.3 Allgemeine Forschungs- sowie Sekundärliteratur	147
8.4 Online Ressourcen	154

1. Vorbemerkungen zu Themenwahl, Vorgehensweise und Erkenntnisinteresse

In farblose wochentägliche Rede werden vergebens hie und da rothe blaue und grüne Worte eingestreut, vergebens sollen glänzende Läppchen aus den Poeten die prosaische Blöße bedecken, vergebens wird die ganze Arche Noä geplündert, um bestialische Vergleichen zu liefern, vergebens wird sogar das Wort Gottes citiert, um die dummen Gedanken zu überschildern.¹

Die spöttische Kritik, mit der Heinrich Heine – seines Zeichens selbst einer der größten Produzenten von Tierbildern in der Literatur seiner Zeit² – hier in den *Englischen Fragmenten* den Rückgriff auf Tiermetaphern in der Napoleon-Biographie Walter Scotts bedenkt, macht sogleich aufmerksam auf die Ubiquität des Tierbilds in der Dichtung. Das Plündern der Arche Noah, wie Heine es nennt, gehört zum Standardinventar der literarischen – und auch außerliterarischen – Rede. Tierbilder per se sind kein auszeichnendes Merkmal eines einzelnen Textes. Sie sind – anders als etwa die Maschinen- oder Automatenmetapher der Romantik – auch keine Eigenart einer bestimmten Epoche.

Gerade diese Ubiquität des Tierbilds in der Literatur kann jedoch leicht die spezifische literaturhistorische Ausformung verdecken, die die Tierbilder in ihren jeweiligen Epochen- und Gattungskontexten dennoch auszeichnet. Diese Kontexte aber zu eruieren und Orientierung zu schaffen über die jeweiligen Konventionen und Traditionen des Einsatzes der Tiermetaphern sowie über die ästhetischen, politischen und anthropologischen Diskurse, an denen letztere partizipieren können, ist notwendig, um dem einzelnen Autor, dem einzelnen Text und schließlich der einzelnen Trope gerecht zu werden. Wenn in der folgenden Arbeit also wiederholt und extensiv auch Tierbilder aus Büchners weiterem literarischem Umfeld ins Blickfeld gerückt werden, so geschieht dies nicht primär, um direkte Quellen für Büchners Schaffen aufzudecken. Neue Informationen sind hier ohnehin nur

¹ Heinrich Heine: Englische Fragmente. In: Ders. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 7/1. Bearb. von Alfred Opitz. Hamburg 1986. S. 207-273. Hier S. 225.

² Dies belegen nicht zuletzt die verhältnismäßig vielen Untersuchungen, die in der Heine-Forschung diesem Themenkomplex gewidmet sind. Vgl. u. a. Alfred Opitz: „Adler“ und „Ratte“. Schriftstellerisches Selbstverständnis und politisches Bewusstsein in der Tiermetaphorik Heines. In: Heine Jahrbuch 20 (1981). S. 22-54. Sungja Park-Hahn: Der zeitkritische Sinn der Tiermetaphorik in Heinrich Heines Versepen und Zeitgedichten. Frankfurt a. M. u. a. 1991.

schwer zu erbringen. Spätestens mit dem Erscheinen der umfangreichen Kommentarbände der Marburger Büchner-Ausgabe (siehe Literaturverzeichnis), darf die Suche nach unmittelbaren Prä- und Quellentexten als weitestgehend abgeschlossen gelten. Die Einbringung anderer Werke erfolgt also vielmehr aus Gründen der Kontextualisierung und mit dem Ziel, die Tierbilder Büchners in ihrer Teilhabe an tradierten und neuen Mustern sowie in ihren spezifischen Eigenarten exakter zu fassen.

Eine solche literaturhistorische und diskursgeschichtliche Annäherung an das Tierbild gerade an Büchners Werk vorzunehmen, ist aus verschiedenen Gründen besonders attraktiv. Dies schon deswegen, da sich Büchner in seinem Studium intensiv mit vergleichender Anatomie und Zoologie beschäftigte – zwei Fächern, an denen sich im 18. Jahrhundert eine breit geführte anthropologische Diskussion über das Mensch-Tier-Verhältnis entzündete. Darüber hinaus partizipiert Büchner mit dem *Hessischen Landboten* an der revolutionären Metaphorik, in der der Gebrauch von Tierbildern eine wichtige Rolle spielt. Beide Debatten – sowohl die anthropologische als auch die politische – finden ihren Niederschlag in den Tierbildern der *Woyzeck*-Fragmente.

Die Bedeutung der Tierbilder bei Büchner wurde von der Forschung in der Diskussion verschiedener, das ganze Werk durchziehender Bildsysteme öfters erwähnt.³ Doch im Gegensatz zu anderen Bildspendern (z.B. Natur, Körper, Marionette-Maschine-Automat)⁴ ist das Tier bei Büchner bislang noch an keiner Stelle Gegenstand genauerer Analyse geworden – ein Missstand, zu dessen Beseitigung mit der vorliegenden Arbeit ein Beitrag geleistet werden soll.

Freilich, die Tatsache, dass es bislang keine Einzeluntersuchung zu den Tierbildern im Werk Georg Büchners gibt, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die Tierbilder im Bildsystem der Texte – abgesehen von *Woyzeck* und *Der Hessische*

³ Vgl. u. a. Ariane Martin. Georg Büchner. Stuttgart 2007. S. 140ff.

⁴ Vgl. u. a. Rudolf Drux: Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex von Hoffmann bis Büchner. München 1986. Lieselotte Werge: ‚Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude‘ Zur Metaphorik und Deutung des Dramas *Danton's Tod* von Georg Büchner. Stockholm 2000. Hilary P. Dannenberg: The Changing Heavens: Major Recurrent Images in the Poetic Writings of Georg Büchner. Rheinbach 1994.

Landbote – insgesamt *keine* herausragende Rolle spielen. Die Beleuchtung des Werks geschieht hier also mitunter aus der Warte eines randständigen Aspekts. Das tut dem Erkenntnispotential dieser ja auch dem Umfang und den Möglichkeiten nach begrenzten Untersuchung keinen Abbruch, muss jedoch erwähnt und bedacht werden. Denn wenn auch die Interpretation einzelner Bilder und Allegoriesysteme im Sinne Ricoeurs aus dem Kontext einer Gesamtdeutung geschieht und vice versa, so mag doch manches Mal die Menge der Belegstellen zu schmal sein, um die untersuchten Texte voll in den Blick zu bringen.

Die leitenden Fragestellungen unserer Untersuchung, auf die wir auch im Schlusskapitel dieser Arbeit resümierend zurückblicken werden, lassen sich nun wie folgt formulieren. Ihnen allen gemeinsam als Ausgangspunkt ist die Untersuchung des Tierbilds im Kontext, nicht also die isolierte Analyse einzelner Tropen.

1. Welche allegorischen Zusammenhänge bilden die Tierbilder untereinander?
2. Wie interagieren die Tierbilder mit dem weiteren Bildraum der Texte?
3. Wie verhalten sich die Tierbilder Büchners zu epochen- und gattungsspezifischen Mustern?
4. In welchem Bezug stehen die Tierbilder zur literaturgeschichtlichen Entwicklung?
5. Wie reflektieren die Tierbilder außerliterarische, speziell anthropologische Debatten?

Aus arbeitstechnischen Gründen entsprechen die oben genannten Fragestellungen nicht exakt der Kapiteleinteilung. Vielmehr ist diese folgendermaßen angelegt. Am Anfang steht ein Methodenkapitel (Kapitel 2), das vor allem auf die Abgrenzung und Klärung des Untersuchungsraums abzielt. Neben der Historizität des Tier-Begriffs wird dabei entlang metaphorntheoretischer und textlinguistischer Überlegungen die Positionierung der Tierbilder im Bildsystem der Texte diskutiert (Metapherntheorie, Bildfeldtheorie). Um die Verknüpftheit der Tierbilder im Text zu beschreiben, wird dabei der Begriff der *Tierallegorie* nutzbar gemacht.

Das folgende Kapitel (Kapitel 3) nimmt die Tierbilder des *Hessischen Landboten* in den Blick. Dabei ist es das Ziel, den Text am Beispiel der Tierbilder in seinem stark ausgeprägten Doppelcharakter als gattungsgebundene Gebrauchsliteratur einerseits und richtungsweisenden Initialpunkt von Büchners Schaffen andererseits genauer zu verorten.

Mit dem nächsten Kapitel (Kapitel 4) erfolgt endgültig die Zuwendung zum dichterischen Werk Georg Büchners. Ausgehend von der Fabeltheorie Lessings und den Bemerkungen zum Gebrauch der Tiermetapher bei Moses Mendelssohn werden in einer literaturgeschichtlichen Kontrastierung von Goethe, Schiller und Kleist Neuerungen sowohl hinsichtlich der maßgeblichen Bildtradition als auch hinsichtlich der kognitiven Funktion des Tierbilds nachvollzogen und dabei diskutiert, wie Büchner an diese anknüpft.

Im Anschluss (Kapitel 5) wird der Zusammenhang der Tierbilder im literarischen Werk unter dem Stichwort der metaphorischen Verklammerung beschrieben. Dieser von Volker Klotz als Kohärenz stiftendes Kompensationsmittel des offenen Dramas geprägte Begriff wird hierbei in einem erweiterten Sinne verwendet. Anbieten tut er sich zunächst vor allem für *Woyzeck*. Auch wenn die offene Form diesem Drama nicht umstandslos zugeschrieben werden kann, nimmt die metaphorische Verklammerung im *Woyzeck* gerade am Ort der Tierbilder funktional einen besonderen Stellenwert ein, den es näher zu bestimmen gilt. Im Fall der Komödie *Leonce und Lena* werden die Tierbilder *intratextuell* in ihrer Verklammerung mit dem vielschichtig auf die romantische Tradition Bezug nehmenden Bildbereich des Gartens untersucht. Die Beschäftigung mit dem *Lenz* konzentriert sich *intertextuell* auf die Relation der Tierbilder des Wahnsinns in Büchners Erzählung zu denen der Literatur der Romantik. Abschließend wird die Rekurrenz einzelner Tierbilder im Gesamtwerk charakterisiert und auf diesem Wege noch einmal ein Überblick über textübergreifende Zusammenhänge im Gebrauch der Tierbilder geschaffen.

Das letzte thematische Kapitel (Kapitel 6) konzentriert sich auf die *Woyzeck*-Fragmente. Aufbauend auf dem Konzept der Anthropogenese aus der Setzung der

Differenz zum Tier, wird das Stück, in dem die Grenze von Mensch und Tier an vielen Stellen zu verschwimmen scheint, unter dem Stichwort der Krise der Differenz bzw. der anthropologischen Desorientierung behandelt. Dabei wird nicht nur diskutiert, wie Büchner damit – in Anlehnung und Abgrenzung an eine bestehende literarische Tradition – auf bestimmte zoologische und anthropologische Debatten reagiert. Problematisiert wird darüber hinaus sowohl die aktive als auch die passive Teilhabe der Figuren an der Produktion der benannten Desorientierung, mithin also die im Drama geleistete Verknüpfung der anthropologischen Krise mit ihren sozialen Ursachen und Implikationen. Die zentrale Rolle, die dem Doktor in diesem Zusammenhang zukommt, wird durch einen Vergleich mit der Titelfigur von Jean Pauls Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* näher konturiert.

Die insgesamt breitgefaste Themenstellung hat zur Folge, dass die einzelnen Kapitel dieser Arbeit – trotz vielfältiger und klar markierter Querverbindungen untereinander – relativ weit auseinander liegen und mehr oder minder unabhängig lesbare Abhandlungen darstellen. Eine entsprechend große Bedeutung fällt dem Schlusskapitel (Kapitel 7) zu, das die distinkten Fragestellungen und die erzielten Ergebnisse zusammenfasst und damit zugleich einen klareren Blick auf das Gesamtprojekt dieser Arbeit freilegt.

Zitate aus den Schriften Georg Büchners werden unter Nennung von Band- und Seitenangabe der von Henri Poschmann besorgten Frankfurter Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag (siehe Literaturverzeichnis) im Text belegt. Zitate aus dem Kommentarteil der selbigen Ausgabe sind als solche gekennzeichnet. Die *Woyzeck*-Fragmente werden gemäß der Praxis der neueren Büchner-Forschung zusätzlich unter Angabe der jeweiligen Entstehungsstufe und Szenennummer belegt. Da Poschmann hier jedoch aus der üblichen Nummerierung ausschert, wird – nach dem Vorbild des neuen Büchner Handbuchs⁵ und um Verwechslungen zu vermeiden – an der alten (und mit der Marburger Ausgabe auch neuen) Fragmentzählung festgehalten. Belege zu Schriften anderer Autoren finden sich in den Fußnoten.

⁵ Vgl. Harald Neumeyer: *Woyzeck*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

2. Begriffliche und methodische Überlegungen

Die folgenden Ausführungen stellen kein Methodenkapitel im engeren Sinn dar. Es wird also keine Theorie erklärt, deren Anwendung in den weiteren Kapiteln zu beobachten wäre. Ziel ist es allein, einige Begrifflichkeiten zu reflektieren, die für das Vorhaben, die Tierbilder im Werk eines Autors zu untersuchen, zentral erscheinen. Dabei geht es vor allem um zwei thematische Komplexe: einerseits um das Tier, andererseits um die Metapher. Konkreter gesagt ist erstens die Historizität des Tierbegriffs in den Blick zu bringen und ein Überblick zu schaffen über die wesentlichen und kategorial verschiedenen Bedeutungsräume von literarischen Tierbildern. Zweitens sind metaphorologische Überlegungen anzustellen, die den Untersuchungsraum genauer abstecken und auch als solchen noch einmal problematisieren: gefragt werden muss, mit welchem hermeneutischen Recht sich eine Interpretation auf eine allein vom Bildspender her definierte Metapherngruppe fokussieren kann.

2.1 Die Historizität des Tierbegriffs

Jede Untersuchung von *Tier-Bildern* in historischen Texten muss bereits die Definition und Grenzen des ersten Begriffs reflektieren. Das, *was* als Tier verstanden wird und *als was* das Tier verstanden wird, kann in der Geschichte der Menschheit nicht als historische Konstante gewertet werden, sondern unterliegt einem Wandel kultureller (anthropologischer, zoologischer, ethischer) Axiome. Ebenso ist das seit jeher sowohl vom Gefühl der Nähe wie dem der Fremdheit geprägte Verhältnis des Menschen zum Tier ohne eine grundlegende historische Abgrenzung kaum präzise zu fassen.⁶ Im Mittelalter zählte man auch Fabelwesen zu den Tieren. Linné dagegen wollte im 18. Jahrhundert den Orang-Utan zu den Menschen gezählt wissen.⁷ Auf der anderen Seite war zu Beginn des 19. Jahrhundert im wissenschaftlichen Umfeld Büchners in der Diskussion der auch im *Woyzeck* begegnenden „Infusionsthier[e]“ (H2,6 – I, 96) die Grenze zwischen Tier- und

⁶ Die historische Variabilität des Gleichgewichts von Nähe und Fremdheit im Verhältnis zum Tier beschreibt Jean Luic Guichet: Rousseau. L'animal et l'homme. L'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières. Paris 2006. S. 13f.

⁷ Vgl. in dieser Arbeit S. 108f.

Pflanzenwelt umstritten.⁸ Einzelaspekte dieses Problems werden an späterer Stelle eingehender diskutiert.⁹

Grundsätzlich verwiesen werden kann bereits hier auf die historische Überblicksdarstellung Peter Dinzelbachers, die den Wandel und Wechsel menschlicher Tier-Definitionen und -Bezüge durch über 2000 Jahre europäischer Geschichte verfolgt.¹⁰ Verkürzt kann diese Entwicklung hier in einigen Sätzen skizziert werden. Dabei ist jederzeit bewusst zu halten, dass die Diskurse aller im Folgenden benannten Epochen in sich vielstimmig sind. Eine einfache Schematisierung der Epochen nach ihrem jeweils behaupteten Abstand von Mensch und Tier würde die Komplexität beschneiden.

Nachgezeichnet wird in der zitierten Studie, ausgehend von einer (spekulativen) „archaische[n] Permeabilität von Mensch und Tier“¹¹, die zunehmende Distanzierung im Zuge der Christianisierung. Vorstellungen der christlichen Weltordnung dienten so im Mittelalter auch der Rechtfertigung der Ausbeutung der Tierwelt: „einfühlerndes Mitleid oder Tierliebe wurden [...] verspottet oder sogar kriminalisiert.“¹² Gleichzeitig kommt es ab dem 12. Jahrhundert zu einer Wiedernäherung an die Tierwelt – allerdings unter veränderten Voraussetzungen, insofern sie nun „auf einer rationalen Funktionalisierung der Tierwelt als Spiegel der menschlichen“¹³ beruht.

Humanismus und Reformation führten zu einer erneuten Vergrößerung der Distanz. Der durch Vernunft bzw. Heilsfähigkeit ausgezeichnete Mensch schien denkbar weit vom Tier entfernt.¹⁴ Auch die „Machtergreifung der Vernunft“ in der

⁸ Vgl. Udo Roth: Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchners *Woyzeck* unter besonderer Berücksichtigung von H 2, 6. In: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-1994). S. 254-277. Hier: S. 274f.

⁹ Vgl. in dieser Arbeit Kap. 6.1 und 6.2.

¹⁰ Vgl. Peter Dinzelbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000.

¹¹ Peter Dinzelbacher: Mittelalter. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 181-292. Hier S. 274.

¹² Dinzelbacher: Mittelalter. S. 288.

¹³ Dinzelbacher: Mittelalter. S. 278.

¹⁴ Vgl. Heinz Mayer: Frühe Neuzeit. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 293-403. Hier. S. 381-385.

Aufklärung brachte noch eine erneute „Akzentuierung und Stabilisierung der Anthropozentrik.“¹⁵ Gleichzeitig aber sind die populären und auch wissenschaftlichen Vorstellungen einzelner Tiere in zum Teil grotesker Weise vermenschlicht. Dies belegt ein Blick in den *Zedler*, die große deutsche Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts, die dem Schaf noch unproblematisch Geduld, der Schlange Klugheit und der Taube Einfalt zusprechen zu können glaubte.¹⁶

Eine entscheidende Umbruchsphase bahnte sich im beginnenden 19. Jahrhundert an. Wenn auch schon in allen Jahrhunderten zuvor der potentielle Rückfall des Menschen ins Tierische geradezu topisch im Gedankengut verankert war, bewirkten erst die heterogenen Strömungen von der Romantik bis zur Philosophie Schopenhauers und Nietzsches einen qualitativ neuen Aufbruch der Grenze des Menschen zum Tier:

Im einzelnen unterschiedliche lebensphilosophische Konzepte von der Romantik bis zum Existentialismus opponierten gegen die einseitige Interpretation des Menschen als Erkenntnissubjekt und als rational handelndes Wesen, gegen die auf dieser Interpretation basierende Absetzung des Menschen vom Tier resp. des Tieres vom Menschen.¹⁷

Mit der Entthronung der Vernunft und dem Insistieren auf dem Willen (Schopenhauer) bzw. dem Willen zur Macht (Nietzsche) als existentieller Zentralkategorie schwinden in der Philosophie dieser Zeit die Unterschiede zwischen Mensch und Tier.¹⁸ Doch bereits in der Literatur der Romantik – man denke etwa an den Hund in Achim von Arnims Erzählung *Isabella von Ägypten* – spricht sich ein geheimes Einverständnis des Menschen mit dem Tier aus.

¹⁵ Vgl. Mayer: Frühe Neuzeit. S. 388. Ob die vergleichenden Studien zur Anatomie von Affen und Menschen als rein biologische Untersuchungen dabei in anthropologischer Sicht derart zu vernachlässigen sind, wie in der Studie behauptet wird (vgl. S. 388), soll an späterer Stelle dieser Arbeit noch ausführlicher diskutiert werden. (Vgl. in dieser Arbeit. Kap. 6.2.)

¹⁶ Vgl. Mayer: Frühe Neuzeit S. 391. Die Einträge in Zedlers *Universallexicon* sind in einem Online-Reprint abrufbar unter <http://www.zedler-lexikon.de/> [zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009].

¹⁷ Heinz Mayer: 19., 20. Jahrhundert. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 404-568. Hier: S. 522.

¹⁸ Vgl. Mayer: 19., 20. Jahrhundert. S. 526.

Büchner registriert, wie wir sehen werden, diese Bewegungen, greift sie aber in veränderter Weise reflektiert auf. Das Tierbild verweist bei ihm auf eine Ebene des basalen kreatürlichen Lebens, das es als lebendigen Ausgangspunkt individueller Handlungen und sozialer Prozesse zu verstehen gilt. Gleichzeitig wird diese Bezeichnung der Nähe von Mensch und Tier auch als Vergleich selbst immer wieder problematisiert. *Danton's Tod* genauso wie *Woyzeck* beinhalten also nicht bloß Tiervergleiche, sondern sind in mindestens ebenso starkem Maße auch Texte über den Tiervergleich. Doch all dies wird später in dieser Arbeit noch ausführlicher zu untersuchen und zu belegen sein.

Die Diskussionen darüber, was als Tier und als was das Tier verstanden wird, sind mit diesen Entwicklungen im 19. Jahrhundert noch lang nicht an ihrem Endpunkt angelangt. Exemplarisch sei nur darauf verwiesen, dass erst 1990 mit einer Novelle des deutschen Bürgerlichen Gesetzbuchs das Tier juristisch nicht länger als Sache, sondern als ‚Mitgeschöpf‘ gilt.¹⁹

2.2 Zwei Kategorien der Tierbilds

Die Beziehung des Menschen zum Tier in den jeweiligen historischen anthropologischen Konzepten nachzuvollziehen, ist für das Verständnis der literarischen Tierbilder grundlegend notwendig. Dabei sind vor allem zwei kategorial verschiedene Arten zu unterscheiden, in denen das Tierbild Eingang in die Dichtung finden kann. Letztlich geht es dabei um den Unterschied zwischen dem Blick auf das Tier im Sinne der Fabel einerseits und dem Blick auf das Tier als das andere der Vernunft andererseits. In beiden Fällen ist das Tier anthropomorphisiert und dem Menschen nicht äußerlich, sondern inhärent vorgestellt. Während im ersten Fall aber das Tierreich rational ausgedeutet ist und in einer (mehr oder weniger) festen Symbolsprache die menschliche Natur spiegelt, findet im anderen Fall

¹⁹ Vgl. Mayer: Frühe Neuzeit. S. 400. Ausdrücklich findet sich der Begriff des Mitgeschöpfes in der Verfassung des Landes Baden Württemberg: „Tiere werden als Lebewesen und Mitgeschöpfe im Rahmen der verfassungsmäßigen Ordnung geachtet und geschützt.“ (Art. 3b). Der betreffende Artikel im Bürgerlichen Gesetzbuch lautet: „Tiere sind keine Sachen. Sie werden durch besondere Gesetze geschützt. Auf sie sind die für Sachen geltenden Vorschriften entsprechend anzuwenden, soweit nicht etwas anderes bestimmt ist.“ (Bürgerliches Gesetzbuch § 90a – Die Gesetzestexte sind online abrufbar unter <http://dejure.org>) Hinsichtlich praktischer Konsequenzen für die Rechtsprechung gilt der Artikel als vage: „Im Ergebnis ist 90a eine gefühlige Erklärung ohne Inhalt“ (Kommentar von Jürgen Ellenberger zu § 90a in: Otto Palandt: Bürgerliches Gesetzbuch. 68. Aufl. München 2009), heißt es in dem grundlegenden Kommentar.

das Tier als Negation der rationalen Ordnung und als Symbol des nicht symbolisch Geordneten Eingang in den Diskurs (wobei die genaue Einstufung des Tiers zum Menschen hier – wie schon diskutiert – historisch variabel bleibt). Während im Fall der Fabel das einzelne Tier eine Partikulareigenschaft des Menschen repräsentiert und das Tierreich im Ganzen sein Wesen ausschöpft, wird im anderen Fabel das Tier an sich zum Differenzkriterium der Anthropogenese. Nur im zweiten Fall birgt das Tierbild Implikationen über das Mensch-Tier-Verhältnis im engeren Sinne. Michel Foucault formuliert den Gegensatz zwischen diesen beiden Sichtweisen auf das Tier in seiner Studie *Wahnsinn und Gesellschaft* folgendermaßen:

Im Denken des Mittelalters tragen die Legionen der Tiere, die einst Adam ein für alle Mal benannt hat, symbolisch die Werte der Menschheit. Aber zu Beginn der Renaissance kehren sich die Beziehungen zum Tierreich um; das Tier befreit sich, es entzieht sich der Welt der Legende und der moralischen Illustration, um etwas ihm eigenes Phantastisches anzunehmen. [...] Die unmöglichen Tiere, aus einer wahnsinnigen Imagination hervorgegangen, sind zur geheimen Natur des Menschen geworden, und wenn an seinem letzten Tage der sündige Mensch in seiner häßlichen Nacktheit erscheint, bemerkt man, daß er die unmögliche Gestalt eines irren Tieres hat.²⁰

Was Foucault hier als ein historisches Nacheinander von Mittelalter und Renaissance darstellt, ist dabei durchaus auch als synchron und parallel bestehend vorzustellen. Man denke etwa an das Nebeneinander von Fabeltradition und literarischer Anthropologie im 18. Jahrhundert. Und auch innerhalb der Fabeltheorie ist der Blick auf das Tier als das unvernünftige andere nicht völlig ausgeblendet. Dies wird deutlich in einer Äußerung Jean de La Fontaines, der die Tierwelt ansonsten ganz im Sinne der obigen Ausführungen als rational ausgedeuteten Spiegel der Menschheit vorstellt:

Sie [i.e. die Fabeln] sind nicht nur moralisch, sondern auch auf anderen Gebieten belehrend: es kommen in ihnen die Eigentümlichkeiten und die verschiedenen Charaktere der Tiere zum Ausdruck und infolgedessen auch die unseren, da wir der Inbegriff alles Guten und Bösen sind, das in den nicht vernunftbegabten Geschöp-

Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1969. S. 39.

fen sich uns darstellt. Als Prometheus den Menschen bilden wollte, nahm er die vorherrschende Eigenschaft eines jeden Tieres; aus diesen so verschieden gearteten Stücken fügte er unsere Gattung zusammen [...].²¹

Die „nicht vernunftbegabte[n] Geschöpf[e]“²² bilden hier zugleich die Bausteine, die in ihrer Summe dem seelischen Bau des vernunftbegabten Menschen entsprechen. Wenn aber auch die beiden Sichtweisen auf das Tier in ihrer inneren Ausgestaltung nicht ohne Bezug aufeinander bleiben, so muss doch ihre prinzipielle Verschiedenheit im Blick behalten werden. Die Vermischung beider Ebenen in der Interpretation literarischer Texte *kann* groteske Fehlschlüsse zur Folge haben. Denn so wie es dem Autor der Fabel nicht darum geht, die Ähnlichkeit von Menschen und Tieren zu diskutieren, so haben andererseits die Bezeichnungen Woyzecks als Tier wenig mit der Kurzcharakterisierung im Sinne der Fabel zu tun.²³ Diese Differenzierung kann nun aber speziell für die Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Detail komplexer werden, wo sich Fabeltradition und anthropologische Körper- und Mensch-Tier-Debatte in vielfacher Weise überschneiden. Diese Differenzen gilt es daher auch in dieser Arbeit im Blick zu behalten.

2.3 Verbmataphern, konventionelle Metaphern

Neben der Frage, was als Tier und als was das Tier verstanden wird, steht die Frage, was sinnvoller Weise als Tiermetapher und Tierbild gedeutet werden kann und soll. Dabei sind die Tiermetaphern schwerlich auf *Substantivmetaphern* allein zu beschränken. Auch *Verbmataphern* müssen hierzu gezählt werden. Allerdings wird die Entscheidung nicht immer leicht fallen. „Bellen“ mag eindeutig als Tiermetapher zu verorten sein. Aber wie steht es mit „mästen“ (II, 56) oder „schinden“ (II,

²¹ Jean de La Fontaine: Sämtliche Fabeln. Vollständige zweisprachige Ausg. In den Übersetzungen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius, mit den Illustr. von Grandville sowie mit Anm., Zeittafel und einem Nachwort von Hermann Lindner. 3. Aufl. München 1992. S. 9. Dass diesem Fabel-Konzept der Natur ein deutlicher Realitätswert beigemessen wurde, verrät noch der ähnliche Ansatz des Menschen als „Mittelgeschöpf“ in Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*: „Der Mensch endlich scheint unter den Erdentieren das feine Mittelgeschöpf zu sein, in dem sich [...] die meisten und feinsten Strahlen ihm ähnlicher Gestalten sammeln.“ (Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Hg. von Martin Bollacher. Frankfurt. a. M. 1989. S. 74). Im Menschen finden sich so „die Züge aller Gattungen“ (Herder. S. 74). Auf die ähnlich gelagerte „Repräsentationsidee Oken’s [also von Büchners Lehrer Lorenz Oken]“ (II, 160) bezieht sich Büchner selbst affirmativ in seiner Probevorlesung *Über Schädelnerven* (vgl. Kommentar II, 918).

²² La Fontaine. S. 9.

²³ Vgl. ausführlich in dieser Arbeit Kap. 4.

55, 56, 57, 59, 65) (ursprünglich bezeichnete dies das Häuten der Tiere)? Beide Begriffe kommen im *Hessischen Landboten* vor. Gleichzeitig verweisen diese Begriffe auf die Problematik der zahllosen konventionalisierten Metaphern oder sogenannten toten Metaphern, bei denen im normalen Sprachgebrauch der ursprüngliche Sinn kaum oder gar nicht mehr mitgedacht wird. In diesem Sinn würde beispielsweise auch die in den Dramen des 18. und 19. Jh. häufige Beschimpfung als Hund schwerlich als Tiermetapher zu verorten sein. Dennoch darf man nicht einfach darüber hinweggehen, wenn Woyzeck vom „Juden“ genau so genannt wird (vgl. H4,15 – I, 215). Schließlich gehört es zum Potential literarischer Texte, gerade auch die Semantik des alltäglichen Sprachgebrauchs zu reflektieren und die toten Metaphern gleichsam wieder lebendig werden zu lassen – eine Möglichkeit, die vor allem die Literatur des 20. Jahrhunderts weithin ausgeschöpft hat.²⁴ Auch im Hinblick auf die Konventionalität zahlreicher Tiermetaphern bleibt das Untersuchungsfeld also rein a priori schwer eindeutig abzugrenzen. Die Vorauswahl, was Gegenstand der Untersuchung wird, entpuppt sich damit selbst schon als Teil des interpretatorischen Akts und muss sich durch eine auf den Erzähl- bzw. Dramenkontext bezogene Deutung rechtfertigen.

2.4 Tiermetapher/ Tierbild

Es liegt auf der Hand, dass man bei einer Untersuchung der Tiermetaphorik, um alle interessanten Stellen auswerten zu können, keinen allzu engen Begriff der Metapher anlegen wird. Entsprechend hat Sungja Park-Hahn für seine Untersuchung der Tiermetaphorik in den politischen Schriften Heinrich Heines festgelegt:

Mit Metapher ist hier ganz allgemein die Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen Ausdruck als Verfahren der Transposition gemeint, gleichgültig ob diese Ersetzung auf Grund der Ähnlichkeit (Metapher, Allegorie) oder der Repräsentation (Symbol) oder der Übertreibung (Hyperbel) oder auf Grund eines anderen Bezugssystems ausgeführt wird.²⁵

²⁴ Man denke etwa an Elfriede Jelineks Sätze aus dem Vorwort zu den *Liebhaberinnen*: „die frauen, die hier arbeiten, gehören nicht dem fabrikbesitzer. die frauen, die hier arbeiten, gehören ganz ihren familien.“ – Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Roman. 24. Aufl. Reinbek 2004. S. 5.

²⁵ Park-Hahn. S. 3.

Doch wird man noch über den hier entworfenen weiten Metaphernbegriff hinausgehen wollen. Auch Vergleiche sollen zum Gegenstand der Untersuchung werden.²⁶ Und schließlich sind auch tatsächlich auftretende Tiere mit einzubeziehen: man denke etwa an das Pferd oder die Katze im *Woyzeck* oder die Katze im *Lenz*. Prinzipiell soll in dieser Arbeit auf der Bildebene des Gesamttextes von einer analogen Behandlung und möglichen Kohärenz bildlich evozierter und tatsächlicher Tiere ausgegangen werden. So ist etwa das Pferd in der Jahrmarktsszene im *Woyzeck* im Kontext des anthropologischen Interesses des Dramas eindeutig auch als Metapher oder Allegorie zu bestimmen.²⁷

Bei einem derart weit gefassten Metaphernbegriff stellt sich zwangsläufig die Frage, ob überhaupt noch von *Metaphern* gesprochen werden soll, oder ob man nicht eher allgemein von einer Bildlichkeit des Tierischen zu reden habe. Es wird daher im Folgenden als allgemeiner Begriff *Tierbild* gewählt, von dem Tiermetaphern, Tiervergleiche etc. als Subkategorien abgegrenzt werden können. Dass diesen Unterformen durchaus distinkte Bedeutung zukommen kann, werden die Untersuchungen zum *Hessischen Landboten* zeigen.²⁸

Das Festhalten am Begriff der Metapher zu Beginn dieser Arbeit ist indes den Erkenntnissen geschuldet, die eine grundsätzliche Befragung der Metaphertheorie des 20. Jahrhunderts auch für die Präliminarien dieser Arbeit bereit hält. Dies wird im folgenden Teilkapitel evident werden.

2.5 Tiermetapher/ Tierbild als problematischer Oberbegriff

Der Begriff der Tiermetapher ist *geläufig*. Er gilt als Unterbegriff der Metapher im Allgemeinen, bzw. als Oberbegriff all jener Metaphern, in denen als Bildspender ein Tier fungiert. Das Metaphernkonzept auf dem dieses Verständnis des Begriffs

²⁶ Dass diese in einer bezeichnenden Ungenauigkeit nicht selten zu den Metaphern gezählt wurden – so etwa auch von Marcel Proust –, steht auf einem anderen Blatt. Vgl. Gérard Genette: Die restringierte Rhetorik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1996. S. 229–252. Hier: S. 238.

²⁷ Eine derartige Ausweitung des Metaphernbegriffs ließe sich durch die Konterdeterminationstheorie Harald Weinrichs rechtfertigen, nach der auch ganze Texte wie einzelne Wörter durch den Kontext als Metapher bestimmt werden können. Vgl. Dietmar Peil: *Metapherntheorien*. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 3. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2004. S. 451f. Hier S. 452.

²⁸ Vgl. in dieser Arbeit. S. 50f.

Tiermetapher beruht ist das der *Substitutionstheorie*²⁹: in der Metapher wird ein Begriff durch einen anderen *ersetzt*. Statt des eigentlichen Worts wird die Metapher gesetzt, in der ein Wort, außerhalb seiner eigentlichen Bedeutung, im übertragenen Sinne gebraucht wird. Eigentlicher und uneigentlicher Ausdruck sind einander durch Ähnlichkeit verbunden. Die Metapher wurde daher auch als abgekürzter Vergleich bezeichnet. Es ist dies das traditionelle Verständnis der Metapher, das seit der Antike vertreten wird. „Im Jahr 1789 war das Volk in Frankreich müde, länger die Schindmähre des Königs zu sein“ (II, 60), heißt es im *Hessischen Landboten*. Schindmähre steht nach der Substitutionstheorie hier also übertragend für *Objekt der Ausbeutung* oder ähnliches.³⁰

Der Begriff Tiermetapher baut auf dem Verständnis der Substitutionstheorie auf. Wer ihn verwendet, geht implizit davon aus, dass alle Metaphern im Text, insofern sie mit ihrem Bildspender auf eine semantisch mehr oder weniger geschlossene Gruppe rekurren, etwas gemeinsam hätten. „Metaphern können nach Herkunftsbereichen der ersetzenden Ausdrücke bezeichnet werden: Pflanzen-, Schiffahrtmetaphorik etc.“³¹, erklären die Autoren eines neueren Rhetorik-Lehrbuchs.

Folglich wird man bei der Untersuchung der Tiermetaphern in einem einzelnen Text oder gar dem ganzen Werk eines Schriftstellers bestrebt sein, dem allgemeinen Begriff angemessene allgemeine Charakteristika und Verwendungsweisen zu finden und Zusammenhänge zwischen den einzelnen Tiermetaphern im Text zu konstruieren. Auch von einigen Ansätzen der neueren Forschung wird man zu einem derartigen Vorhaben ermuntert. So etwa, wenn Roland Borgards den Begriff der „heimlichen Tiergeschichte“³² prägt. Borgards postuliert dabei, dass sich in einigen Fällen über eine genaue Lektüre der Tierbilder im Text eine narrativ geschlossene Erzählung konstruieren lasse, deren Deutung zum Verständnis des Ge-

²⁹ Die metaphortheoretischen Erklärungen folgen, wo nicht anders angegeben, nach Peil: Metaphertheorien. – Der Begriff der Substitutionstheorie wurde – ebenso wie der der Interaktionstheorie (s.u.) – von Max Black eingeführt. Vgl. Max Black: Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1996. S. 55-79. Hier: S. 61, 68.

³⁰ Wobei Schindmähre in diesem Satz nicht die einzige Metapher ist. Auch „müde“ ist hier metaphorisch zu deuten, auch wenn es sich freilich um eine konventionelle Metapher handelt.

³¹ Lothar Kolmar, Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn u. a. 2002. S.137.

³² Roland Borgards. Katze, Hund und Bradypus. Raabes „Stopfkuchen“ als Tiergeschichte. In: Jahrbuch der Raabe Gesellschaft 2007. S. 1-22. Hier S.1.

samttextes beitrage und zudem „Interpretationen zu einer Kulturgeschichte des Tieres“³³ liefere. Dass dieser Ansatz reizvoll ist, steht außer Frage. Und dass er für einzelne Texte auch aufgehen mag, soll hier nicht bestritten werden.³⁴ Jedoch ist zu bedenken, dass die Zusammenfassung einer Metapherngruppe allein nach ihrem Bildspender sich nur auf der Basis der Substitutionstheorie rechtfertigen lässt. Dem von Ivor Armstrong Richards oder Max Black hervorgestrichenen Interaktionsprozess zwischen Bildspender und Bildempfänger wird dieses *Procedere* dagegen kaum gerecht. Der *Interaktionstheorie* der Metapher geht es im Kern darum, dass sich die Bedeutung der Metapher wesentlich erst aus der wechselseitigen Beeinflussung von Bildspender und Bildempfänger entwickelt. Eine Metapher kann damit nicht mehr sinnvoll auf einen ihrer beiden Teile – Bildspender und Bildempfänger – reduziert werden.³⁵ Aufmerksam gemacht hat darauf auch Werner Ingendahl. Ingendahl betont, dass das Ordnen der Metaphern nach ihrem Bildspender den Prozesscharakter der Metapher nicht ausreichend berücksichtigt.³⁶

2.6 Tierbilder und Bildfelder

Ein weiterer Begriff, der sich bei der Untersuchung einer Gruppe von Metaphern aufdrängt, ist der des *Bildfelds*. Geprägt wurde er von Harald Weinrich, und zwar in Anlehnung an den linguistischen Begriff des Wort- und Bedeutungsfelds. Gleich dem einzelnen Wort, so Weinrich, gewinne auch die einzelne Metapher zumeist erst im Kontext eines umfassenderen Bildfelds ihre Bedeutung:

[D]as Bildfeld ist die Summe aller möglichen metaphorischen Äußerungen im Umkreis der jeweiligen Zentralmetapher oder metaphorischen Leitvorstellung. Dabei ist mitzubedenken, daß im Bildfeld ein bildspendender und ein bildempfangen-

³³ Borgards. Katze. S. 1.

³⁴ Ähnliches soll später in dieser Arbeit am *Lenz* demonstriert werden. Vgl. S. 90f.

³⁵ Allerdings leugnet auch Max Black nicht das Vorhandensein von Substitutions- und Vergleichsmetaphern. Vgl. Black. S. 77.

³⁶ Ingendahl hält eine Einteilung nach dem „Metaphernstand“ für sinnvoller, die nach der Funktion der Metapher unabhängig von dem spezifischen Inhalt des Bildspenders und Bildempfängers fragt. Vgl. Werner Ingendahl: *Der metaphorische Prozess. Methodologie zu seiner Erforschung und Systematisierung*. Düsseldorf 1971. S. 131-133.

der Teil miteinander verbunden sind und daß das Bildfeld nicht mit einem der beiden Teile allein identifiziert werden darf.³⁷

Die Metapher „Wortmünze“ beispielsweise gehöre so in das Bildfeld der Sprache als Finanzwesen.³⁸ Andere Beispiele für solche Bildfelder wären das Welttheater, die Liebesjagd oder das Textgewebe.³⁹ Die Bildfelder sind dabei als kollektiver Besitz einer Gemeinschaft vorgestellt.⁴⁰

Wie diese Beispiele zeigen und wie im obigen Zitat betont wird, gilt dabei als Bildfeld wiederum nur die Verbindung von Bildspender und Bildempfänger. Die Menge der Tiermetaphern bildet also *per se* noch kein Bildfeld, da nicht gesagt ist, worauf das Tier bezogen wird. Nicht einmal notwendig bezieht die Tiermetapher sich überhaupt auf den Menschen – man denke etwa an Woyzecks Bemerkung, als Marie auf dem Jahrmarkt über die Lichter staunt: „Ja..., ei groß schwarze Katze mit feurige Auge.“ (H 2,5 – I, 195) Insofern nun die Tiermetapher bei Büchner wiederum in den allermeisten Fällen auf den Menschen gemünzt ist, lässt sich fragen, ob man nicht von einem Bildfeld des Menschen als Tier sprechen kann und so den Globalbegriff der Tiermetapher als Bildfeld rettet. Doch dagegen ist zumindest zweierlei einzuwenden. Denn erstens bleibt ein deutlicher Unterschied zu den klarer organisierten Bildfeldern, wie dem Staatsschiff mit all seinen koordinierten Teilbildern (Kapitän als Kanzler, Wirtschaft als Maschinenraum etc.). Zudem würde man voraussetzen, dass die einzelnen Tiermetaphern wechselseitig aufeinander bezogen wären, wie es im Bildfeld der Fabel der Fall ist: die menschliche Gesellschaft als Tierreich. Ob dies im einzelnen aber zutrifft, kann erst die Textanalyse selbst herausarbeiten. Anstatt also von vorne herein die Lektüre von der Idee eines Bildfelds der Tiere leiten zu lassen, sollte davon ausgegangen werden, dass die einzelnen Tierbilder oder -metaphern je unterschiedlichen Bildfeldern angehören und potentiell in der Verknüpfung mit einer Vielzahl nicht-animalischer Bilder und Metaphern im Text an Bedeutung gewinnen. Die

³⁷ Dietmar Peil: Überlegungen zur Bildfeldtheorie. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 112. Band (1990). S. 209-241. Hier S. 219.

³⁸ Vgl. Peil. Überlegungen. S. 210-212.

³⁹ Vgl. Peil. Überlegungen. S. 212.

⁴⁰ Vgl. Peil. Überlegungen. S. 211.

weit über das Spektrum der Tierbilder hinausreichende Vielfalt von Verknüpfungsmöglichkeiten einzelner poetischer Bilder in einem Text mag an einem Beispiel aus *Danton's Tod* verdeutlicht werden. Kurz nach der Begegnung von Robespierre und Danton im ersten Akt des Dramas, äußert Robespierre mit Bezug auf Danton:

ROBESPIERRE: Geh nur! Er will die Rosse der Revolution am Bordell halten machen, wie ein Kutscher seine dressierten Gäule; sie werden genug Kraft haben, ihn zum Revolutionsplatz zu schleifen. (I, 34)

Das Bild der „Rosse der Revolution“, eine Variante zum zeittypischen Bild vom Wagen der Revolution,⁴¹ wird an späterer Stelle des Dramas von Danton erneut aufgenommen. Seiner Frau Julie berichtet Danton von einem Albtraum:

DANTON: Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlte ich in ihrer Mähne und preßt ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift. (I, 49)

Der Bezug zwischen beiden Stellen ist – schon durch die Wiederholung der Begriffe Ross und schleifen – offenkundig.⁴² Durch die variierende Rekurrenz auf ein ähnliches Bild gelingt es Büchner, die Charakterzeichnung fein zu nuancieren. Gerade die Wiederholung schärft den Blick für Differenzen. Der in der politischen Rhetorik ausgesprochene Fluch Robespierres, dass sich die Revolution gegen Danton wenden werde, intensiviert sich in dessen Traum zu der existentiellen Angsterfahrung eines unlenkbaren Erdgeschehens. Während das vorherige Bild an der Rede vom Staatswagens partizipiert, ist nun die Vorstellung des Pferdes als Symbol des Kosmos im Hintergrund wirksam.⁴³ Wie schon die Anknüpfung der

⁴¹ Wobei der Wagen der Revolution wiederum auf die „übliche heraldische Allegorie von Triumphwagen des Staates“ zurückgeht. Vgl. Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Marburger Ausgabe. Hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000ff. [Im Folgenden Abgekürzt als MbA zitiert.] Bd. 3.4 S. 98.

⁴² Das Muster der variierenden Wiederholung einzelner Motive wird als eines der Charakteristika von Büchners Umgang mit sprachlichen Bildern in dieser Arbeit noch wiederholt behandelt werden.

⁴³ Vgl. Gertrud Maria Rösch: Pferd. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 274f. Hier. S. 274.

beiden aufeinander bezogenen Pferdebilder auf verschiedene Bildtraditionen angedeutet, stehen die beiden Tierbilder auch sonst nicht allein untereinander in Relation. Vielmehr sind sie parallel zu zwei weiteren Bildern konstruiert, die sich ebenfalls auf die zwei zitierten Szenen verteilen. Das Bild der Rosse der Revolution findet hier seine Variante im Schiff der Revolution. Um den Kurs des Revolutionsschiffes zu wahren, so argumentiert hier Robespierre, wird es notwendig, die oppositionellen Politiker auszuschalten:

ROBESPIERRE: Wir werden das Schiff der Revolution nicht auf den seichten Berechnungen und den Schlammhängen dieser Leute stranden lassen, wir müssen die Hand abhauen, die es zu halten wagt und wenn er es mit den Zähnen packte! (I, 34)

Danton nimmt das Bild vom Schiff der Revolution in der gleichen Szene wieder auf, in der er auch den eben zitierten Traum schildert. Wie bei Robespierre, ist auch bei Danton das Bild zur Rechtfertigung von Gewalt funktionalisiert. Konkret geht es um die sogenannten Septembermorde, bei denen im Jahr 1792 über 1000 Gefängnisinsassen getötet wurden. Als damaliger Justizminister trug Danton für diese Bluttat eine wesentliche Verantwortung. Das Schiff der Revolution ist bei Danton jedoch zum letzten rettenden Brett in den Fluten depraviert, an dem die verfeindeten Parteien Halt suchen. Nicht die Revolution gilt es durch den Mord der anderen zu retten, sondern das eigene nackte Überleben: „zwei Feinde auf einem Brett, wir oder sie, der Stärkere stößt den Schwächeren hinter, ist das nicht billig?“ (I, 49)

Schließlich werden die Bilder aus Dantons Traum noch in dem späteren Wachtraum Camilles wieder aufgenommen, dessen existentielle Ohnmachtserfahrung in einer ähnlichen kosmologischen Metaphorik ausgedrückt wird,⁴⁴ wobei gleichzeitig auch noch das Bild des Ertrinkens wieder aufscheint:

CAMILLE Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betrachtete die

⁴⁴ Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 4. durchges. u. überarb. Aufl. München 1969. S. 208.

Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich
Danton. (I, 80)

Die motivliche Anknüpfung an Dantons Traum, die auf eine vergleichbare Erfahrung verweist, erlaubt es dabei dem Leser hinter dessen schnöder Antwort – „Die Lampe wirft einen runden Schein an die Decke, das sahst du.“ (I, 80) – ein unausgesprochenes Unbehagen zu vermuten.

Was die Zitate aus *Danton`s Tod* hier vor Augen führen sollen, ist, dass eine von vornherein auf die Tiermetaphern konzentrierte Interpretation leicht zu einer *falschen* Lektüre des Textes führt. Besser wäre noch zu sagen, sie zielt auf die Lektüre eines *anderen* Textes ab – nämlich eines solchen, der nur aus dem Kompendium der aus ihrem Kontext isolierten Tiermetaphern besteht. Dessen Interpretation aber darf naturgemäß keine Geltung für eine Deutung des Gesamttextes beanspruchen. Es ist genau dies, was Paul Ricoeur in seinem Aufsatz *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik* betont hat. Interpretation von Metapher und Gesamttext, so Ricoeur, müssen Hand in Hand gehen und sich wechselseitig beleuchten. „Es gibt keine lokale Bedeutung der Metapher außer der regionalen, die durch den *Mythos* [die Fabel bzw. der Plot] der Tragödie bewirkt wird.“⁴⁵ Und so wie die Einzelmetapher ihre Bedeutung erst im Kontext des Gesamttextes entfaltet, so vermag umgekehrt auch die Deutung der Einzelmetapher zur Klärung des Textganzen beizutragen:

Man könnte sogar behaupten, wenn die Interpretation von lokalen Metaphern durch die Interpretation des Gedichts als Ganzen erhellt wird, auch umgekehrt die Interpretation des Gedichts als Ganzen von der Erklärung der Metapher als lokalem Phänomen des Textes kontrolliert wird.⁴⁶

Was hier mit Ricoeur belegt wird, lässt sich ebenso auch am Modell des hermeneutischen Zirkels verdeutlichen, nach dem das Einzelne aus dem Ganzen und vice versa verstanden wird. Die Betonung der Bedeutung des Kontextes ist hierbei auch zur erneuten Rechtfertigung der Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit

⁴⁵ Paul Ricoeur: *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*. In: *Theorie der Metapher*. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1996. S. 356-375. Hier S. 373.

⁴⁶ Ricoeur. S. 375.

zitiert, in der wiederholt von der reinen Metaphernanalyse auf größere Zusammenhänge der Textdeutung abgehoben werden wird. Umgekehrt rechtfertigt Ricoeurs These freilich die hier gewählte Form der Motivuntersuchung als Zugang zum Werk Büchners insgesamt.

2.7 Tierallegorie

Zur Beschreibung der Zusammenhänge von einzelnen, einander verwandten Tierbildern in einem Text brauchbarer erweisen mag sich der Begriff der *Allegorie*. Unter Allegorie soll dabei eine „über ein Einzelwort hinaus fortgesetzte Metapher“⁴⁷ verstanden werden. Eine solche Tierallegorie ist im engeren Sinne etwa im *Hessischen Landboten* zu entdecken, wenn dort das Bild der Adelligen als Raubgeier wie folgt fortgeführt wird: „Die Raubgeier in Wien und Berlin würden ihre Henkerskrallen ausstrecken und die kleine Freiheit mit Rumpf und Stumpf ausrotten“ (II, 63). Ein anderes Beispiel im gleichen Text gibt die Beschreibung des Fürstenhofs als Blutigel: „Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz“ (II, 58). Die zitierten Stellen geben dabei freilich erst unauffälligere Beispiele der Tierallegorie ab. Büchner nutzt diese Form weit weniger stark als andere zeitgenössische Schriftsteller, allen voran Heinrich Heine. Ein schönes Beispiel für eine fortgeführte Tiermetapher bei Heine bietet so etwa eine Stelle aus den *Englischen Fragmenten*, in der der englische Oppositionelle William Cobbett als Kettenhund dargestellt wird:

Er ist ein Kettenhund, der jeden, den er nicht kennt, gleich wüthend anfällt, oft den besten Freund des Hauses in die Waden beißt, immer bellt, und wegen jenes unaufhörlichen Bellens nicht gehört wird, wenn er einmal einem wirklichen Diebe entgegenbellt. Deßhalb halten es jene vornehmen Diebe, die England plündern, nicht einmal für nöthig, dem knurrenden Cobbett einen Brocken zuzuwerfen, und ihm damit das Maul zu stopfen. Dieses wurmt den Hund am bittersten, und er fletscht die hungrigen Zähne.

Alter Cobbett! Hund von England! ich liebe dich nicht, denn fatal ist mir jede gemeine Natur; aber du dauerst mich bis in tiefster Seele, wenn ich sehe, wie du dich von deiner Kette nicht losreißen und jene Diebe nicht erreichen kannst, die lachend

⁴⁷ Dietmar Peil: Allegorie. In Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 3. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2004. S. 8f. Hier S. 8.

vor deinen Augen ihre Beute fortschleppen, und deine vergeblichen Sprünge und dein ohnmächtiges Geheul verspotten.⁴⁸

Diese, für Heines Stil der Reisebilder typische, ausufernde Allegorie⁴⁹ macht bereits deutlich, wie die Tier-Allegorie immer schon als Prosaminiatur in die Fabel zu kippen scheint.

Doch in einem weiteren Sinne sollten auch jene Fälle als Allegorie bezeichnet werden, wo die einzelnen Tropen semantisch oder auch räumlich auf größerer Distanz stehen. So würde in *Danton's Tod* die Bezeichnung von Danton als „Dogge mit Taubenflügeln“ (I, 59) dadurch aufgelöst werden, dass sie als Fortführung der vorherigen Tierbilder verstanden wird, in denen die Hunde mit unverbrämter sexueller Triebhaftigkeit assoziiert werden (vgl. I, 28f., 43, 85).⁵⁰ Der Begriff der Tierallegorie hängt damit eng zusammen mit dem Konzept der metaphorischen Verklammerung, der später in dieser Arbeit ausführlich in Hinblick auf Büchners Werk thematisiert werden wird.⁵¹

Die Begriffe der Allegorie und des Bildfelds dürfen indes auch bei der Ausdehnung des ersteren nicht verwechselt werden. Das Verhältnis vom Bildfeld zur Allegorie entspricht dem von *langue* zu *parole* in der strukturalistischen Sprachwissenschaft. Das heißt, die konkrete Allegorie partizipiert an der theoretisch endlos ausweitbaren Struktur des Bildfelds und aktualisiert sie in ihrer jeweiligen Ausformung. So wäre die im zitierten Lexikoneintrag angegebene Allegorie „Das Staatsschiff droht an den Klippen der Arbeitslosigkeit zu zerschellen“⁵² ebenso zu beschreiben als Teil eines Bildfelds mitsamt Zentralmetapher (Staatsschiff) und Teilbild (Klippen der Arbeitslosigkeit).

⁴⁸ Heine. S. 243.

⁴⁹ Vgl. etwa in den *Englischen Fragmenten* auch die Staatsschiffsallegorie (S. 234f.) sowie die Allegorie der Oppositionskutsche (S. 243f.). Heine ironisiert diesen Stil selbst: im Anschluss an die Kutschenallegorie äußert er: „ich will dieses Bild nicht weiter zu Tode hetzen“ (S. 244). Eine (zugleich auch ironische) implizite poetologische Rechtfertigung dieses Stils gibt Heine in seinem Lob der englischen Parlamentsrede: „und gar besonders amüsan ist es, wenn fabelgleich irgend eine Parallelgeschichte erzählt wird, die den gegenwärtigen, bestimmten Fall witzig persifliert, und dadurch vielleicht am glücklichsten illustriert.“ (S. 257)

⁵⁰ Ausführlicher hierzu in dieser Arbeit Kap. 4.3 und 4.4.

⁵¹ Vgl. Kap. 5 (besonders Kap. 5.1 und 5.3).

⁵² Peil: Allegorie. S. 8.

Führen wir uns die Kernpunkte dieses Kapitels noch einmal vor Augen. Sie werden uns im weiteren Verlauf dieser Arbeit – wenn auch in je unterschiedlichem Maße – noch fortwährend beschäftigen. Was als Tier und als was das Tier verstanden wird, ist auch durch den jeweiligen historischen Kontext bestimmt. Nicht nur unterliegt die Grenze zwischen Pflanzenwelt und Tierreich sowie zwischen Tierreich und Menschheit einer jeweiligen historischen/kulturellen Ausformung. Auch das Verständnis des Tiers an sich kann wesentlich variieren. Für die Untersuchung der Tierbilder wurden dabei zwei kategorial verschiedene Bedeutungsmuster benannt: auf der einen Seite steht das Tierreich als rational ausgedeuteter Spiegel der Menschheit im Sinne der Fabel, auf der anderen Seite die Vorstellung des Tiers als das andere der Vernunft. Diese beiden Grundmuster weisen einige Gemeinsamkeiten auf (etwa, dass in beiden das Tier vom Menschen aus gedacht wird) und können synchron nebeneinander bestehen. Dennoch ist, um Fehlinterpretationen zu vermeiden, bei der Textdeutung zwischen beiden genau zu unterscheiden.

In der Bestimmung des Untersuchungsraums wurde das Feld bewusst weit abgesteckt. Nicht allein *Tiermetaphern* im engeren Sinne, sondern auch Vergleiche, tatsächlich auftretende Tiere etc. sollen berücksichtigt werden. Als Generalterminus der Untersuchung steht daher die allgemeine Bezeichnung *Tierbild*. Am Metaphernbegriff wurde zunächst aber auch deswegen festgehalten, da sich im Rückgriff auf metaphortheoretische Überlegungen die Frage stellen ließ, inwieweit eine entkontextualisierte, auf Tierbilder beschränkte Untersuchung eine gegen die eigentliche Textstruktur gerichtete Lektüre befördert. Denn erstens wird bei einer so vorgenommenen Klassifizierung, die allein nach dem Bildspender fragt, der dynamische Prozess zwischen Bildspender und -empfänger nicht ausreichend berücksichtigt. Und zweitens (und mit dem ersten Punkt auf das engste verknüpft) wird auf diese Weise ein Zusammenhang sämtlicher Tierbilder im Text nahegelegt, der sich erst in der Gesamtanalyse bestätigen muss. Die strukturelle Verbindung der Tierbilder mit der weiteren Bildlichkeit droht zudem in unangemessener Weise aus dem Blick zu rücken. Abschließend wurde ein erweiterter

Begriff der Tierallegorie diskutiert, mit dem sich bedeutungsstiftende Zusammenhänge zwischen einzelnen, auch weiter entfernten Tierbildern beschreiben lassen.

3. Tierbilder der revolutionären Sprache: *Der Hessische Landbote* im Kontext von Gattung und Werk

Was den *Hessischen Landboten* für Leser Büchners so interessant macht, ist mitunter auch die besondere Stellung, die er in seinem Werk einnimmt. Biographisch steht er nach den Schulschriften ganz am Beginn von Büchners Schaffen. Doch die Schlüsselstellung, die er damit für eine Deutung des Werks einzunehmen scheint, wird dadurch in Frage gestellt, dass es sich beim *Landboten* um einen in extremer Weise auf das Zielpublikum und die Wirkungsabsicht ausgerichteten Gebrauchstext handelt, der rhetorisch und stilistisch stark an die Tradition des agitatorischen politischen Schrifttums gebunden bleibt. Zusätzlich ist Büchners Autorschaft durch die wahrscheinlich tiefgreifenden, nur schwer zu rekonstruierenden Eingriffe des Bearbeiters Friedrich Ludwig Weidig im Einzelnen nur unter Vorbehalt zuweisbar.

Die Beobachtung dieser gespannten Positionierung des Textes als Büchners literarische Initialzündung einerseits und gattungsgebundenes Gebrauchswerk andererseits wird uns im folgenden Kapitel näher beschäftigen. Ziel des Kapitels ist also eine doppelte Kontextualisierung, die die Tierbilder des Textes sowohl in ihrer gattungsgeschichtlichen Verankerung als auch in ihrem Bezug zu Büchners weiterem Schaffen verständlich macht.

3.1 Die Frage der Autorschaft

Georg Büchner schrieb die Erstfassung des *Hessischen Landboten* vermutlich schon im März des Jahres 1834, also zur Zeit der Gründung der „Gesellschaft der Menschenrechte“, die den Druck und die geheime Verteilung der politischen Schrift organisierte.⁵³ Der Abfassung der Schrift durch Büchner folgte die Überarbeitung durch den Butzbacher Stadtschulrektor und Pfarrer Friedrich Ludwig Weidig. Diese Praxis der Überarbeitung darf angesichts der Textsorte – einem anonymen politischen Pamphlet – nicht verwundern: die kollektive Verfasserschaft gilt als gattungstypisch.⁵⁴

⁵³ Alle Informationen zur Entstehung im Folgenden, wo nicht anderes angegeben, nach dem Kommentar Poschmanns (vgl. Kommentar II, 804-835).

⁵⁴ Vgl. Gerhard Schaub: Georg Büchner. Friedrich Ludwig Weidig. *Der Hessische Landbote*. München 1976. S. 115.

Die Ausgabe der ca. 300 Exemplare des *Hessischen Landboten* erfolgte am 31. Juli 1834.⁵⁵ Da Büchners Originalmanuskript nicht überliefert ist, ist die Rekonstruktion der Veränderungen, die Weidig vornahm, vor erhebliche Schwierigkeiten gestellt. Als Hauptzeuge bei diesen Bemühungen fungieren die gerichtlichen Aussagen von August Becker. (Becker wurde als Mitglied der Gesellschaft der Menschenrechte im Zuge der Ermittlungen um den *Hessischen Landboten* verhört.) So stammen laut Becker zumindest Titel, Vorbericht und Schluss der Schrift von Weidig. Was Weidig darüber hinaus an Büchners Manuskript moniert haben soll, ist die stärkere Konzentration auf den Gegensatz von Reich und Arm, als auf den von Aristokratie und Bürgertum. Mehr als die politische Agenda im engeren Sinne (den Wechsel der Regierungsform) hatte Büchner augenscheinlich die materielle Ausbeutung der hessischen Unterschichten in den Vordergrund gerückt. In dem Appell an die lebendigen Bedürfnisse der unterdrückten Bevölkerung sah Büchner die einzige Möglichkeit, die Massen zu mobilisieren. 1836 schreibt er an Karl Gutzkow: „Die Gesellschaft mittels der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein materiell [...].“ (II, 440) Der *Hessische Landbote*, so erklärt Becker die Intention Büchners, „hatte den Zweck, die materiellen Interessen des Volks mit denen der Revolution zu vereinigen.“ Darin aber sah er „den einzigen möglichen Weg, die letztere zu bewerkstelligen.“ (zit. nach Kommentar II, 817). Weidig dagegen zog es in der Tradition des bisherigen revolutionären Schrifttums vor, den Angriff nicht gegen das Kapital, sondern gegen die Aristokratie zu richten. Überall, wo Büchner in seinem Manuskript von den „Reichen“ geschrieben hatte, änderte Weidig diesen Terminus um in die „Vornehmen“ – ein nach damaligem Gebrauch eindeutig standesspezifischer Begriff (vgl. Kommentar II, 860f.). Dabei ist Weidigs Widerspruch zu Büchner hier auch als Teil seiner politischen Strategie zu werten: Mit gutem Grund nämlich fürchtete Weidig, dass Büchners unbürgerliches Programm das (größtenteils bürgerliche) oppositionelle Lager spalten würde.⁵⁶

⁵⁵ Die zweite Auflage (die November-Fassung) wurde weitere 400 mal gedruckt. Vgl. Schaub. S. 128. Damit bleibt *Der Hessische Landbote* insgesamt im unteren mittleren Maß der zeitgenössischen politischen Pamphlete, die in der Regel eine Auflage von 500-2000 Exemplaren erreichten. Vgl. Schaub. S. 116.

⁵⁶ Vgl. Ethel Matala de Mazza: *Geschichte und Revolution*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Roland Borgards und Harald Neumeyer. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S.

Über diese grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten hinaus bleibt es jedoch schwierig, die Eingriffe Weidigs im Text genau zu verorten – wenn auch anscheinend nicht ganz unmöglich (die auch in der neuesten Büchner-Ausgabe getroffenen Zuschreibungen der Textteile werden im Folgenden berücksichtigt).⁵⁷ Die Schwierigkeit der Verfasserfrage ist für die vorliegende Untersuchung nicht irrelevant. Denn schließlich soll sie sich auf eine Analyse der Tiermetaphorik in *Büchners* Werk konzentrieren. Solange aber nicht klar ist, ob eine einzelne Stelle von Büchner selbst stammt, müssen auch alle Urteile über die Verbindung zu ähnlichen Stellen in anderen Texten des Autors immer unter Vorbehalt stehen. Eine Lösung des Problems kann hier unmöglich erreicht werden. Der frühere schematische Versuch, alle Bibelstellen Weidig zuzuordnen, alle Statistiken dagegen Büchner, ist von der Forschung mittlerweile verworfen worden.⁵⁸ Ebenso die Zwei-Autoren-These Hans Magnus Enzensbergers, nach der der Text in zwei inhaltlich und intentional klar von einander unterscheidbare Teile zerfalle (vgl. Kommentar II, 811).

Was allerdings geleistet werden kann, ist, die zwei Fassungen des *Hessischen Landboten* vom Juli und November 1834 gegeneinander zu halten. Einzig bei der Juli-Fassung nämlich handelt es sich um eine von Büchner autorisierte Fassung. Für die November-Version nahm Weidig weitere Veränderungen vor, ohne diese noch mit Büchner abzusprechen. Wesentliche Veränderungen auf dem Gebiet der Tierbilder könnten dabei einen Aufschluss darüber geben, wem die Tierbilder insgesamt tendenziell zuzuordnen sind. Doch gerade solche Differenzen sucht man vergeblich. Tatsächlich sind alle Tierbilder der Juli-Fassung in der November-Fassung bewahrt geblieben. Und kein weiteres ist hinzugekommen. Einzig an einer Stelle ist ein leichter Ausbau eines Vergleichs zu bemerken. In der Juli-Fassung heißt es:

⁵⁷ Die wesentliche philologische Studie zu diesem Thema stammt von Thomas Michael Mayer: *Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des ‚Hessischen Landboten‘*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Georg Büchner I/II. Sonderband Text + Kritik*. München 1979. S. 16-298.

⁵⁸ Vgl. Daniel Müller Nielaba: *Das Loch im Fürstenmantel. Überlegungen zu einer Rhetorik des Bildbruchs im Hessischen Landboten*. In: *Colloquia Germanica* 27 (1994). S. 123-140. Hier S. 123.

Dafür sitzen die Herren in Fräcken beisammen und das Volk steht nackt und gebückt vor ihnen, sie legen die Hände an seine Lenden und Schultern und rechnen aus, wie viel es noch tragen kann, und wenn sie barmherzig sind, so geschieht es nur, wie man ein Vieh schont, das man nicht so sehr angreifen will. (II, 56)

In der November-Fassung wird lediglich hinzugesetzt: „und wenn sie barmherzig sind, so geschieht es nur, wie man ein Vieh schont, daß man noch ferner bei mäßigem Futter zu unmäßiger Arbeit gebrauchen will.“ (II, 479)

3.2 Der *Hessische Landbote* und die Tiermetaphorik politischer Schriften um und nach 1800

Die Tierbilder des *Hessischen Landboten* sind in zwei prinzipiell verschiedene Gruppen einzuteilen. Auf der einen Seite steht die Anprangerung der zum Nutztier erniedrigten Landbevölkerung. Auf der anderen Seite steht die Verurteilung der raubtierhaften Obrigkeit. Dabei ist die Behandlung der Bauern als Tier im Rahmen eines radikalen und bis zur Anthropophagie reichenden Zugriffs auf den Körper und das Leben zu begreifen. In dieser Ausbeutungssituation spielt auch das Motiv der *Vermessung* des Untertanenkörpers eine wichtige Rolle. Gerade diese Verbindung von der rationellen Erfassung des Körpers und der Animalisierung des Menschen wird uns im *Woyzeck* wiederbegegnen.⁵⁹ Wir erinnern hier noch einmal an das eben gebrachte Zitat.

Dafür sitzen die Herren in Fräcken beisammen und das Volk steht nackt und gebückt vor ihnen, sie legen die Hände an seine Lenden und Schultern und rechnen aus, wie viel es noch tragen kann, und wenn sie barmherzig sind, so geschieht es nur, wie man ein Vieh schont, das man nicht so sehr angreifen will. (II, 56)

Was im Folgenden geleistet werden soll, ist eine zweifache Kontextualisierung der Tierbilder des Textes. Einerseits geht es dabei um ihr Verhältnis zur Tradition der politischen agitatorischen Literatur, andererseits um ihre Bezüge zum weite-

⁵⁹ Dieser Zusammenhang ist zugleich das Signum der modernen *Biopolitik* (vgl. Giorgio Agamben. *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a. M. 2002. S. 13). Allerdings ist der Begriff hier mit Vorsicht zu gebrauchen, insofern sich die Kritik des *Hessischen Landboten* eher gegen eine vormoderne/ vorindustrielle Ausbeutungssituation richtet.

ren Werk Büchners. Als weiterer Versuch zur Klärung der Autorschaft werden dabei auch die Parallelen zu den Tierbildern in den Schriften besprochen.

Die von Büchner und Weidig bei der Abfassung des *Hessischen Landboten* herangezogenen Quellen sind Gegenstand vielfacher Untersuchung gewesen.⁶⁰ Fast ebenso vielfältig sind auch die Quellen und Bezugstexte, die genannt worden sind. Abgesehen von den evidenten und zahlreichen Bezügen auf die Bibel,⁶¹ reichen die Hinweise dabei zurück bis zur Tradition der Bauernkriege des 16. Jahrhunderts und den Schriften Thomas Müntzers.⁶² Dass die Bauernkriege von den Autoren des Jungen Deutschland als positiver historischer Bezugspunkt wiederholt aufgegriffen wurden, steht außer Frage.⁶³ Inwieweit sich dieser Einfluss allerdings im Falle des *Hessischen Landboten*, wo jeder explizite Bezug zur Reformationszeit fehlt, konkret festmachen lässt, ist fraglich und jedenfalls bislang nicht vorgeführt worden.⁶⁴

Aus der deutschen Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts standen zumindest zwei Texte Pate für den *Hessischen Landboten*. Dabei handelt es sich einerseits um Jean Pauls Roman *Hesperus oder 45 Hundsposttage* (1794, 3. verbesserte Auflage 1819), der mehrere Tierbilder der zweiten Texthälfte vorformt. Im *Hessischen Landboten* heißt es: „Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz.“ (II, 58) In Jean Pauls Roman spricht der Regierungsrat Flamin zu seinen oppositionellen Mitstreitern:

⁶⁰ Vgl. dazu u. a. das Kapitel im Kommentarteil (II, 835-841) sowie Schaub 111ff. und Hans-Joachim Ruckhäberle: *Flugschriftenliteratur im historischen Umkreis Georg Büchners*. Kronberg, Taunus 1975. – Die folgende Auflistung der Quellen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

⁶¹ Vgl. dazu u. a. den Kommentar Poschmanns (II, 837f.).

⁶² Vgl. Schaub. S. 113.

⁶³ Vgl. dazu beispielhaft Heines *Englische Fragmente* (Heine. S. 264f.).

⁶⁴ Vgl. Schaub S. 113. Michael Hofmann erklärt den Einfluss der Flugschriften im Umfeld Müntzers als indirekten: Indem Müntzer durch die Mischung von religiöser Sprache und sozialen Forderungen die Gattung der Flugschriften prägte, stehen auch Büchner und Weidig in der Tradition des Schrifttums der Bauernkriege. Vgl. Michael Hofmann: *Der Hessische Landbote*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S. Einen direkten Bezug auf die Reformatoren sieht Hofmann in der Bezeichnung des Königs als „Gottelästerer“ (II, 64). Vgl. Hofmann. o. S.

Ihr könntet Blutigel, Wölfe und Schlangen und einen Lämmergeier zugleich fangen und einsperren – ihr könntet ein Leben voll Freiheit erbeuten, oder einen Tod voll Ruhm. Sind denn die tausend aufgerissenen Augen um mich alle staarblind, die Arme alle gelähmt, daß keiner den langen Blutigel sehen und wegschleudern will, der über euch alle hinkriecht und dem der Schwanz abgeschnitten ist, damit wieder der Hofstaat und die Kollegien hinten dran saugen?⁶⁵

Das hier entworfene Bild des „Blutigel[s]“ dürfte dabei – von den Bezügen zur Bibel abgesehen – zu den ganz wenigen des *Hessischen Landboten* gehören, die sich dezidiert auf einen bestimmten Text hin festlegen lassen. Für die meisten anderen gilt die Feststellung Alfred Opitz', dass viele der „zum Klischee verfestigten Motive und Symbole der Revolution [...], wie sie in den 30er Jahren allgemein verwendet werden, [...] kaum noch spezifische Quellenbezüge erkennen [lassen].“⁶⁶ Die weiteren Ausführungen sind daher auch weniger mit dem Anspruch verbunden, bestimmte Prätexte des *Hessischen Landboten* zu benennen. Ziel ist vielmehr, den Standort der Tierbilder des *Hessischen Landboten* auf der Karte der revolutionären (Tier)metaphorik der Zeit sichtbar zu machen.

Neben Jean Pauls *Hesperus* wurde der Einfluss von Heinrich Heines *Englischen Fragmenten* namhaft gemacht.⁶⁷ Tatsächlich finden sich im *Hessischen Landboten* zahlreiche Textelemente aus Heines Schrift wieder. Dazu gehören etwa die Arbeit mit Statistiken⁶⁸ oder die Berufung auf die französische Revolution als vorbildhafte Freiheitsbewegung.⁶⁹ In Bezug auf die Tierbilder bleiben die Ähnlichkeiten allerdings unauffällig. Konkret wiedererkennen lässt sich nur das Bild des gleich

⁶⁵ Jean Paul: Werke in 12 Bänden. Hg. von Norbert Miller. München, Wien 1975. Bd. 2. S. 1166. Das Zitat findet sich im Kommentar der Ausgabe Poschmanns (II, 840).

⁶⁶ Alfred Opitz: „Zimmer mit Spiegeln überall.“ Zur Revolutions-Metaphorik bei Weitzel, Börne, Heine und Büchner. In: Georg Büchner im interkulturellen Diskurs. Hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert. Kopenhagen, München 1988. S. 72-98. Hier S. 73.

⁶⁷ Vgl. Wolfgang Wittkowski: Georg Büchner. Heidelberg 1978. S. 100.

⁶⁸ Vgl. Heine. S. 239. Ausführlich über den Komplex der Statistiken, über Büchners Quellen und Vorbilder informiert: Gerhard Schaub. Statistik und Agitation. Eine neue Quelle zu Büchners *Hessischem Landboten*. In: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel. Hg. Herbert Anton u. a. Heidelberg 1977. S. 351-375.

⁶⁹ Vgl. Heine. S. 266-269. Die Berufung auf die Französische Revolution gehört jedoch, wie auch die weiteren Texte noch zeigen werden, zum Standardinventar der zeitgenössischen politischen Agitation.

einem Tier vor den Pflug gespannten Arbeiters,⁷⁰ das allerdings – wie auch die folgenden Texte noch zeigen werden – gänzlich topisch ist.

Hingewiesen wurde ferner auf die Tradition des deutschen Jakobinismus sowie die radikale deutsche Aufklärungsliteratur.⁷¹ Exemplarisch kann hier Johannes Weitzels Schrift *Über die Bestimmung des Menschen und des Bürgers* (1798) genannt werden. Tiermetapher und anthropophages Schreckensbild – beides Kennzeichen der Rhetorik des *Landboten*⁷² – finden sich so auch bei Johannes Weitzel. „700 000 Menschen [...] werden zu Ackergäulen und Pflugstieren gemacht“ (II, 54), heißt es bei Büchner/Weidig. „Fremde verzehren seine [i.e. des Bauern] Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische der Vornehmen.“ (II, 54). Bei Johannes Weitzel liest man:

Dieses ewig herrschende Recht hat Welttheile entvölkert, neun Zehenteile unsrer Brüder unter die Lastthiere zurückgestoßen, und den Schweiß und das Blut von Nationen schwelgenden Tirannen zum Freudenmale aufgetischt.⁷³

Zu rechnen ist ferner mit dem Einfluss der politischen Schriften aus Frankreich.⁷⁴ Durch die zahlreichen deutschen oppositionellen Schriftsteller, die zumindest zwischenzeitlich in Frankreich Exil suchten (Heinrich Heine, Ludwig Börne u. a.), war die Übersetzung und Kolportage französischer Texte leicht möglich. Auch Büchner selbst konnte durch die seine politische Meinungsbildung wesentlich prägenden Studienaufenthalte in Straßburg mit einigen der relevanten Schriften bekannt werden.⁷⁵ Erwähnenswert sind hier vor allem die *Paroles d'un croyant* von Félicité Robert des Lamennais.⁷⁶ Die 1834 erstmals erschienene, im Predigtton verfasste Schrift, in der Lamennais gegen die Unterdrückung und Ungleich-

⁷⁰ „John Bull wird vor Hunger mager werden, er wird endlich für einen Bissen Brod sich leibeigen selbst den hohen Herren verkaufen, sie werden ihn vor den Pflug spannen und peitschen [...].“ – Heine. S. 233.

⁷¹ Vgl. Schaub. S. 111.

⁷² Zum Motiv der Anthropophagie im *Hessischen Landboten* vgl. Müller Nielaba. S. 127f.

⁷³ Johannes Weitzel: *Ueber die Bestimmung des Menschen und des Bürgers*. Mainz 1798. [Scriptor Reprint, 1979]. S. 63.

⁷⁴ Vgl. Schaub. S. 111.

⁷⁵ Vgl. Hofmann. o. S. Mazza. o. S.

⁷⁶ Félicité Robert de Lamennais: *Worte des Glaubens*. Aus dem Französischen von Ludwig Börne. Paris 1834. [Mikrofiche Reprint]

heit in den bestehenden europäischen Staaten polemisiert, avancierte mit über einhundert Auflagen zu einer der einflussreichsten zeitgenössischen politischen Abhandlungen.⁷⁷ Binnen kürzester Zeit wurde sie dreimal ins Deutsche übersetzt. Zu den Übersetzern gehört neben Ludwig Börne, einem der Protagonisten des deutschen Vormärz und dem Volksschriftsteller Karl Stoeber auch Friedrich Ludwig Weidig.⁷⁸ Allerdings entstand Weidigs Übersetzung vermutlich erst nach der Veröffentlichung des *Hessischen Landboten*.⁷⁹

Auch bei Lamennais begegnet man wieder den bekannten Bildern vom zum Vieh erniedrigten Volk sowie der Kritik am Adel, der sich gleich einem Menschenfresser vom Volk ernährt: „[Die Könige] gruben eine weite Höhle aus und sperrten das Menschengeschlecht hinein, wie man Vieh in den Stall sperrt“⁸⁰, heißt es. Und: „Gebt uns das Volks preis und wir werden sein Gold in eure Koffer, sein Fett in eure Adern fließen machen.“⁸¹ Was dagegen prinzipiell anders gegenüber den Tierbildern des *Hessischen Landboten* ist, sind die vielfältigen Berufungen auf die Ordnung des Tierreichs als gesellschaftliches Idealbild:

Warum finden die Thiere ihre Nahrung, jedes nach seiner Art? Weil keines von ihnen die Nahrung des anderen wegnimmt, sondern jedes sich mit dem vergnügt, was für sein Bedürfnis ausreicht.⁸²

Als revolutionäre Vorbilder führt Lamennais die Sperlinge und die Schwalben an, die vereint genügend Kraft gewinnen, um sich auch gegen große Raubvögel zu wehren.⁸³ Und selbst im religiösen Diskurs funktioniert die Didaxe mit Rückgriff auf das Tierreich. Denn die Klagelaute der Tiere, so Lamennais, seien „das Gebet,

⁷⁷ Vgl. Ruckhäberle. S. 214ff.

⁷⁸ Vgl. Wittkowsi. S. 99.

⁷⁹ Vgl. Ruckhäberle. S. 214.

⁸⁰ Lamennais. S. 11. Vgl. auch S. 51.

⁸¹ Lamennais. S. 133.

⁸² Lamennais. S. 18.

⁸³ Vgl. Lamennais. S. 23. Vgl. auch S. 81.

welches sie an Gott richten“⁸⁴. – „Herr, wir rufen zu dir aus der Tiefe unseres Elends, gleich den Thieren, welchen die Nahrung für ihre Jungen mangelt.“⁸⁵

Dass Büchner und Weidig im Gebrauch wesentlicher Tierbilder des *Hessischen Landboten* erkennbar an die Gattungstradition gebunden bleiben, dürfte bereits bis zu dieser Stelle deutlich geworden sein. Dies sollte indes auch wenig überraschen und dem Text jedenfalls in keiner Weise angelastet werden. *Der Hessische Landbote* ist, wie von der Forschung mehrfach herausgestellt wurde, ein Text, dessen rhetorische Struktur von der Wirkungsabsicht auf das bäurische Zielpublikum geprägt ist.⁸⁶ Die Übernahme einer diesem Zielpublikum heimischen Rhetorik, wie sie sich in dem breiten Rückgriff auf die Bibel ebenso ausdrückt wie in der eingeübten Tiermetaphorik aus dem Bildbereich des bäurischen Lebens, sind im Sinne des rhetorischen *aptum* richtig gewählt.⁸⁷ Die Einführung einer neuen und fremden Bildlichkeit würde dieser rhetorischen Strategie zuwiderlaufen.

Dabei sollten Erklärungen zur Wirkkraft des *Hessischen Landboten* jedoch stets nur zurückhaltend geäußert werden. Denn seine tatsächliche historische Wirkung lässt sich nur noch schwer rekonstruieren und ist auch in der Büchner-Forschung äußerst umstritten. Fest steht, dass ein Großteil der Exemplare des *Hessischen Landboten* von den Bauern bei der Polizei abgegeben wurde.⁸⁸ Unter anderem aus diesem Umstand schließt Wolfgang Wittkowski auf eine eher geringe Wirkung des Textes. Eine Erklärung für die ausbleibende Resonanz liefern ihm dabei die „rhetorischen Extravaganzen“⁸⁹ des Textes, die seiner Ansicht nach das bäurische Zielpublikum wenig angesprochen haben dürften. Für eine doch erhebliche Wirkung des Textes dagegen spricht, wie Henri Poschmann betont, vor allem „die

⁸⁴ Lamennais. S. 74.

⁸⁵ Lamennais. S. 92. Das Gebet wird durch einen Vergleich mit dem Gebet von Schaf, Taube und Gazelle in diesem Stil weiter ausgeführt.

⁸⁶ Dies ist u. a. die Leitthese des Aufsatzes von Volker Klotz: Agitationsvorgang und Wirkprozedur in Büchners „Hessischem Landboten“ In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hg. von Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi und Rainer Wagner. Berlin, New York 1975. S. 388-405.

⁸⁷ Zur *Angemessenheit* des Stils im *Hessischen Landboten* vgl. Schaub. S. 156f.

⁸⁸ Dies entnimmt man einer gerichtlichen Aussage August Beckers. Vgl. Wittkowski. S. 105. Dass Becker hier als Mitverschworener vielleicht auch absichtlich den Eindruck der großen politischen Wirkung des *Hessischen Landboten* abzuschwächen versuchte, führt Henri Poschmann ins Feld (vgl. Kommentar II, 843f.).

⁸⁹ Wittkowski. S. 105.

exponierte Stellung des *Hessischen Landboten* in den gerichtlichen Untersuchungen der 1834 kulminierenden Flugschriftenaktionen“ (Kommentar, II, 846). Auch Gerhard Schaub setzt eine „nicht zu gering zu veranschlagend[e] Wirkung“⁹⁰ an und meint, dass diese sich vor allem der adäquaten Ansprache des Publikums verdanke.⁹¹ Die starke Bildhaftigkeit der Rede, die Wittkowski als rhetorische Extravaganz abtut, hebt Schaub hierbei gerade als angemessen hervor und verweist auf eine Tradition von Quintilian über Martin Luther bis zu Jean Paul, die allesamt den Gebrauch von sprachlichen Bildern für die Anrede eines ungelehrten Publikums empfehlen.⁹²

Was nun noch gezeigt werden soll, ist, wie die Tiermetaphern im ersten Abschnitt des Textes nicht allein in der Semantik, sondern auch in der Art des Einsatzes der Bilder dem anderer zeitgenössischer Pamphlete entsprechen. Walter Grab hat für einen Aufsatz aus dem Jahr 1988 Büchners *Hessischen Landboten* im Kontext der Revolutionsaufrufe aus der Zeit zwischen 1791-1848 untersucht.⁹³ Für den Aufsatz selbst hat Grab vier von ihm als repräsentativ bezeichnete Agitationsschriften ausgewählt⁹⁴ und an ihnen wesentliche Parallelen und Unterschiede zum *Hessischen Landboten* aufgezeigt.⁹⁵

Tatsächlich zeigt ein auf formale und stilistische Eigenarten gerichteter Blick frappierende Ähnlichkeiten zwischen dem *Hessischen Landboten* und den von Walter Grab ausgewählten Schriften. Meine Bemerkungen beziehen sich im Folgenden auf jene drei der von Walter Grab ausgewählten Aufrufe, die *vor* dem *Hessischen Landboten* erschienen: Es handelt sich im Einzelnen um Carl Klauers *Sendschreiben an alle benachbarten Völker Frankreichs zum allgemeinen Auf-*

⁹⁰ Schaub. S. 161.

⁹¹ Vgl. Schaub. S. 161.

⁹² Vgl. Schaub. S. 159.

⁹³ Walter Grab: Georg Büchners *Hessischer Landbote* im Kontext deutscher Revolutionsaufrufe 1791-1848. In: Georg Büchner im interkulturellen Diskurs. Hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert. Kopenhagen, München 1988. S. 51-71.

⁹⁴ „Die ausgewählten Revolutionsaufrufe gehören zu den wichtigsten Zeugnissen sozialrevolutionärer Volksagitation von der Französischen Umwälzung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts; ich kenne etwa zwanzig andere Aufrufe und über 200 Freiheitsgedichte.“ – Grab. S. 67.

⁹⁵ Inhaltlich hebt sich der *Hessische Landbote* von den anderen Texten u. a. dadurch ab, dass die Propagierung der deutschen Einheit in ihm keine Rolle spielt und dass er seine Kritik über die Aristokratie hinaus auch auf das Beamtentum ausweitet. Vgl. Grab. S. 63f.

*stand*⁹⁶ (1791); Georg Ruzsitzkas *Aufruf an das Landvolk*⁹⁷ (1793) sowie Wilhelm Schulz' *Frag- und Antwortbüchlein über allerlei, was im deutschen Vaterland besonders Not tut*⁹⁸ (1819).

Alle vier Schriften (den *Hessischen Landboten* mitgerechnet) berufen sich auf Frankreich als das Ursprungsland der Revolution.⁹⁹ Keiner der Texte verzichtet auf eine Inanspruchnahme von Gott und der Bibel. Tatsächlich geht die Übernahme des Predigtstils so weit, dass außer dem *Hessischen Landboten* auch Ruzsitzkas und Schulz' Pamphlete formelhaft mit „Amen“ enden.¹⁰⁰ Weiter arbeiten alle Schriften mit einer stark antithetischen Struktur, die das Leid der Bauern dem Luxus des Adels entgegensetzt. Die Liste der Ähnlichkeiten ließe sich hier problemlos fortsetzen. Klar gestellt werden soll allein, dass der *Landbote* – all seiner literaturgeschichtlichen Karriere zum Trotz – stilistisch insgesamt (also nicht nur in Bezug auf die Tierbilder) den Texten im Gattungsumfeld in durchaus starker Weise verpflichtet ist.

Die Tiermetaphorik in den von Grab herangezogenen Pamphleten bleibt in dem zu erwartenden Rahmen. Wie im *Hessischen Landboten* (vgl. II, 64), so figuriert auch in Georg Ruzsitzkas *Aufruf an das Landvolk* und Carl Clauers *Sendschreiben der Adel als Wolf und Raubtier*.¹⁰¹ Auf der anderen Seite steht – v.a. bei Carl Clauer – der aus dem *Hessischen Landboten* bekannte Vergleich der Bauern als Nutz- und Lasttiere.¹⁰²

⁹⁶ Karl Clauer: Sendschreiben an alle benachbarten Völker Frankreichs zum allgemeinen Aufstand. In: Jahrbuch des Instituts für deutsche Geschichte. 2 (1973). S. 126-144.

⁹⁷ Georg Ruzsitzka: Aufruf an das Landvolk. In: Alfred Körner: Die Wiener Jakobiner. Stuttgart 1972. S. 42-44.

⁹⁸ Wilhelm Schulz: Frag- und Antwortbüchlein über allerlei, was im deutschen Vaterland besonders Not tut. Für den deutschen Bürgers- und Bauersmann. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte. Bd. 35 (1972). S. 762-770.

⁹⁹ Vgl. Grab. S. 67.

¹⁰⁰ Vgl. Ruzsitzka S. 44. Schulz. S. 770.

¹⁰¹ Vgl. Ruzsitzka. S. 43. Clauer. S. 140. – Natürlich handelt es sich hier um eines der ältesten Tierbilder überhaupt: Schon Platon verwendet es in seiner *Politeia* (565, d-e). Vgl. Agamben: *Homo sacer*. S. 118.

¹⁰² Vgl. Clauer. S. 127, 136, 142, 143.

Clauers Text deutet darüber hinaus auch darauf hin, dass selbst die Funktionalisierung und Einbettung dieser Bilder in die für alle Revolutionsaufrufe zentrale Gleichheits-Forderung topisch ist. Hans-Joachim Ruckhäberle hat es als Charakteristikum der Revolutionsaufrufe im Umfeld des *Hessischen Landboten* hervorgehoben, dass gerade die Gleichheitsforderung stets in Rückgriff auf den gleichen Ursprung aller Menschen in Gott rekurriere.¹⁰³ So heißt es paradigmatisch im *Kleinen republikanischen Katechismus*:

F: Worauf gründet die Gleichheit?

A: Auf dem Grundsatz, daß es derselbe Gott ist, der alle Menschen geschaffen hat.¹⁰⁴

Entsprechend liest man auch im *Hessischen Landboten*, „daß Gott alle Menschen frei und gleich in ihren Rechten schuf“ (II, 56). Für die hier untersuchten Revolutionsaufrufe gibt es indes noch ein genaueres Schema: die Postulierung der Gleichheit aller Menschen funktioniert durch den Rückgriff auf den biblischen Schöpfungsmythos und die dortige Abgrenzung des Menschen zum Tier. Der Mensch ist Herr aller Tiere, wie es in der *Genesis* heißt:

Seid fruchtbar und mehret euch und füllet die Erde und machet sie euch untertan und herrschet über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und über alles Getier, das auf Erden kriecht.¹⁰⁵

Unter den Menschen aber ist von einer Hierarchie nicht die Rede. Indem der Mensch sich seine Mitmenschen unterwirft, erniedrigt er sie also zum Tier und verstößt damit gegen die göttliche Ordnung. So liest man in Karl Clauers Sendschreiben:

Alles läßt du mit dir und aus dir machen, als wenn du keine Vernunft hättest, oder haben dürftest, oder als wenn dein Herr eben so viel Recht über dich hätte, als du über dein Vieh. Aber hatte denn Gott, als er die ersten Menschen schuf, auch wirk-

¹⁰³ Vgl. Ruckhäberle. S. 200.

¹⁰⁴ Kleiner republikanischer Katechismus. O.J. S. 5f. Zitiert nach Ruckhäberle. S. 200.

¹⁰⁵ Gen 1, 27. Zitiert nach: Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in revidierter Fassung von 1984. Hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1985.

lich gesagt, daß die Einen über die Andern sich erheben, und nach ihrer Willkür mit ihnen verfahren sollten?¹⁰⁶

Ähnlich heißt es zu Beginn des *Hessischen Landboten*:

Im Jahr 1834 siehet es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am 5. Tage, und die Fürsten und Vornehmen am 6ten Tage gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. (II, 53)

(Der aufmerksame Bibelleser müsste an dieser Stelle freilich einschreiten und bemerken, dass nach dem alttestamentarischen Schöpfungsbericht zwar Vögel und Wassertiere am fünften Tage geschaffen wurden, dagegen die Tiere des Landes und dezidiert auch das Gewürm mit dem Menschen gemeinsam am 6. Tag.¹⁰⁷ Büchners Umschreibung ist offensichtlich rhetorisch motiviert.)

Mit der Kontextualisierung der Tiermetaphorik des *Hessischen Landboten* ist hier freilich erst die halbe Arbeit geleistet. Denn jede Definition bedarf neben der Zuweisung zu einer übergeordneten Gattung auch die Benennung der artunterscheidenden Differenz. In unserem Fall stellt sich also die Frage: was zeichnet die Tierbilder des *Hessischen Landboten* gegenüber der Tradition des zeitgenössischen politischen Schrifttums aus, an dessen Rhetorik sie so offensichtlich partizipieren? Dies zu beantworten, ist nicht leicht.¹⁰⁸ Tendenziell festgestellt werden kann bei Büchner/ Weidig immerhin eine konzentriertere Einbindung der Tierbilder in die antithetisch strukturierte Rhetorik des Textes. Die Tierbilder stärken die Trennlinien, die zwischen den Antagonisten – Reiche und Arme; Unterdrücker und Unterdrückte – aufgebaut werden. Dies äußert sich auf mehrfache Weise. Einerseits wird die Antithetik durch die Entgegensetzung der Mächtigen als Viehtreiber und den zu Lasttieren unterdrücken Bauern verstärkt. Andererseits wird sie

¹⁰⁶ Clauer. S. 127.

¹⁰⁷ Vgl. Gen. 1, 20-28.

¹⁰⁸ Die schwierige Aufgabe, die bei der Lektüre schnell zu bemerkende rhetorische *Überlegenheit* des *Hessischen Landboten* gegenüber vielen vergleichbaren Schriften im Umfeld konkret an der Textoberfläche nachzuweisen, mag an dieser Stelle unerledigt bleiben und gehört auch nicht in unser Feld.

auf der Ebene der Tierbilder selbst durch die Entgegensetzung der Bauern als Last- und der Obrigkeit als Raubtiere inszeniert.¹⁰⁹ Darüber hinaus verzichten Büchner und Weidig gezielt auf gesellschaftliche Vorbilder aus dem Bereich des Tierreichs, wie sie sich außer bei Lamennais (s. o.) etwa auch im *Aufruf an das Landvolk* von Georg Ruzsitska finden.¹¹⁰ Davon abgesehen, dass solche Bilder wohl der Hobbesianischen Grundvorstellung des Textes zuwiderliefen,¹¹¹ würden sie auch die Antithese von Mensch und Tier stören.

3.3 *Der Hessische Landbote im Kontext des dichterischen Werks*

Ein Vergleich der Tierbilder des *Hessischen Landboten* mit Georg Büchners übrigen Schriften zeigt wenig direkte Übereinstimmung. Allein in einem Brief aus Straßburg aus dem Jahr 1832 spricht Büchner einmal vom „Gesetz, das die große Masse der Staatsbürger zum fronenden Vieh macht“ (II, 366). Gerade aber der Versuch, den *Hessischen Landboten* als Folie für die Deutung der Tierbilder in Büchners Dramen zu nutzen, erweist sich auf den ersten Blick als überraschend unproduktiv. Auch die Schnittstellen zum Revolutionsdrama *Danton`s Tod* fallen hier geringer aus, als man erwarten könnte. Fast keines der Bilder aus Büchners Pamphlet findet in das Drama Eingang. Eine Ausnahme bildet die Darstellung der Adeligen als Wölfe, die in *Danton`s Tod* jedoch – nur mehr als Zitat – unter wesentlich veränderten Vorzeichen geschieht.¹¹²

Damit soll allerdings kein allgemeines Urteil über den stilistischen, bildlichen oder inhaltlichen Zusammenhang vom *Landboten* mit dem Revolutionsdrama aus-

¹⁰⁹ Zu Brüchen und Variationen in diesem Schema siehe weiter unten.

¹¹⁰ „Nehmt euch doch [ein] Beispiel an den Bienen: sie sammeln Honig, machen Wachs, sind fleißig und arbeitsam, lassen sich aber von den faulen Hummeln, die nicht mitarbeiten helfen, nicht unterjochen. Vielmehr bezwingen sie solche, bringen sie um und werfen sie aus dem Bienenstock.“ – Ruzsitska. S. 43.

¹¹¹ „Der Staat also sind *Alle*, die Ordner im Staate sind die Gesetze, durch welche das Wohl aller gesichert wird, und die aus dem <Willen> aller hervorgehen sollen.“ (II, 54) Zur Berufung auf naturrechtliche Ideen vgl. Hofmann. o. S.

¹¹² Vgl. in dieser Arbeit S. 66. Eine weitere Ausnahme stellt eine Äußerung Robespierres dar, in denen wiederum die Untertanen mit Tieren verglichen werden: „Regiere der Despot seine tierähnlichen Untertanen durch den Schrecken, er hat Recht dazu als Despot, zerschmettert durch den Schrecken die Feinde der Freiheit und ihr habt als der Stifter der Republik nicht minder Recht.“ (I, 23) Doch auch dies ist nur ein vager Wiederklang der Rhetorik des *Hessischen Landboten*.

gesprochen sein. Tatsächlich lassen sich hier zahlreiche Parallelen feststellen.¹¹³ Die auch im Rahmen unserer Themenstellung wichtigste Brücke bilden dabei die zitierten Bilder der Anthropophagie, die im *Hessischen Landboten* den Bildern der tierhaften Ausbeutung beigeordnet sind. Sie werden in *Danton's Tod* derart ausgreifend gebraucht,¹¹⁴ dass man im Rückblick auf das Pamphlet hier eindeutig Büchners Handschrift zu erkennen meint (– wenn man nicht gleichzeitig diese Bilder *auch* als Topos des politischen Schrifttums zu deuten weiß). Die Bilder der Anthropophagie werden in *Danton's Tod* in der Verzehrlogik einer Biopolitik gebraucht, in der die Auslöschung der einen notwendige Voraussetzung zum Überleben der anderen ist:

DRITTER BÜRGER Was wird's geben? Die paar Tropfen Bluts vom August und September haben dem Volk die Backen nicht rot gemacht. [...]

ERSTER BÜRGER Unsere Weiber und Kinder schreien nach Brot, wir wollen sie mit Aristokratenfleisch füttern. (I, 20)

In Rahmen dieser Bilder vom Sterben, um verzehrt zu werden und vom Töten, um zu überleben, werden wiederholt Tierbilder aktiviert. Hierzu gehören die wiederholten Bemerkungen über die nach dem Tod von Würmern zerfressenen Leichen (vgl. I, 19, 81, 87):

ZWEITER FUHRMANN Der Schuft will mich um's Brot bringen.

ERSTER FUHRMANN Was nennst du dein Brot? *Auf die Fenster der Gefangenen deutend*: Das ist Wurmfraß.

ZWEITER FUHRMANN Meine Kinder sind auch Würmer und wollen auch ihr Teil davon. (I, 81)

Zu denken ist auch an Héraults Bemerkung: „Sind wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruten totpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?“ (I, 85) Indem hier sowohl die Verzehrenden als auch die Verzehrten als Tiere figu-

¹¹³ Die stilistischen Parallelen sind teilweise frappierend, wobei die gleiche Rhetorik in der Konstellation des Dramas zugleich auf ihre gewaltsamen Implikationen hin reflektiert wird (vgl. dazu in dieser Arbeit am Beispiel des Wolfs S. 66). Folgende Episode aus der Rede eines Bürgers könnte in ihrer stark antithetischen Rhetorik direkt dem *Hessischen Landboten* entnommen sein: „Ihr habt Kollern im Leib und sie haben Magendrücken, ihr habt Löcher in den Jacken und sie haben warme Röcke, ihr habt Schwielen in den Fäusten und sie haben Samthände.“ (I, 18)

¹¹⁴ Vgl. I, 18,19,20,26,31,39,62,64,75,87.

rieren können, geht es nicht um eine Dichotomie von Unterdrückern und Unterdrückten im Sinne des *Landboten*. Thematisiert wird vielmehr allgemein eine politische Logik des Verbrauchs, die in der Animalisierung des Menschen ihren Ausdruck findet.

Verschieden gelagerte Parallelen zum *Hessischen Landboten* lassen sich auch im *Woyzeck* erkennen. Auf die Vermessung und Animalisierung des sozial randständigen Helden im Drama wurde dabei bereits weiter oben aufmerksam gemacht. – Im Detail gestaltet sich die Lage im *Woyzeck* jedoch ein wenig differenzierter. Wir werden dies an späterer Stelle noch ausführlicher behandeln. Auf einen Unterschied kann jedoch schon jetzt hingewiesen werden. Dieser liegt darin, dass *Woyzeck* seine angebliche Tier-Ähnlichkeit von seinen Brotgebern ja gerade zum *Vorwurf* gemacht bekommt. Burghard Dedner hat dies ganz richtig herausgestellt: „Tiere, so ergibt sich dabei, sind unfähig zum Triebverzicht und Kontraktabschluss und deshalb ungleich weniger in Ausbeutungsverhältnissen zu nutzen als der Mensch.“¹¹⁵ Die Beschimpfungen als Tier bedeuten im *Woyzeck* also höchstens zur einen Seite hin eine Herabsetzung zum Tier. Auf der anderen Seite aber bedeuten sie einen Akt des disziplinierenden Zugriffs auf Körper und Leben von *Woyzeck*.¹¹⁶ Auffälligerweise wird diese Herabsetzung im *Woyzeck* – wie im *Hessischen Landboten* am Lastgaul – vor allem wieder an Bildern des Pferdes durchgespielt.¹¹⁷

Darüber hinaus ließe sich – bei aller gebotenen Zurückhaltung ob der gattungsmäßigen Differenz – auch eine strukturelle Parallele zwischen den beiden Texten behaupten. Denn die Eingangssätze des *Hessischen Landboten* führen in ähnlicher

¹¹⁵ Burghard Dedner: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in *Leonce und Lena*, *Danton's Tod* und *Lenz*. In: Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Hg. von Burghard Dedner. Frankfurt a. M. 1987. [= Büchner Studien Bd. 3] S. 157-218. Hier S. 217.

¹¹⁶ *Woyzeck* reflektiert damit im Sinne Michel Foucaults den neuen Zugriff der Macht auf den Körper, auf das biologische Leben. (Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen*. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983. S. 138). Armin Schäfer formuliert in Anknüpfung an Foucaults biopolitische Thesen: „Im *Woyzeck* wird die Frage nach der Machtwirkung auf eine konkrete Ebene gestellt und gezeigt, wie die Macht unmittelbar am Körper ansetzt.“ (Armin Schäfer: *Biopolitik*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S.) Dass der verstärkte Zugriff der Macht auf das biologische Leben eine „gewisse Animalisierung des Menschen“ bedeutet, schreibt Giorgio Agamben. *Agamben: Homo Sacer*. S. 13.

¹¹⁷ Vgl. dazu in dieser Arbeit Kap. 5.1 (bes. S. 79-83).

Weise wie die Jahrmarktsszenen zu Beginn des *Woyzeck* das Thema des Mensch-Tier-Vergleich leitmotivisch ein. Sie bereiten den Leser durch die in beiden Fällen mit Emphase eingeführte Bildlichkeit auf die Wahrnehmung späterer Wiederaufnahmen der Tierbilder im Text vor und geben ihm zugleich ein Paradigma an die Hand, anhand dessen er die gesellschaftlichen Strukturen, das Verhalten der Figuren und ihr Verhältnis zueinander besser verstehen und beurteilen kann.

Leonce und Lena sowie *Lenz* stehen am Ort der Tierbilder mit dem *Hessischen Landboten* in keiner Verbindung.

3.4 Spuren des *Hessischen Landboten* im Werk Friedrich Ludwig Weidigs

Die Tierbilder des *Landboten* bleiben also nicht ganz ohne Beziehung zu jenen des weiteren Werks Büchners. Direkte Übereinstimmung indes sucht man vergebens. Dafür mag man verschiedene Gründe benennen. Die Differenz der Gattung und der Wirkungsabsicht spielt dabei sicher die herausragende Rolle. Die mangelnde Übereinstimmung sollte jedoch noch einmal zur Autorfrage des Textes zurückführen. Wenn die Tiermetaphorik des *Hessischen Landboten* geringe Übereinstimmung mit den übrigen Schriften Büchners aufweist, wäre dann nicht zu überprüfen, ob sie vielleicht eher ein typisches Stilelement Weidigs ist? – Um diesen Zusammenhang zu beurteilen, ist eine Durchsicht der Werke Weidigs notwendig. Dabei wird man besonderes Augenmerk legen auf Weidigs politische Zeitschrift *Leuchter und Beleuchter für Hessen oder der Hessen Notwehr*. Weidig reagierte mit dieser Schrift, die von Januar bis Oktober 1834 in fünf Ausgaben erschien, auf die Auflösung des Hessischen Landtags. Sowohl inhaltlich als auch zeitlich steht die Schrift in klarer Nachbarschaft zum *Hessischen Landboten*. Weidig ließ die politisch agitatorische (wenn auch gegenüber dem *Landboten* rhetorisch weitaus weniger radikale) Zeitschrift zu seiner eigenen Sicherheit anonym und mit falscher Angabe des Druckorts erscheinen. Schon damit aber verstieß er gegen die *Karlsbader Beschlüsse*, die seit ihrer Inkraftsetzung im Jahr 1819 das Presserecht im Deutschen Bund wesentlich einschränkten.¹¹⁸ Die Hessische Regierung reagierte auf das Erscheinen des *Leuchters* mit Durchsuchungen von Dru-

¹¹⁸ Vgl. den Kommentar Hans-Joachim Müllers. In: Friedrich Ludwig Weidig: Gesammelte Schriften. Hg. von Hans-Joachim Müller. Darmstadt 1987. S. 458.

ckereien und setzte eine Belohnung von zunächst 1000, später sogar 1500 Gulden auf die Entdeckung der Verfasserschaft aus.¹¹⁹

Doch die Auswertung der Zeitschrift bringt für diese Untersuchung eher ein negatives Ergebnis. Wie sonst in Weidigs Schriften, sind Anklänge an die Tierbilder des *Hessischen Landboten* auch im *Leuchter* kaum zu finden. Einzig im fünften und letzten Blatt der Zeitschrift finden sich einige Tierbilder, die allerdings der Struktur und der genaueren Semantik nach denen des *Hessischen Landboten* auch eher fern liegen.¹²⁰

Die Regierung hofft ferner, daß diese Fälschung der Wahlen um so eher gelingen werde, je mehr man auf dies neue Wahlgeschäft von oben herab einwirken könne. Denn, denkt sie, das Volk ist ein gutes Thier, man darf es nur ein Bischen streicheln und kitzeln, so ist es zu allem, sogar zum Tanzen und Aufwarten, wie ein abgerichteter Bär, willig und bereit; man darf nur nicht müde werden, es gehörig zu bearbeiten.¹²¹

Dabei wird das hier eingeführte Bild des zum Tanzbären dressierten Volks an späterer Stelle wieder aufgenommen:

[D]enn wenn Ihr Euch täuschen ließet, so würdet Ihr in Eurer Gesammtheit, als Volk, in Wahrheit einem, mit der Peitsche dressirten, Bären gleichen, auf dessen Rücken die Affen (d.h. die Volksvertreter, die nur der Regierung alles nachmachen, und ihr alle Mienen, Sprünge und Tänze ablernen) hinaufklettern, um sich die fetten Pfründe, Ordensbänder, Titel und anderes aristokratisches Spielzeug auf Kosten des Bären von dem Christbaum der Staatsregierung herabzulangen!¹²²

Man sieht es: die im unübersichtlichen Satzgefüge bis zur Katachrese überbordende Bildlichkeit (der Christbaum der Staatsregierung ist der Rücken des dressierten Bären, ist die Gesamtheit des Volkes...) hebt sich von der Rhetorik des *Hessischen Landboten* eindeutig ab. Zudem bewegt sich der Tanzbär in einem

¹¹⁹ Vgl. Müller, in: Weidig. S. 459.

¹²⁰ *Unglücklicherweise* – so möchte man sagen – wiederholt sich hier erneut das Problem der Autorschaft. Neben Weidig zeichnet für diese letzte Ausgabe auch der Marburger Professor für Staatsrechtslehre, Sylvester Jordan, als Autor verantwortlich. Vgl. Müller, in: Weidig. S. 459.

¹²¹ *Leuchter* und *Beleuchter* für Hessen oder der Hessen Nothwehr. Fünftes Blatt. October 1834. S.3. Reprint in: Weidig. S. 101-104. Hier S. 103.

¹²² Weidig. S. 104

wesentlich anderen metaphorischen Raum als die Last- und Nutztiere des *Landboten*.

Um es abzukürzen: bis auf sehr vereinzelte Anklänge finden sich auch in den Schriften Weidigs keine entscheidenden Parallelen zur Tiermetaphorik des *Hessischen Landboten*. Nach den obigen Vorarbeiten zur Kontextualisierung der Tierbilder in Büchners und Weidigs Pamphlet kann dies kaum überraschen: denn trotz ihrer individuellen Akzentuierung erscheint die Tiermetaphorik des *Landboten* eindeutig mehr gattungs- als autorgeprägt. Die Tierbilder im *Hessischen Landboten* sind Teil der Sprache der politischen Agitation, der sich Büchner und Weidig bei der Abfassung bedienen. Zwar sind einige Parallelen zu den späteren Dramen Büchners – wie gezeigt – auch im Umfeld der Tiermetaphorik durchaus zu bemerken. Doch insgesamt kann ein Blick auf die Tierbilder allein weder das abgewogene Urteil Michael Hofmanns bestätigen, der den Text einerseits zwar in der Gattungstradition situiert, andererseits aber auch als organischen Bestandteil des literarischen Gesamtwerks einschätzt, noch Volker Klotz' Behauptung, Büchner und Weidig würden „[k]eine überlieferten, handelsüblichen Sinnbilder“¹²³ verwenden.¹²⁴ Doch, wie gesagt, gilt dies nur in Bezug auf die Tierbilder.

Exkurs: Die rhetorische Strategie. Verwirklichung der Revolution auf der Ebene der Tierbilder?

In der Untersuchung der rhetorischen Organisation und den wirkungsästhetischen Mechanismen des *Hessischen Landboten* ist Daniel Müller Nielaba auf eine Struktur des Bildbruchs gestoßen. Indem der Text klassische Bilder herrschaftlicher Selbstaffirmation – so das des Staatskörpers und des Fürstenleibs – sukzessive aufbaue und als funktionsuntüchtige Scheingebilde dekonstruiere, verwirkliche er bereits auf der Bildebene die revolutionäre Botschaft, die er an seine Rezipienten richte.¹²⁵ Denn „[d]iese Allegoriezerstörung [...] wird als Sinnbild destruktiv

¹²³ Klotz: Agitationsvorgang. S. 394.

¹²⁴ Vgl. Hofmann. o. S. Auch die Aussage, das literarische Werk gehe „genealogisch“ aus dem *Hessischen Landboten* hervor kann nur in einem weiteren Sinne gerechtfertigt werden. Vgl. Mazza. o. S. Sowie Hans Mayer: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt a. M. 1972. S. 126.

¹²⁵ Eben diese revolutionäre Botschaft kann dem *Landboten* indes nicht völlig unproblematisch zugeschrieben werden. Tatsächlich bleibt er, der radikal zugespitzten Diagnose des status quo zum Trotz, hinsichtlich konkreter Handlungsanweisungen überraschend vage. Auch dieses Urteil über den Text müsste allerdings im Vergleich mit weiteren Pamphlete genauer überprüft werden.

ver Potenz ihrerseits selbst zur emanzipatorischen Allegorie¹²⁶. Auf die Dekonstruktion der topischen Herrschaftsbilder vom Fürstenkörper könne der Text dann den Aufbau eines alternativen Bildes, nämlich des *Volkskörpers*, folgen lassen:

Nachdem der metaphorische Fürstenleib als Tarnung des gefräßigen Fürstenkörpers seinerseits enttarnt ist, nachdem der Leser weiß, daß auch der Staatskörper bloß ein scheinbarer, weil durchschaubarer ist, nachdem das herrschaftliche Repräsentationssystem rhetorisch zerbrochen ist, wird der Bereich sprachlicher Tropen nun frei zum eigenen emanzipatorischen Gebrauch: „Das deutsche Volk ist Ein Leib, ihr seid ein Glied dieses Leibs. Es ist einerlei, wo die Scheinleiche zu zucken anfängt.“¹²⁷

Die These Müller Nielabas wird hier vorgestellt, da im Folgenden diskutiert werden soll, inwiefern auch der Einsatz der Tierbilder im Text einer vergleichbaren Struktur folgt. Zwar wird man von einer Dekonstruktion ähnlicher Herrschaftsbilder nicht sprechen können, aber immerhin doch von einer Umkehrung der ursprünglich behaupteten Hierarchieverhältnisse. Um erneut Müller Nielaba zu zitieren: „Der Text [...] gleicht sich seiner Wirkungsabsicht autoreflexiv an, indem er die von ihm behauptete utopische Umschlagmöglichkeit mimetisch am Umgang mit seinen eigenen Bildelementen vorzeigt.“¹²⁸

Konkret geht es um einen auffälligen Wechsel im Gebrauch der Tierbilder in der ersten Hälfte des Textes. Während zunächst die Ausbeutung der Landbevölkerung durch Adel und Beamtenapparat als eine Behandlung von Tieren geschildert wird, werden später – genau umgekehrt – die Unterdrücker als Tieren beschrieben. Der Wechsel ist dabei relativ präzise im Text zu verorten. Er geschieht an einer Stelle, die aufgrund des gesamten stilistischen Umschlags in den Predigtton als Punkt des Wechsels der Autorschaft von Büchner zu Weidig gewertet wurde (vgl. Kommentar II, 869). Heißt es in einem Satz noch vom Fürsten, dass er „700,000

¹²⁶ Müller Nielaba. S. 124.

¹²⁷ Müller Nielaba. S. 134. Ethel Matala de Mazza dagegen sieht in dem von Müller Nielaba angeführten Bild eine vermutlich von Weidig stammende Zugabe, die sich schlecht mit den vorigen Bildern vertrage: „Das qualvolle Dasein der Vielen [...] wird abgedrängt und zugedeckt unter einer Metapher, die unter politischen Interessengruppen unterschiedlichster Couleur konsensfähig ist [...].“ – Mazza. o. S.

¹²⁸ Müller Nielaba. S. 125.

Menschen an seinem Pflug habe“, so liest man in den Folgesätzen: „Wehe über euch Götzendiener! Ihr seid wie Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden.“ (II, 58) Es folgen die Darstellung des Fürsten als Blutigel (vgl. II, 58), die Rede von den „Raubgeier[n] in Wien“ (II, 63) sowie die Bezeichnung des Königs Ludwigs von Bayern als „Schwein“ und „Wolf“ (beide II, 64). Gleichzeitig bleiben ab der bewussten Stelle weitere Bezeichnungen der unterdrückten Bevölkerung als Tiere fast vollständig aus.¹²⁹ Qualitativ unterscheiden sich dabei die Tierbilder des zweiten Teils von denen des ersten, indem sie statt des Konjunktivs den Indikativ und statt des Vergleichs die Metapher als Modus ihrer Verwendung aufweisen.¹³⁰ So bleibt zuvor auch sprachlich in der Behandlung der Bevölkerung als Tiere deren Humanität noch jederzeit gewahrt:

Es *sieht aus, als hätte* Gott die Bauern und Handwerker am 5. Tage, und die Fürsten und Vornehmen am 6ten Tage gemacht, und *als hätte* der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt.“ (II, 53, Hervorhebung von mir)

Ganz anderes ist bei der Darstellung des Adels zu beobachten. Hier herrscht der Indikativ vor: „Der Fürst *ist* der Kopf des Blutigel“ (II, 58, Hervorhebung von mir). Und: „Sehet an das Gott gezeichnete Scheusal, [...] das Schwein, das sich in allen Lasterpfützen von Italien wälzte [...].“ (II, 64)

Im Laufe des Textes verkehrt sich also, so könnte man behaupten, die Dehumanisierung der Opfer in eine Dehumanisierung der Täter. Damit würden Büchner und Weidig einer verbreiteten rhetorischen Strategie folgen.¹³¹ Indem die anfänglich beschriebenen Verhältnisse dabei umgekehrt werden, erfüllt sich auch auf Ebene der Tiermetaphern die revolutionäre Botschaft.

¹²⁹ Die Ausnahmen bestätigen in diesem Fall nicht unbedingt die Regel (– zu den Einschränkungen und Zweifeln s.u.).

¹³⁰ Zum differenzierten Umgang von Vergleich und Metapher im Text vgl. auch Hofmann. o. S. Für zwei Ausnahmen im skizzierten Schema vgl. II, 56, 60.

¹³¹ Andreas Höfele hat diese Strategie exemplarisch an den für Shakespeare stilprägenden *Acts and monuments of John Foxe* vorgeführt. So ist bei der Schilderung der Hinrichtung des Reformators Jan Hus ganz ähnliches zu beobachten: „Die Peiniger des Reformators verwandeln sich in das, was sie aus ihrem Opfer machen wollten, ‚cruel beasts.‘“ – Höfele. S. 11.

Bei Büchner selbst begegnet dieses gleichsam dialektische Spiel von passiver Erniedrigung zum Tier und Tierwerdung durch aktive Erniedrigung bereits in seinen Schulschriften. Worauf es hier immer wieder hinaus läuft, ist, eine Tendenz aufzuzeigen, die kreisförmig vom Tierischen über die Versuche menschlicher Erhebung zurück zum Tierischen führt. So schreibt Büchner bereits in dem Aufsatz *Heldentod der vierhundert Pforzheimer* von dem „Alltagsmenschen, dem sein Selbst das Höchste ist, sein Wohlsein sein einziger Zweck, der jedes höheren Gefühls unfähig und verlustig der wahren Menschen-Würde, seine Vernunft nur gebraucht um tierischer als das Tier zu sein.“ (II, 24) (Deutlich klingt ihr der Ausspruch Mephistopheles' aus dem *Prolog im Himmel* an: „Er nennt's Vernunft und braucht's allein, nur tierischer als jedes Tier zu sein.“¹³²) Auf eine gewissermaßen ähnliche Weise funktioniert der Witz einer Vorlesungskritzelei Büchners:

Boire sans soif et faire l'amour en
tout temps, il n'y a que ça [ce] qui/
nous distingue des autres bêtes.¹³³

Für Jan Thorn-Pricker scheint dieser dialektische Umschlag auch beim *Woyzeck* anzutreffen zu sein, wo er hinter der Konnotation der Titelfigur als Tier an der Textoberfläche, die Figuren des Doktors und des Hauptmanns als die eigentlichen Tiere des Drama porträtiert wissen will.¹³⁴

Doch zurück zum *Hessischen Landboten* und damit zu einigen Zweifeln an der Berechtigung der These einer planvollen Umkehrung der Tierzeichnung von Untertanen und Herrschern. Erstens ist schon auf die Ausnahmen hinzuweisen, die den akzentuierten Wechsel bei genauerer Betrachtung zu verwischen drohen: so

¹³² Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. von Dieter Borchmeyer et. al. Frankfurt a. M. 1984ff. Bd. 7/1. S. 26.

¹³³ – „Trinken ohne Durst und die Liebe zu jeder Zeit machen, das ist alles, was uns von anderen Tieren unterscheidet.“ Büchner unterschrieb diesen Dreizeiler, den er auf ein Blatt mit verschiedenen Skizzen notierte, mit seinem eigenen Namen; dabei handelt es sich hier um ein Zitat aus *Le mariage de Figaro* von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Vgl. Peter Michelsen: Büchner-Miszelle. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Nr. 52. 1978. S. 691.

¹³⁴ „Dialektische Tierbilder“ überschreibt Jan Thorn-Pricker das Kapitel seiner Studie, in der er von den Jahrmaktszenen ausgehend über Doktor und Hauptmann schreibt: „Die Menschen sind von den Tieren nicht so weit entfernt, wie sie es zu sein glauben. [...] Der Hauptmann und der Doktor verkörpern beide ähnliches wie dieses Pferd. Sie sind Menschen und Tiere zugleich, barbarisch und zivilisiert.“ (Jan Thorn-Pricker: Revolutionär ohne Revolution: Interpretationen der Werke Georg Büchners. Stuttgart 1978. S. 124f.)

finden sich noch nach der genannten Zäsur vereinzelt Bilder vom Volk als Tier und vice versa.¹³⁵ Zweitens ist von einer umgekehrten Zuschreibung der Tierhaftigkeit auch insofern nicht zu sprechen, als die jeweiligen Bilder einander nicht parallel konstruiert sind. Ganz im Gegenteil steht der Beschreibung der Bauern als Last- und Nutztiere auf der einen Seite die Darstellung der Oberschicht als Raubtiere und Parasiten (Raubgeier, Wolf, Blutigel) auf der anderen Seite gegenüber. Statt von einer Umkehrung wäre damit eher von einer dem Textganzen unterlegten *Fabelstruktur*¹³⁶ zu sprechen (auch dies freilich nur mit erheblichen Einschränkungen). Schließlich ist drittens auch insofern Skepsis angebracht als der Umschwung in der Zuschreibung mit dem wahrscheinlichen Autorwechsel zusammenfällt (und diesen damit gewissermaßen auch bestätigt). Zwar bedeutet – wie etwa von Gerhard Schaub nachgewiesen wurde – der Wechsel der Autorschaft nicht, dass der Aufruf in rhetorisch gänzlich geschiedene Teile zerfallen würde.¹³⁷ Doch könnte immerhin davon ausgegangen werden, dass sich die beiden Autoren unabhängig voneinander jeweils eines anderen der beiden Paradigmen der politischen Tiermetaphorik – die Erniedrigung der Untertanen zum Tier, bzw. die Darstellung der Unterdrücker als Raubtiere – bedient haben.

¹³⁵ So liest man schon zu Anfang davon, dass sich der Adel „füttern“ (II, 56) und sogar „mästen“ (II, 57) lässt. Andersherum durchziehen „schinden“ (II, 59, 64), „Schindmähre“ (II, 60) „Schinder“ (II, 59, 63) auch die zweite Texthälfte. Einen Grenzfall stellt die Metapher im Bibelzitat des letzten Satzes dar, die, wenn auch negativ, auf die Metaphorik der ersten Hälfte rekurriert: „Herr, zerbrich den Stecken unserer Treiber“ (II, 66).

¹³⁶ Vgl. hierzu Kap. 2.2 und 4.1.

¹³⁷ So sieht Schaub den gesamten Text durch die Struktur der antiken Parteireden geformt. Vgl. Schaub, S. 154f.

4. Jenseits von Fabel und Emblem – Tradition und Funktion der Tierbilder bei Büchner

Sucht man nach den großen Quellen und Katalysatoren der Tierbilder in der europäischen Literatur, wird man schnell auf zwei wesentliche Bezugssysteme stoßen: die Emblemkunst und die Fabel. Die dreigliedrigen Embleme – bestehend aus Überschrift (inscriptio), Bild (pictura) und kurzem erläuterndem Sinnspruch (subscriptio) – entfalteten vor allem im 16. und 17. Jahrhundert ihre Wirkung, blieben aber auch noch weit in die Aufklärungszeit hinein als Denk- und Bildmuster prägend. Die Fabel erlebte in Deutschland im 18. Jahrhundert unter anderem bei Lessing, Hagedorn und Gellert eine große Renaissance und avancierte neben der Lehrdichtung zu einer der wesentlichen Gattungen der Aufklärungsliteratur. Die Fabel liefert dabei zugleich das grundlegende Muster für den Einsatz von Tierbildern in anderen Gattungen, wie sich beispielhaft an den frühen Dramen Schillers zeigen lässt. Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, in welchem Verhältnis die Verwendung des Tierbilds bei Büchner zu den skizzierten Traditionen steht. Dabei wird vor allem in Bezug auf die Fabel eine mehrfache Kehrtwende zu beschreiben sein, die sich sowohl auf die Semantik der Tierbilder bezieht, als auch auf ihre kognitive Funktion. Dabei kann auch diese ästhetische Emanzipation bei Büchner bereits wieder als Teilhabe an einer literarischen Entwicklung verstanden werden, als deren früher Vertreter hier Heinrich von Kleist vorgestellt wird.¹³⁸

4.1 Das Funktionsmuster der Fabel

In seiner Abhandlung *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum* (1783) kommt Moses Mendelssohn in einigen kurzen Sätzen auch auf die Funktion von Tiervergleich und Tiermetapher zu sprechen. Bei der „Bezeichnung moralischer Eigenschaften“, so Mendelssohn ließen sich „keine Dinge bequemer oder bedeutender finden als die Thiere“¹³⁹.

¹³⁸ Die zu skizzierende Tradition muss – auch mangels eingehenderer Untersuchung – auf Bezüge zu üblichen Epochenbegriffen zunächst verzichten. Die Nennung Kleists verweist gewissermaßen schon auf eine jenseits der Epochenbegriffe gedachte Entwicklung. Näher zu befragen wären im Anschluss an die folgenden Ausführungen jedoch der Zusammenhang zur romantischen und realistischen Ästhetik.

¹³⁹ Moses Mendelssohn: *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe. Hg. von F. Bamberger u. a. Stuttgart 1983. Bd. 8. Bearb. von Alexander Altmann. S. 99-203. Hier. S. 178.

Jedes Tier hat seinen bestimmten, auszeichnenden Charakter, und kündigt sich dem ersten Anblicke gleich von dieser Seite an, indem die ganze Bildung desselben mehrents auf dieses eigentümliche Unterscheidungszeichen hinweise. Dieses Tier ist behende, jenes scharfsichtig; dieses stark, jenes gelassen [...].¹⁴⁰

Der Verweis auf ein Tier erlaube also eine denkbar knappe und präzise Charakterisierung. Den größten Gebrauch von diesem Umstand, so Mendelssohn weiter, mache selbstverständlich die Fabel. Hierbei kann Mendelssohn auf den Fabelautor und -theoretiker Gotthold Ephraim Lessing verweisen. Lessing erklärt in dem Aufsatz *Von dem Gebrauch der Tiere in der Fabel* ganz im Sinne Mendelssohns, dass „die allgemein bekannten und unveränderlichen Charaktere der Tiere die eigentliche Ursache sind, warum sie der Fabulist zu moralischen Werten erhebt.“¹⁴¹ Allein der Gebrauch der Tiere erlaube dem Autor der knappen Fabelform auf jede „umständliche Charakterisierung“¹⁴² zu verzichten und doch bei allen Lesern gleichermaßen ein klares Bild des behandelten Charakters zu evozieren: „Man setze in der Fabel von dem Wolfe und dem Lamme, anstatt des Wolfes den *Nero*, anstatt des Lammes den *Britannicus*, und die Fabel hat auf einmal alles verloren, was sie zu einer Fabel für das ganze menschliche Geschlecht macht.“¹⁴³

Es wäre der Gegenstand einer weiteren Arbeit, zu untersuchen, inwieweit die von Lessing postulierte Eindeutigkeit, Allgemeinheit und Unveränderlichkeit der Tier-Charakter auf die Fabeltradition selbst tatsächlich zutrifft. – Schon eine Durchsicht aller Fabeln Äsops, in denen ein Hund vorkommt, lässt dies zweifelhaft erscheinen. Welche Haupteigenschaft der Hund in der Fabel verkörpert, ist sehr verschieden. Äsop lässt in 25 seiner Fabeln Hunde auftreten.¹⁴⁴ Je nach Fabel kann

¹⁴⁰ Mendelssohn. S. 178.

¹⁴¹ Gotthold Ephraim Lessing: Vom Gebrauch der Tiere in der Fabel. In: Ders. Werke und Briefe. Hg. von Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1997. Bd. 4. Hg. vom Gunter E. Grimm. S. 376-385. Hier: S. 383.

¹⁴² Lessing. S. 380f.

¹⁴³ Lessing. S. 381.

¹⁴⁴ Vgl. Antike Fabeln. Hg. und aus dem Griechischen und Lateinischen übersetzt von Johannes Irmscher. Berlin 1999. S. 31, 36, 41, 55f., 56, 62, 69, 72, 74 (2x), 75 (2x), 76 (2x), 114, 125, 125f., 131, 133, 136f. 140, 144f. 145, 152. Vgl. zusätzlich: *Fabulae Aesopicae Collectae. Ex Recognitione Caroli Halmii*. Tübingen 1881. S. 82. Angesichts der verschiedenen Zählweisen und Kompilationen der Fabeln Äsops mag die Zahlenangabe (25) eventuell fehlerhaft sein.

der Hund dumm, gefräßig oder träge sein¹⁴⁵ oder er kann feige sein,¹⁴⁶ treu und unbestechlich,¹⁴⁷ listig,¹⁴⁸ angeberisch¹⁴⁹ oder verständig und vorsichtig.¹⁵⁰ Auffallender werden die Differenzen noch, wenn man Äsop mit anderen antiken Fabeldichtern vergleicht. Man mag sich dazu etwa die Fabeln *Der Wolf und der Hund* bei Äsop und Romulus anschauen. Während bei Äsop der angekettete Hund seine Fesseln beklagt und in der sicheren Verpflegung, die ihm gewährt wird, keinen ausreichenden Trost entdeckt,¹⁵¹ ist es bei Romulus genau umgekehrt. Der Hund nimmt die Ketten als Preis für sein bequemes Leben gern in Kauf und steht damit im Kontrast zum Wolf, dem die Freiheit das höchste Gut bleibt.¹⁵² Anscheinend gibt es also zumindest so etwas wie einen Pool verschiedener, einander durchaus widersprechender Zuschreibungen, aus dem einzelne Elemente im Kontext der jeweiligen Fabel aktiviert werden können. Doch all dies sei hier nur in Parenthese bemerkt.

Was in der Fabel also funktioniere, das mache sich, so nun wieder Mendelssohn, der Dichter auch sonst zu Nutzen: „wenn er von sittlichen Eigenschaften in Metaphern und Allegorien reden will, nimmt [er] mehrenteils seine Zuflucht zu den Thieren“¹⁵³. Freilich, dafür mag man Beispiele finden. So kann etwa Schiller die Figuren seines Sturm und Drang Dramas *Kabale und Liebe* bereits dadurch grundsätzlich charakterisieren, indem er ihnen sprechende (Tier-)namen verleiht: Der feige Hofmarschall heißt so „von Kalb“ und der kriecherisch-intrigante Haussekretär des Präsidenten trägt den Namen „Wurm“. Schiller ist in diesem Zusammenhang nicht zufällig benannt. Sein Werk steht in vielfältiger Weise in Bezug zur Fabeltradition. Am direktesten äußert sich diese Beziehung in der Integration der Fabel als Binnenerzählung in der großen Rede Fioscos in dem Drama *Die Ver-*

¹⁴⁵ Vgl. Antike Fabeln. S. 75, 145, 131, 125, 76, 69.

¹⁴⁶ Vgl. Antike Fabeln. S. 74.

¹⁴⁷ Vgl. *Fabulae Collectae*. S. 82.

¹⁴⁸ Vgl. Antike Fabeln. S. 75.

¹⁴⁹ Vgl. Antike Fabeln. S. 140.

¹⁵⁰ Vgl. Antike Fabeln. S. 36, 152.

¹⁵¹ Vgl. Antike Fabeln. S. 144f.

¹⁵² Vgl. Antike Fabeln. S. 384f.

¹⁵³ Mendelssohn. S. 178.

schwörung des Fiesco zu Genua, in dem die Tiermetaphorik insgesamt einen großen Stellenwert einnimmt.¹⁵⁴

Die Beziehung zur Fabel ist in Schillers Werk jedoch noch komplexer. Letztlich bildet sie nur ein Paradigma eines poetischen Programms, das von der Annahme einer prinzipiellen Zeichenhaftigkeit der Natur geprägt ist. So hat Schiller in seinen Frühschriften explizit auf die Bezeichnungsmöglichkeit seelischer Zustände durch die Natur verwiesen. In der um 1780 entstandenen *Theosophie des Julius* heißt es programmatisch über den Zeichencharakter der Natur: „Jeder Zustand der menschlichen Seele hat irgendeine Parabel in der physischen Schöpfung wodurch er bezeichnet wird.“¹⁵⁵ Die Natur wird, wie Wolfgang Riedel im Kommentar zu den philosophischen Schriften Schillers dieser Zeit erläutert, zum „Projektionsraum der Subjektivität nach dem Vorbild des *Werther*“¹⁵⁶. Wie *Die Räuber* zeigen, ist dabei der Tierwelt eine besonders prominente Stellung eingeräumt. In einem Monolog Franz Moors liefert Schiller einen ganzen Katalog von Charaktereigenschaften und den mit ihnen zu assoziierenden Tieren:

Welche Gattung von Empfindnissen werde ich wählen müssen? Welche wohl den Flor des Lebens am grimmigsten anfeinden? *Zorn?* – dieser hungrige Wolf frißt sich zu schnell satt – *Sorge?* – dieser Wurm nagt mir zu langsam – *Gram?* – diese Natter schleicht mir zu träge.¹⁵⁷

4.2 Tierbilder der Emblematik

Neben der Fabel gehört auch die Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts zu den großen Speichern spezifisch geprägter Tierbilder. Wie Albrecht Schöne in seinem Standardwerk *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* nachgewiesen hat, dienten die Embleme den Dramatikern des Barock als wesentliche Bildspender. Die Tiermetaphern Daniel Caspar von Lohensteins lassen sich so in zahlreichen

¹⁵⁴ Vgl. Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundl. der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München 2004. Bd. 1. S. 680f. (2. Akt, 8. Szene). Die Tiermetaphorik im Drama hat Susanne Schüller untersucht: Susanne Schüller: *Politische Tiermetaphorik in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* und Johann Wolfgang Goethes *Reineke Fuchs*. Diplomarbeit. Wien 1998. S. 30-62; zur Fabel Fiescos S. 56ff.

¹⁵⁵ Schiller. Bd. 5. S. 345.

¹⁵⁶ Schiller. Bd. 5. S. 1182.

¹⁵⁷ Schiller. Bd. 1. S. 522.

Fällen auf konkrete Embleme zurückführen.¹⁵⁸ Und auch Schiller schöpft in seinem Drama *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* noch aus dem Bildvorrat der Emblemik, wie Susanne Schüller gezeigt hat. Vorführen kann Schüller diese Bezugnahme Schillers auf die Emblemtradition etwa an folgender Stelle. Der Mohr äußert hier gegenüber Fiesco: „Der Löwe hat`s doch so dumm nicht gemacht, daß er die Maus pardonnierte? (*Arglistik.*) Gelt! er hat`s schlau gemacht, wer hätt` ihn auch sonst aus dem Garn genagt?“¹⁵⁹ Mit Recht verweist Schüller hier auf die Embleme, die zeigen, wie eine Maus einem gefangenen Löwen das Netz zernagt.¹⁶⁰ Allerdings wird an dieser Stelle zugleich eines der prinzipiellen Probleme deutlich, die mit jeder Behauptung einer Bezugnahme auf die Emblemik einhergehen. Denn bekanntermaßen ist die Geschichte der Maus, die den Löwen aus dem Netz freinagt, zunächst als Fabel überliefert. Sie findet sich bei Äsop und in der Folge auch bei Babrios, Romulus und Jean de La Fontaine.¹⁶¹ Es zeigt sich hiermit ein wesentlicher Charakterzug der Embleme, die oftmals weniger als Generatoren bestimmter Bilder, sondern vielmehr als deren Speicher und Vermittlungsort fungieren. Einzelne sprachliche Bilder in einem Text einwandfrei auf bestimmte Embleme als Quelle zurückzuführen, ist damit nicht ohne weiteres möglich.

Doch auch von diesem Problem abgesehen, bleiben in dem Drama Schillers insgesamt konkrete Bezüge auf die Emblemik des vergangenen Jahrhunderts eher die Ausnahme. So kommt Susanne Schüller zu dem Ergebnis, dass Schiller sich „nur in seltenen Fällen auf konkrete Embleme“¹⁶² beziehe und sich „damit von der barocken Emblemik eindeutig schon entfernt“¹⁶³ habe. Gleichwohl misst sie diesen Bezügen keine geringe Bedeutung bei. Festzustellen sei, dass „durch diese Bilder eine Sinnverbindung zwischen dem Geschehen und seiner Bedeutung“ hergestellt werde. Die Embleme bieten damit nicht bloß einen großen und festen

¹⁵⁸ Vgl. Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 3. Aufl. München 1993. S. 76f., 108, 112.

¹⁵⁹ Schiller. Bd. 1. S. 701. Vgl. Schüller. S. 39.

¹⁶⁰ Vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.): *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar 1996. Sp. 598. Dazu Schüller. S. 39.

¹⁶¹ Vgl. *Antike Fabeln*. S. 83, 297, 357. La Fontaine. S. 122f.

¹⁶² Schüller. S. 44.

¹⁶³ Schüller. S. 44.

Bildervorrat, sondern zugleich auch die Möglichkeit, durch ihre Allusion ein bestimmtes Interpretament in den dramatischen Text zu integrieren.

Auf die Emblematisierung musste hier eingegangen werden, da sie einer der wesentlichen Speicher von Tierbildern in der europäischen Kultur gewesen ist. Doch auf Büchner bezogen kann nur festgestellt werden, dass bei ihm der Bezug zur Emblematisierung fast vollkommen aufgegeben ist. Auf eine mögliche Ausnahme verweisen hier Kittsteiner und Lethen, die in der Äußerung des Hauptmanns im *Woyzeck* „ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, geht nicht so schnell“ (H 4,9 – I, 210) einen Bezug zum Emblem vom schlechten Gewissen als Hund, an dessen Schwanz man eine mit Erbsen gefüllte Schweinsblase gehängt hat, zu erkennen glauben.¹⁶⁴ Das weitgehende Ausbleiben emblematischer Bezüge ist indes wohl wenig überraschend, da zu Büchners Zeit die Emblematisierung insgesamt lange ihren Höhepunkt überschritten hatte und das in ihr kolportierte Gedankengut im kollektiven Bewusstsein bereits deutlich an Präsenz verloren haben dürfte. Es wäre ein lohnendes Vorhaben, das Verblässen oder Fortleben der emblematischen Tradition am Beispiel der Tierbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts einmal näher zu untersuchen.

4.3 Tierbilder jenseits von Fabel und Emblem

Moralische Kennzeichnung durch Tierbilder – nach diesem von Mendelssohn benannten, geläufigen Konzept verfährt Büchner zumindest im *Hessischen Landboten* und in den Schulschriften an einigen Stellen. In diesem Sinne streicht in *Der Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer* der Vergleich der kämpfenden Pforzheimer mit Löwen – „keiner weicht, keiner wankt, gleich Löwen streiten sie von ihren Leichenhügeln herab“ (II, 23) – sinnfällig ihren Mut und ihre Kampfeskraft hervor. Und so erlaubt die Rede von den „Raubgeier[n] in Wien und Berlin“ (II, 63) im *Hessischen Landboten* die kurze und zugleich bildhaft verstärkende Zuschreibung bestimmter negativ konnotierter Eigenschaften auf die derart bezeichnete politische Führung. Doch bei den Dramen verhält es sich anders. Büchners

¹⁶⁴ Vgl. Heinz-Dieter Kittsteiner, Helmut Lethen: Ich-Losigkeit, Entbürgerlichung und Zeiterfahrung. Über die Gleichgültigkeit zur „Geschichte“ in Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983). S. 240-269. Hier S. 264. Das Emblem findet sich bei Henkel, Schöne. Sp. 579.

Gebrauch von Tiermetaphern zur Personenbeschreibung distanziert sich hier in mehrfacher Weise von dem Konzept Mendelssohns.¹⁶⁵

Der erste fundamentale Unterschied besteht darin, dass die durch die verwendeten Tiere zugeschriebenen Eigenschaften sich oft nicht aus der Menge des klassischen Fabel- und Emblem-Reservoirs erklären lassen. Das gilt für den enigmatischen Extremfall der Beschreibung Maries als „Zickwolfin“ (H 4,12 – I, 214) durch Woyzeck.¹⁶⁶ Auch dort, wo die Tiere aus den Fabeln an und für sich bekannt sind, können Eigenschaften durch sie konnotiert sein, die ihnen traditionell fremd geblieben sind. So verhält es sich bei Hunden in *Danton`s Tod*. Die Hunde werden hier an mehreren Stellen eindeutig als Stellvertreter sexueller Triebhaftigkeit eingeführt. Als Lacroix das Gespräch Dantons mit der Prostituierten Marion unterbricht, bemerkt er mit Beziehung: „Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schoßhündlein, die quälten sich.“ (I, 28). Später wird Danton von Mercier selbst als „Dogge mit Taubenflügeln“ (I, 59) bezeichnet. Danton wiederum hatte kurz zuvor eine Atmosphäre der „Unzucht“ ebenfalls mit Rekurrenz auf die Hunde beschrieben:

DANTON: Geht das nicht lustig? Ich wittre was in der Atmosphäre, es ist als brüte die Sonne Unzucht aus. Möchte man nicht drunter springen, sich die Hose vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse? (I, 43)

Und später ruft er noch einmal: „Was sollen wir uns zerren? Ob wir nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Scham binden oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen?“ (I, 85)

Der *geile Hund* ist ein Motiv, das den klassischen Fabeln fremd geblieben ist. Auch in den Emblembüchern des 16. und 17. Jahrhunderts begegnet der Hund

¹⁶⁵ Dabei muss allgemein zugestanden werden, dass die Charakterisierung durch bestimmte Tiere überhaupt nur selten in den Dramen begegnet.

¹⁶⁶ Ausführlicher zu dieser Stelle in der vorliegenden Arbeit auf S. 122-125.

nirgends in Bildern der Unzucht.¹⁶⁷ Innerhalb der literarischen Symbolik ist hier eher der Affe verbreitet.¹⁶⁸

Damit soll jedoch nicht behauptet werden, dass Büchner diese Assoziation in dem Drama gänzlich neu stiftet. Die englische Umgangssprache kennt bekanntermaßen das Schimpfwort „bitch“, in dem das unstete Mädchen als Hündin figuriert. Und auch in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts ist eine entsprechende Verbindung mehrfach anzutreffen. So beschimpft der Prior in Nikolaus Lenaus 1851 erstmals aus dem Nachlass herausgegeben Drama *Don Juan* die Mönche, die sich mit Prostituierten eingelassen haben, als „[h]ündisch geile Sündenknechte“¹⁶⁹. Und auch bei Heinrich von Kleist stößt man an zwei Stellen auf Hunde zur Bebilderung sexueller Triebe. So wird die drohende Vergewaltigung der Titelfigur in *Die Marquise von O* durch die russischen Soldaten als ein Überfall von Hunden umschrieben:

Man schleppte sie in den hinteren Schloßhof, wo sie eben, unter den schändlichsten Mißhandlungen, zu Boden sinken wollte, als, von dem Zetergeschrei der Dame herbeigerufen, ein russischer Offizier erschien, und die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren, mit wütenden Hieben zerstreute.¹⁷⁰

In ähnlicher Weise beschreibt auch die Titelheldin in Kleists Drama *Penthesilea* ihre „Begierden“ als „losgelaßne Hunde [, die] mit der Drommete erzne Lungen bellend, [...] aller Feldherrn Rufen, überschrein“.¹⁷¹

Die Motivation für Kleist und Büchner, diese Hundebilder einzusetzen, ist dabei sehr verschieden. Anthony Stephens erklärt deren Einsatz bei Kleist damit, dass

¹⁶⁷ Vgl. dazu das Register im Emblemkatalog von Henkel und Schöne. Henkel, Schöne. Sp. 1976.

¹⁶⁸ Vgl. Roland Borgards: Affe. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 8f.

¹⁶⁹ Nikolaus Lenau: Don Juan. In Ders. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Helmut Brandt u. a. Bd. 4. Hg. von Helmut Brandt und Gerhard Kosselek. Wien 2004. S. 275-322. Hier S. 285.

¹⁷⁰ Heinrich v. Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde. Hg. v. Helmut Sembdner. 9. vermehrte und revidierte Aufl. München 1993. Bd. 2. S. 105. Hinweis auf diese Stelle durch Anthony Stephens: „Menschen/ Mit Tieren die Natur gewechselt.“ Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist. In: Jahrbuch der Schiller Gesellschaft 36 (1992). S. 115-142. Hier S. 123.

¹⁷¹ Kleist. Bd. 1. 362. Hinweis durch Stephens, S. 130.

nur durch diese Bilder menschliche Gefühle, deren direkte Diskursivierung tabuisiert sei, thematisiert werden können:

Die Tierbilder scheinen bei Kleist durch ihre Häufigkeit und Vielfalt auf menschliche Gefühle zu verweisen, die verschiedenen Tabus unterliegen und gleichsam nur in tierhafter Verkleidung in den poetischen Diskurs eingehen können.¹⁷²

Weil also direkt von einer Vergewaltigung zu sprechen unmöglich wäre, nutzte Kleist die Metapher des Raubs der Hunde, um auf sie hinzudeuten. Ganz anders bei Büchner: Nicht um das Unaussprechliche auf Umwegen in den poetischen Diskurs einzubringen, nutzt Büchner die Tiere. Sondern zur Akzentuierung und zusätzlichen Betonung: „Möchte man nicht drunter springen, sich die Hose vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?“ (I, 43) – Wie sehr im übrigen gerade diese Hundestellen als anstößig empfunden wurden, belegt die Tatsache, dass sie (neben vielen weiteren sexuell expliziten Stellen) sowohl in der ersten Buchfassung von 1835, als auch noch in den nachgelassenen Schriften von 1850 gestrichen sind.¹⁷³

Wenn hier die Semantik des Hundes bei Büchner in Abkehr von einer alten und gleichzeitig in Anknüpfung an eine neue Bildtradition beschrieben wird, ist die tatsächliche Sachlage indes noch nicht voll in den Blick gebracht. Denn mehr als um einen einfachen Traditionswechsel, handelt es sich hier um einen Kategorie-wechsel, wie er an früherer Stelle in dieser Arbeit eingeführt wurde.¹⁷⁴ Nicht mehr das Tierreich als rational schematisierter Spiegel der Menschheit ist von Interesse, sondern das Tier als das andere der menschlichen Vernunft und als Signifikant seiner Körperlichkeit. Gerade der Hund bietet sich hier gut an. Denn er wird gemeinhin als das kulturfähigste Tier vorgestellt. Und an seinem Beispiel lässt sich daher besonders deutlich die Differenz und Grenze von Natur und Kultur problematisieren.¹⁷⁵ Insofern die erwähnten Stellen im Drama immer genau auf

¹⁷² Stephens. S. 130.

¹⁷³ Vgl. MbA Bd. 3.2 S. 35,76. Vgl. zu den Kürzungen auch Peter D. Smith: *Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955*. Oxford 2000. S. 104.

¹⁷⁴ Vgl. in dieser Arbeit Kap. 2.2.

¹⁷⁵ Vgl. Roland Borgards: Hund. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 165f. Hier. S. 166.

die Thematisierung dieser Grenze und auf die Rückbindung des Kulturmenschen an seine animalischen Triebe hinzielen, ist der Hund also passend gewählt.

4.4 Die veränderte Funktionsweise

Zu sehen ist also, dass Büchners Tierbilder, wenn sie auch teilweise aus den klassischen Stereotypen der Fabel- und Emblemtradition ausbrechen, nicht unbedingt Neuprägungen sein müssen. Doch mit der inhaltlichen Abgrenzung und der kategorialen Umorientierung der Büchnerschen Tierbilder von jenen der Fabeln sind erst zwei wesentliche Differenzen benannt. Der dritte Unterschied ist tiefgreifender, gleichzeitig aber auch schwieriger zu fassen.

Tierbilder bieten in den Dramen Büchners – und das nun ist der dritte wesentliche Unterschied zum Gebrauch des Tiers in der Fabel nach Lessing und Mendelssohn – keinen unbedingten Schlüssel zum Charakter der Figuren. Dabei ist dieser Unterschied, wie wir sehen werden, zu einem großen Teil – aber wohl nicht ausschließlich – aus der Gattung des Dramas zu erklären. Denn indem die Tierbilder dort von den Figuren der Handlung ausgesprochen werden, werden sie implizit schon stets in ihrer Gültigkeit relativiert. Doch je nach Drama kann diesem Umstand eine mehr oder weniger große Bedeutung zukommen. Dies mag der Vergleich zu Stücken anderer Autoren zeigen. Denn es gibt durchaus Dramen, in denen bestimmte Tiermetaphern in Bezug auf eine Figur fortgeführt eingesetzt werden und signifikant zu dessen Charakterisierung beitragen. Neben den erwähnten Dramen Schillers stellt vor allem Goethes Sturm und Drang Drama *Götz von Berlichingen* ein gutes Beispiel dar.¹⁷⁶ Im Zentrum der Vogelvergleiche dort steht die Figur Weislingen. „Das Motiv Weislingens als Vogel zieht sich durch das ganze Stück“¹⁷⁷, hat Dieter Borchmeyer festgestellt. Von den unterschiedlichsten Figuren des Dramas wird Weislingen in dieser Linie beschrieben als „Paradiesvogel“¹⁷⁸, „Wachtel“¹⁷⁹, „Schnepfe“¹⁸⁰, „Phönix“ und „Haushahn“¹⁸¹. Der Bildbe-

¹⁷⁶ Die folgenden Bemerkungen zu *Götz von Berlichingen* wiederholen die Ausführungen einer Proseminararbeit, die ich im Frühjahr 2008 am University College London eingereicht habe.

¹⁷⁷ Borchmeyer im Kommentar. Goethe. Bd. 4. S. 808.

¹⁷⁸ Goethe. Bd. 4. S. 307.

¹⁷⁹ Goethe. Bd. 4. S. 314.

¹⁸⁰ Goethe. Bd. 4. S. 317.

¹⁸¹ Beide: Goethe. Bd. 4. S. 326.

reich, in dem der Vogel im Drama hauptsächlich auftaucht, ist der der Jagd. Weislingen, die flatterhaft zwischen Götz und dem Bamberger Hof treibende Figur, will gefangen werden. In diesem Sinne beklagt Götz im dritten Akt: „Ich hab ihn losgelassen den Vogel, und er verachtet die gütige Hand, die ihm in der Not Futter reichte.“¹⁸² Ins Netz gegangen ist Weislingen stattdessen dem mit „Wachtelpfeife“¹⁸³ ausgerüsteten Liebetraut und dem „Lockvogel“¹⁸⁴ Adelheid.

Natürlich ist der Rückgriff auf Goethe und Schiller an dieser Stelle bis zu einem gewissen Grad verkürzend und schematisierend. Gerade auch im Werk Schillers wird die Lesbarkeit von Zeichen, und die Unsicherheit ihrer Interpretation wiederholt zum Thema.¹⁸⁵ Doch geht es hier um eine bewusste Kontrastierung, durch die Büchners Position schärfer herausgestrichen werden soll. Am deutlichsten wird der Unterschied zu dem für Goethe und Schiller skizzierten Muster zweifelsohne in *Woyzeck*, wo die Tierzuschreibungen immer stärker auf denjenigen zurückfallen, der sie ausspricht, als sie den charakterisieren, auf den sie gemünzt sind. „A Question of Seeing“ hat John Reddick eines der *Woyzeck*-Kapitel in seiner Büchner-Monographie benannt und darin herausgestrichen, in welcher Häufigkeit die Figuren explizit darauf rekurren, etwas *gesehen* zu haben. „References to ‚eyes‘ and seeing abound throughout the *Woyzeck* drafts [...]“. Indem damit ausdrücklich auf die subjektive Vermittlung des Gesehenen verwiesen wird, wird die Konzentration vom gesehenen Objekt auf das sehende Subjekt gelenkt:

In the great majority of cases in *Woyzeck* the motif of ‚seeing‘ relates not to the object but to the subject. What matters is not the thing beheld, but the perspective of the beholders, and/ or the meaning that they ascribe to the things they see.¹⁸⁶

Die Bezeichnung Woyzecks als „Hund“ (H 4,8 – I, 209 und H 4,15 – I, 215), „Esel“ (H 3,1 – I, 219) und „Bestie“ (H 3,1 – I, 219) sagen also ebenso wie die Be-

¹⁸² Goethe. Bd. 4. S. 333.

¹⁸³ Goethe. Bd. 4. S. 314.

¹⁸⁴ Goethe. Bd. 4. S. 314.

¹⁸⁵ Dies gilt für Wallensteins fatale Fehldeutung der Sterne ebenso wie für jenen Moment in *Die Jungfrau von Orleans*, in dem ein plötzlicher Donner Unsicherheit schafft, da er sowohl Johannas Auftrag von Gott als auch ihren Bund mit dem Teufel bezeugen könnte (vgl. Schiller. Bd. 2. S. 791). Auch in Goethes *Götz* spielt die Fehlinterpretation eines Traums bereits eine zentrale Rolle (vgl. Goethe. Bd. 4. S. 307).

¹⁸⁶ John Reddick: *The Shattered Whole*. Oxford 1994. S. 315.

schreibungen Maries als „wildes Thier“ (H 4,6 – I, 208) oder „Zickwolfi<n>“ (H 4,12 – I, 214) und die des Tambourmajors als „Stier“ und „Löw“ (beide H 4,6 – I, 207) weniger über die beschriebenen Figuren aus und mehr über die Wahrnehmungsmuster derjenigen, in deren Augen Menschen zu Tieren werden.¹⁸⁷

Ansätze zu diesem Muster lassen sich bereits in *Danton`s Tod* finden. Das Stück, in dem vorschnelle Zuschreibungen und Charaktermasken jeder Art hinterfragt werden,¹⁸⁸ sperrt sich gegen die Festlegung der Charaktere durch Tiervergleiche. Dabei geraten auch die klassischen Tiermetaphern der revolutionären Sprechweise, derer sich Büchner und Weidig selbst im *Hessischen Landboten* bedienten, ins Zwielficht. Dort, im *Hessischen Landboten*, figuriert König Ludwig von Bayern als „Wolf, der sich für seinen Baalshofstaat für immer jährlich fünf Millionen durch meineidige Landstände verwilligen läßt“ (I, 64). Im Drama *Danton`s Tod* dagegen werden die Auswüchse einer Politik, die sich solcher Zuschreibungen bedient hat, kritisch beleuchtet. In der ersten Volksszene des Dramas (1. Akt, 2. Szene) klagt ein Bürger über die leeren Versprechungen der Revolutionsführer:

Sie haben uns gesagt: schlägt die Aristokraten tot, das sind Wölfe! Wir haben die Aristokraten an die Laternen gehängt. [...] Aber sie haben die Toten ausgezogen und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. (I, 18f.)

Die emphatische Metapher des *Hessischen Landboten* vom König als Wolf wird hier im enttäuschten Ausruf des Bürgers in die indirekte Rede verdrängt, als politisches Schlagwort entlarvt und hat dabei viel von ihrer Glaubwürdigkeit und Unmittelbarkeit eingebüßt.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. dazu in dieser Arbeit Kap. 6.

¹⁸⁸ Vgl. dazu ausführlich John Reddicks Kapitel „Masks and Faces“ (Reddick. S. 145-166).

¹⁸⁹ Dabei sollte man allerdings nicht vorschnell auf eine politische Wandlung Büchners schließen. Ariane Martin hat Büchners frühe Briefäußerungen, in denen er sich zu revolutionärer Gewalt bekennt, in diesem Sinne mit der hier zitierten Szene aus *Danton`s Tod* zu kontrastieren versucht (vgl. Martin S. 65f.). – Doch methodisch bleibt es fragwürdig, aus einzelnen Äußerungen des vielstimmigen Dramas auf eine bestimmte Positionierung des Autors zu schließen. Ob sich Büchner überdies mit *Danton`s Tod* von seinen Revolutionshoffnungen verabschiedet hat, ist äußerst umstritten. Vgl. u. a. Mazza. o. S. Ausführlich bereits bei Georg Lukács: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag 19. Februar 1937. In: Wolfgang Martens (Hg.): Georg Büchner. Wege der Forschung. Darmstadt 1969. S. 197-224. Hier S. 205-216.

Doch auch innerhalb des Dramas stehen Zuschreibungen einzelner oder mehrerer Figuren als Tiere nicht unhinterfragt. Deutlich werden mag dies bei der im Drama auffälligen Assoziation zwischen Danton und den Hunden. Die wesentlichen Textstellen dazu wurden eben genannt. Das Bild der geilen Hunde im Drama bleibt jedoch eine Charakterschablone, die die Figur Dantons um wesentliche Eigenschaften beschneidet. Danton fungiert im Drama in der Opposition zum puritanischen Robespierre zwar eindeutig als Vertreter eines Hedonismus oder Sensualismus.¹⁹⁰ Doch ist damit seine Figur schwerlich vollständig beschrieben und der Hedonismus auch als Produkt und Ausdruck eines spezifischen Geschichtsbilds noch verkannt. Wer die im Drama angebotene Assoziation als unbedingten Schlüssel zur Figur benützen zu können meint, übersieht zudem zunächst schon die kontextuelle Gebundenheit jeder einzelnen Textstelle, die die Identifizierung Dantons mit dem Hündischen ins Wanken geraten lässt.

Dies gilt etwa für Dantons Ausruf in der Szene *Eine Promenade* zu Beginn des zweiten Akts: „Möchte man nicht drunter springen, sich die Hose vom Leibe reißen und sich über den Hintern begatten wie die Hunde auf der Gasse?“ (I, 43) Dantons Ausruf reagiert hier auf den Dialog zwischen der offensichtlich noch äußerst jungen Prostituierten Rosalie und einem Soldaten:

SOLDAT Halt! wo hinaus meine Kinder? *Zu Rosalie:* wie alt bist du?

ROSALIE So alt wie mein kleiner Finger.

SOLDAT Du bist sehr spitz.

ROSALIE Und du sehr stumpf

SOLDAT So will ich mich an dir wetzen. (I, 42)

Dabei steht die derbe Komik dieses Dialog von vorne herein in einem düsteren Licht. Dies nicht nur wegen des zweifelhaften Alters der Prostituierten. Sondern auch deswegen, weil das Phänomen der Prostitution im Drama an mehreren Stellen explizit als Folge der sozialen Not thematisiert wird. Die „spitze“ Komik Rosalies muss so auch in dieser Szene auf den Rezipienten besonders abgeschmackt wirken, da sie offensichtlich nur der Einleitung eines Geschäfts zu dienen hat, das Rosalies nacktes Überleben sichert. Direkt vor dem Erscheinen der Soldaten

¹⁹⁰ Vgl. Martin S. 165ff.

macht Rosalie dies in einer Bemerkung gegenüber Adelhaid deutlich: „Mach fort, da kommen Soldaten, wir haben seit gestern nichts Warmes in den Leib gekriegt“ (I, 42) Schon in der ersten Volksszene im ersten Akt war die Prostitution in diesem Sinne eingeführt worden. Simon, der sich darüber beklagt, dass sich seine Tochter fremden Männern anbietet, wird von seiner Frau heftig zurecht gewiesen: „Du Judas, hättest du nur ein Paar Hosen hinaufzuziehen, wenn die jungen Herren die Hosen nicht bei ihr herunterließen?“ (I, 18) Und ein Bürger springt ihr zu zur Hilfe und pointiert: „Ihr Hunger hurt und bettelt“ (I, 18)

Dantons im Anblick der bemitleidenswerten Prostituierten ausgesprochenes Verlangen, es den Hunden gleich tun zu wollen, für bare Münze zu nehmen, kann jedenfalls keine Option sein. Entsprechend wehrt sich auch John Reddick gegen die häufige Interpretation der Stelle als Ausdruck eines unverbrämten sexuellen Verlangens. Vielmehr sei Dantons Äußerung als ein sarkastischer Kommentar zu verstehen, aus dem Ekel und Verzweiflung spreche: „the passage is a harrowing cry of despair and revulsion, bitterly ironic in its crudity and its pretence of humor“¹⁹¹. Ähnlich muss auch die zweite Stelle gedeutet werden, in der Danton die Nähe zum Hündischen anspricht: „Was sollen wir uns zerren? Ob wir nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Scham binden oder das häßliche Ding offentragen und es uns von den Hunden lecken lassen?“ (I, 85) Auch dies ist nicht isoliert vom Kontext der Szene zu lesen, in der die Gefangenen kurz vor ihrer Hinrichtung ihrer Verzweiflung Luft machen.

Danton nimmt die Zuschreibung als Hund im Sinne des Dramas also nur in ironischer Drehung auf – ohne sie damit andererseits völlig zu entwerten. Diese besondere Ambivalenz zeichnet den Gebrauch der Tiermetapher in den literarischen Schriften Büchners wesentlich aus. In *Danton`s Tod* genauso wie im *Woyzeck* beschäftigt Büchner die Bedeutung des animalischen Leben des Menschen als materielle Ausgangsbasis seines Handelns und Denkens. Und doch ist er weit davon entfernt, das Tier als wesenhaften Kern des Menschen zu postulieren. Wir werden an späterer Stelle noch darauf zurückkommen.

¹⁹¹ Reddick. S. 148.

Mit der am Beispiel der Hunde vorgeführten Ambivalenz des Tierbilds steht Büchner dabei wiederum in einer neuen literarischen Tradition am beginnenden 19. Jahrhundert, die die prinzipielle Gültigkeit (hergebrachter) sprachlicher Bilder zu hinterfragen beginnt. Anthony Stephens hat in seiner Untersuchung zu den Tierbildern bei Heinrich Kleist die These entwickelt, es gehe bei Kleists Tierbildern gerade auch um die „Diskreditierung der kognitiven Funktion der Metapher“¹⁹². Mehr als die Erkenntnis über die jeweiligen Figuren zu fördern, werde also das Potential der Metapher aufgedeckt, „[d]ie Erkenntnis der Wirklichkeit zu verhindern oder zu verzerren.“¹⁹³. Dabei sei Kleist hier von Shakespeare beeinflusst, der etwa in *Othello* ähnlich verfare. Allerdings bestehe ein Unterschied zwischen Shakespeare und Kleist. Denn im Gegensatz zu den Figuren Shakespeares würden diejenigen Kleists ihren eigenen falschen Metaphern Glauben schenken:

Während Shakespeares Iago [...] keinen Augenblick lang die eigenen Metaphern wörtlich nimmt, gehen die beiden Grafen in der *Familie Schroffenstein* den eigenen metaphorischen Feindbildern doch auf den Leim.¹⁹⁴

Was für Kleist gilt, das gilt auch für Büchner, möchte man meinen. Den Tierbildern kann nicht mehr unmittelbar getraut werden. Vielmehr beleuchten sie mindestens ebenso wie das Objekt auch das Subjekt des Vergleichs. Sie werden zudem in der dramatischen Konstellation immer auch *als Tiermetaphern* problematisiert. Im Falle Dantons mag das Tiermotiv immerhin einen Teilaspekt des Charakters illustrieren. Jeder Versuch aber das Teilbild zu verabsolutieren, muss sich als kontraproduktiv erweisen. Noch einmal zitieren wir hierzu Anthony Stephens:

Das spezifisch Moderne an Kleists Bildhaftigkeit liegt in seiner durchgängigen Weigerung, eine stabile ‚Tiefendimension‘ oder Eigentlichkeitsschicht der Bildhaftigkeit zu erschaffen. Was vorübergehend als ‚letzte Wirklichkeit‘ erscheinen mag, ist nur eine Brechung oder Verkleidung dessen, was sich einer endgültigen Fixierung durch die Sprache prinzipiell entzieht [...]. Kleists Bildhaftigkeit ist daher für den Übergang vom Substanzendenken zur allgemeinen Relativität bildhafter Rede

¹⁹² Stephens. S. 125

¹⁹³ Stephens. S. 125.

¹⁹⁴ Stephens. S. 126.

exemplarisch, der sich in der europäischen Literatur um dem Anfang des 19. Jahrhunderts vollzieht.¹⁹⁵

Eine der interessanten Ambivalenzen, in denen Büchner das Tierbild oszillieren lässt, betrifft die Frage ihres ontologischen Status. Sie wird in *Danton`s Tod* in der Opposition zweier Argumente explizit. Das ganze Drama ist durchsetzt von Masken- und Theatermetaphern (vgl. I, 22, 23, 40, 84).¹⁹⁶ Auf die mit diesem Motiv verbundene Frage nach dem, was als wahre „Tiefenschicht“ (um Stephens` Begriff hier aufzunehmen) den Kern der Figuren ausmache, darüber liefert das Drama allerdings mehrere konträre Antworten. Dabei steht in diesen Antworten auch der Wert der Tiermetaphern mit auf dem Spiel.

Nachdem bereits in der dritten Szene des ersten Akts Collot D`Herbois fordert, „die Masken abzureißen“ (I, 22), finden sich an zwei späteren Stellen Antworten darauf, was hinter den Masken zu finden sei. Eine Auflösung auf diese Frage findet sich gegen Ende des Dramas in einer Aussage Camilles, der hinter allen Masken den ewig gleichen „Schafskopf“ vermutet:¹⁹⁷

[W]ir sollten einmal die Masken abnehmen, wir sähen dann wie in einem Zimmer mit Spiegeln überall nur den einen uralten, zahllosen unverwüstlichen Schafskopf, nichts mehr, nichts weniger. Schlafen, Verdaun, Kinder machen das treiben Alle, die übrigen Dinge sind nur Variationen über das nämliche Thema. (I, 84)

In einem gewissen Widerspruch dazu steht eine frühere Aussage im Drama, in der ganz parallel das Wesen hinter der Maske thematisiert wird. Nicht das ewig-gleiche Tier jedoch komme dann als Kern zum Vorschein, sondern mit der Maske gehe das Gesicht selbst verloren:

LACROIX Und Collot schrie wie besessen, man müsse die Masken abreißen.

DANTON Da werden die Gesichter mitgehen. (I, 30)

¹⁹⁵ Stephens. S. 141.

¹⁹⁶ Dies ist teilweise bereits durch Büchners Quellen vorbereitet (vgl. Kommentar I, 500).

¹⁹⁷ Dies ist als Variation auf den Topos vom Tier als dem unmaskierten Menschen zu lesen. In positiver Deutung findet er sich etwa bei Roland Barthes. Vgl. Roland Barthes. *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt a. M. 2007. S. 116f.

Auch das Tierische, auch der Schafskopf und die Maske der kopulierenden Hunde, die Danton halb ironisch überstreift, hat keine größere Authentizität als jede andere der im Drama ausgespielten Rollen. In dieses Modell der Masken passt auch die letzte Szene der Komödie *Leonce und Lena*. Valerio erscheint gemeinsam mit Leonce sowie Lena und ihrer Gouvernante verkleidet am Hof von König Peter. Nach seiner Identität befragt, nimmt Valerio seine Maske ab. Doch hinter jeder Maske verbirgt sich nur wieder eine neue – bis schließlich mit der letzten Maske auch die Figur selbst auseinanderzufallen droht. Das komische Ver- und Entkleidungsspiel gerät so in ein abgründiges Spiel um Identität und Schein, das das wacklige Denkgerüst des Monarchen tiefgreifend verunsichert:

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 – 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, was ich eigentlich bin. (I, 125)

Um den Texten Büchners gerecht zu werden, muss man gerade das Oszillieren zwischen den zwei zitierten Positionen nachvollziehen, die durch einen gemeinsamen bildlichen Bezugsrahmen (die Masken) gezielt aneinander gekoppelt werden. Zudem sollte – wie John Reddick wiederholt insistiert – jede dieser Äußerungen auch in ihrem Kontext im Drama und als situationsgebundene Rede bestimmter Figuren gedeutet und verstanden werden. Keine Philosophie, keine Geisteshaltung im Drama wird von einer der konkreten Situation übergeordneten Instanz als ontologische Wahrheit beglaubigt. Camilles Verzweiflung über den Menschen, der in seinem Wesen nichts anderes als das ewiggleiche Tier bleibe, darf also auch nicht unabhängig davon, dass Camille kurz vor seiner Hinrichtung steht, als allgemeine Aussage des Stücks über das Verhältnis von Mensch und Tier

betrachtet werden.¹⁹⁸ Der Philosophie der Verzweiflung kommt keine letztgültige Wahrheit zu, sondern ist Produkt der Situation und dient paradoxerweise gerade dazu, die äußere Verzweiflung in einem rhetorischen System begreifbar zu machen und zu bändigen. John Reddick insistiert:

Büchner shows them trading illusion for illusion: they throw off one false mantle, but, incapable of facing they cold, they instantly don another, wrapping themselves warmly in the extravagant rhetoric of despair. [...] The rhetoric of despair is just as much a posture, as other, more blatant ones that are contemplated in the play [...].¹⁹⁹

Fassen wir das Wesentliche noch einmal zusammen. Während Georg Büchner in seinen Schulschriften und im *Hessischen Landboten* dem Funktionsmuster des Tierbilds in der Fabel weitgehend verpflichtet bleibt, lässt sich in seinen literarischen Schriften eine klare Abkehr von diesem ausmachen. Wie am Beispiel der Hunde-Bilder in *Danton`s Tod* deutlich wurde, weist die Abkehr von dem Bildervorrat der Fabel dabei nicht unbedingt auf Neuprägungen Büchners hin. Zudem geht es hier auch um mehr als um eine bloß inhaltliche Verschiebung einzelner Tierbilder. Konstatiert werden muss ein kategorischer Wechsel im Blick auf das Tierreich. Nicht als Spiegel der Menschheit, sondern in seinem Spannungsverhältnis zum Menschen, wird das Tier nun interessant. Neben diesem kategorialen semantischen Umbruch ist auch eine Befragung der kognitiven Funktion der Metapher bei Büchner zu bemerken, die sich vor Büchner schon im Werk Kleists finden lässt. Begünstigt durch die Form des Dramas wird die Gültigkeit der Tierbilder als direkte Charakterisierung in Frage gestellt. Durch vielfältige Formen der Relativierung werden sie stärker an ihren Sprecher und dessen Situation zurückgebunden. In einer gleichsam *ironischen Rede* gelingt es Büchner auf diese Weise,

¹⁹⁸ Anders Hans Georg Werner, der trotz zugestandener Situationsgebundenheit hier den Anspruch auf Allgemeingültigkeit postuliert glaubt: „Die Eigenart dieser Debatten hat situative Gründe: die existentielle Erregung von Gefangenen, auf die der Tod wartet, und die Ausweglosigkeit von Revolutionären, die ihre Revolution verloren geben müssen. Aber die Gefängnisdebatten gehen über den situativen Anlass weit hinaus. Sie haben metaphysischen Anspruch und signalisieren die Verkehrtheit des Weltzustandes.“ – Hans-Georg Werner: „Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.“ Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motivik in Büchners *Leonce und Lena*. In: Ders.: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur 1760 bis 1840. Stuttgart, Weimar 1993. S. 271-283. Hier S. 273.

¹⁹⁹ Reddick. S. 153f.

zugleich ein Bild und dessen Negation einzuführen. Diese wesentlichen Ambivalenzen des Textes gilt es als Leser aufzuspüren und zu deuten.

Die beschriebenen Entwicklungen einer Abkehr vom Funktionsmuster der Fabel lassen sich auch als Abkehr von tradierten Denkmustern und beglaubigten Totalitäten begreifen. Damit könnten sie relativ unproblematisch einer breiteren zeitgleichen literarischen Entwicklung zugeordnet werden, zu der beispielsweise auch die Abwertung des auktorialen und die Aufwertung des personalen Erzählers gehört. Die stärkere Rückbindung des Gesehenen an das sehende Subjekt fußt zudem in der Theorie der Literatur (und Malerei) der Romantik.²⁰⁰ Zwar spekulativ, aber deswegen nicht ganz abwegig, wäre es hingegen, diese Emanzipation gerade im Fall Büchners auch im Rahmen des neuen wissenschaftlichen Dispositivs zu deuten. Ausführlichere Studien auch zu anderen Autoren und Texten müssten klären, inwiefern sich die geschilderten Techniken sinnvoll parallel etwa zu einer fortschreitenden Empirisierung in den Wissenschaften interpretieren ließen.

²⁰⁰ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007. S. 67f.

5. Spielarten metaphorischer Verklammerung

Der Begriff der metaphorischen Verklammerung wurde von Volker Klotz geprägt, der in ihr ein wesentliches Kohärenz stiftendes Kompensationsmittel des offenen Dramas entdeckte. Im Folgenden wird der Begriff der metaphorischen Verklammerung jedoch in einem erweiterten Sinne verwendet werden, um Bedeutung, Kontext und Tradition der Tierbilder in Büchners Werk näher in den Blick zu bringen. Zunächst geht es dabei um die *Woyzeck*-Fragmente, in denen die Tierbilder unter allen Texten Büchners die stärkste integrierende Wirkung ausüben. Dabei gilt es gerade die Modi dieser Integration näher zu charakterisieren. In der Diskussion der weiteren Texte werden die Tierbilder im Kontext zweier verschiedener Bezugssysteme beschrieben. Bei *Leonce und Lena* geht es *intratextuell* um die Semantik der Tierbilder als Subkategorie der das Drama wesentlich prägenden Bildwelt des Gartens. Die Tierbilder des Erzählfragments *Lenz* dagegen werden *intertextuell* im Kontext der Wahnsinnserzählungen der romantischen Literatur untersucht. Das Kapitel wird abgeschlossen durch Ausführungen zur unterschiedlichen Funktionalisierung ähnlicher Bilder im Gesamtwerk. Die Texte *Der Hessische Landbote* und *Danton's Tod* werden in diesem Kapitel ausgespart, da grundsätzliche Bemerkungen über die in ihnen wirksamen Formen metaphorischer Verklammerung bereits an anderer Stelle dieser Arbeit angeführt wurden.²⁰¹

5.1 *Woyzeck*

Lange Zeit galt Büchners drittes Drama als Prototyp der offenen Form.²⁰² So führte Volker Klotz in seinem Standardwerk *Geschlossene und offene Form im Drama* vor allem am *Woyzeck* sein Verständnis des offenen Dramas vor.²⁰³ Heute dagegen scheint in der Büchner-Forschung die Auffassung verbreitet (wenn auch nicht

²⁰¹ Vgl. Kap. 3 sowie Kap. 2.6 und 4.3.

²⁰² Vgl. Burghard Dedner: Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – „geschlossene Form“. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89). S. 145-170. Hier: S. 145 u. passim. Über die Auseinandersetzung von Klotz und Dedner (s.u.) informiert jetzt auch Harald Neumeyer: *Woyzeck*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S.

²⁰³ Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 4. durchges. u. überarb. Aufl. München 1969.

Konsens) zu sein, dass es sich beim *Woyzeck* um *kein* offenes Drama handelt.²⁰⁴ Entscheidend für die Durchsetzung dieser Sichtweise war ein Aufsatz Burghard Dedners aus dem Jahr 1989. Dabei geht es Dedner weniger darum, die Offenheit der Form auf den Fragmentstatus des Dramas zu zurückzuführen. In einer detaillierten Analyse des Handlungsverlaufs macht Dedner wahrscheinlich, dass die gesamte Dramenhandlung in nicht mehr als 48 Stunden vonstatten geht.²⁰⁵ Er führt darüber hinaus vor, dass „in der Szenenfolge H 4 und H 1, 14-21 mit möglichem Einschluss von H 3, 2 [...] [eine] lückenlose und festgefügte Handlungskette vorliegt“²⁰⁶. Die Auffassung des *Woyzeck* als Drama der offenen Form sei ein Fehlschluss von späteren Interpreten, die auf *Woyzeck* ein durch offene Dramen wie Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* oder Bertolt Brechts *Baal* geprägtes Formverständnis applizieren und Büchner a priori als modernen Autor deuten wollen:

Die Analyse des *Woyzeck* als Drama der ‚offenen Form‘ beruht auf einem circulus vitiosus, bei dem Vorurteile über den Autor Büchner Fehldeutungen des handschriftlichen Befundes veranlaßten, die ihrerseits diese Vorurteile in den Rang scheinbar begründeter Urteile erhoben.²⁰⁷

Büchner habe, so betont Dedner, beim *Woyzeck* Wert darauf gelegt, die Szenen zeitlich möglichst eng miteinander zu verknüpfen. „Hetze und Tendenz zur Simultaneität“²⁰⁸ seien zwei wichtige Verknüpfungsprinzipien der Szenen im Drama. So gehören die Szenen H4,5-8 für Dedner in die denkbar knappste zeitliche Abfolge: Noch vor seinem morgendlichen Besuch beim Doktor (Pulsmessung, Urinprobe), rasiert Woyzeck den Hauptmann. Dies erklärt die Eile Woyzecks. Währenddessen besucht der Tambourmajor Marie. Auf dem Weg vom Hauptmann zum Doktor entdeckt Woyzeck dann den Tambourmajor gemeinsam mit Marie und stellt letztere (die inzwischen wieder allein ist) zur Rede. Durch diesen Besuch bei Marie,

²⁰⁴ Vgl. Martin S. 194: „Das Dramenfragment ist [...] kein ‚offenes‘ Drama, auch wenn es lange Zeit und immer wieder als Paradebeispiel für den atektonischen Dramentyp genannt wurde [...]“²⁰⁴. Dagegen besteht Poschmann weiter auf der offenen Form und hält es allein für fraglich, inwieweit die Offenheit dem Fragmentstatus des Dramas geschuldet ist. (vgl. Kommentar I, 738)

²⁰⁵ Dedner: Handlung. S. 154.

²⁰⁶ Dedner: Handlung. S: 147.

²⁰⁷ Dedner: Handlung. S. 147.

²⁰⁸ Dedner: Handlung. S. 148.

verspätet sich Woyzeck und uriniert auf die Straße, noch bevor er beim Doktor angelangt ist. – Soweit die durchaus plausible Erklärung des zeitlichen Zusammenhangs dieser Szenen durch Dedner.²⁰⁹ Dedner beschreibt einen linearen, auf ein bestimmtes Ende hin ausgerichteten Handlungsverlauf, „der durch eine Vielzahl feststehender Termine bestimmt ist und dem schon aus diesem Grund das entscheidende Merkmal der ‚Offenheit‘ fehlt“.²¹⁰

Nun sieht auch Dedner im *Woyzeck* kein Drama der *geschlossenen* Form. Dagegen spricht für ihn die ständige Verlagerung des Schauplatzes sowie die besondere Zeitstruktur, die sich von der genauen Deckung von Spielzeit und gespielter Zeit deutlich abhebt:

Während im geschlossenen Drama Spielzeit und gespielte Zeit übereinstimmen, die Zeit also ihre normale Geschwindigkeit hat und von den Personen im Reden ausgefüllt wird, stehen die Szenen im *Woyzeck* teils im Zeichen der Terminfixierung, teils im Zeichen der Zeitbeschleunigung.²¹¹

Am Ende steht für Dedner fest, Büchner habe mit dem *Woyzeck* nicht nur in der Erhebung eines Paupers zum Bühnenhelden thematisches Neuland betreten, sondern auch in der Suche nach einer passenden Form eigene Wege gefunden.²¹²

Es war notwendig, diese gut begründeten Thesen Dedners hier ein wenig genauer auszuführen. Denn wenn in der Folge von metaphorischer Verklammerung gesprochen wird, dann ist dabei bewusst zu halten, dass dieser Begriff von Volker Klotz im Sinne eines kompensatorischen Mittels zu Reintegration der auseinanderstrebenden Szenen des offenen Dramas geprägt wurde: „Die zersprengte Handlung schließt sich auf anderer Weise wieder zusammen. Die Textur übernimmt

²⁰⁹ Vgl. Dedner: *Handlung*. 153f.

²¹⁰ Dedner: *Handlung*. S. 168.

²¹¹ Dedner: *Handlung*. S. 168.

²¹² Vgl. Dedner: *Handlung*. S. 170.

Aufgaben der Struktur.“²¹³ Wozu, so müsste man nun fragen, soll die metaphorische Verklammerung dienen, wenn es sich beim *Woyzeck* ohnehin um kein offenes Drama handelt? Dazu ist verschiedenes zu sagen. Zunächst muss konstatiert werden, dass Dedner mit seinem Beharren auf der Geschlossenheit der Handlung und der engen Zeitfügung durchaus nicht alle von Klotz benannten Charakteristika der offenen bzw. geschlossenen Form des Dramas abdeckt.

So kennt das offene Drama nach Klotz keine Exposition. „Medias in res setzt das [offene] Drama ein.“²¹⁴ Dies trifft tendenziell auch für *Woyzeck* zu, wo höchstens die ersten beiden Szenen (H 4,1: *Freies Feld. Die Stadt in der Ferne* und H 4,2: *Marie mit ihrem Kind am Fenster. Margreth.*) so etwas wie eine Einführung des Zuschauers in die Figuren des Stücks, die Ausgangssituation der Handlung und ihre wichtigsten Voraussetzungen bieten.²¹⁵

Daneben bezeichnet Volker Klotz eine bestimmte Konfliktsituation als Charakteristikum des offenen Dramas: Der Held kämpft nicht länger gegen einen einzelnen, gleichwertigen, klar erkennbaren Gegner, sondern gegen die anonyme Vielzahl einer feindlichen Umwelt: „Die [...] Duellsituation zwischen gleichwertigen Gegnern [...] weicht dem unübersichtlichen Kampf des einzelnen gegen einen anonymen Gegner, gegen die ganze Welt.“²¹⁶ Auch dies trifft für *Woyzeck* zweifelsohne zu.

Vor allem aber ist darauf zu beharren, dass der ständige Ortswechsel und die extreme Kürze vieler Szenen dem Drama einen Anschein der Ungefüghtheit verleihen, dem die von Klotz beschriebene Funktion der metaphorischen Verklammerung in

²¹³ Klotz: *Geschlossene und offene Form*. S. 106. Andere Mittel zur Synthesis im offenen Drama nach Klotz sind die Komposition durch komplementäre Handlungsstränge (vgl. S. 101-104), die Setzung eines „zentralen Ich“, das in allen Handlungsteilen begegnet (vgl. S. 106-109) sowie die Einfügung einer den Sinn der Einzelteile zusammenfassend erhellenden Binnenerzählung oder Zentralszene, von Klotz „Integrationspunkt“ genannt (vgl. S. 111f).

²¹⁴ Klotz: *Geschlossene und offene Form*. S. 109.

²¹⁵ Der Begriff der Exposition nach Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. verb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001. S. 251. Die ersten beiden Szenen sind insofern parallel angelegt, als sie *Woyzeck* und *Marie* jeweils in Begleitung eines gleichgeschlechtlichen Partners zeigen. Sie machen den Rezipienten mit *Woyzecks* sozialer Stellung und seinem Hang zum Wahnsinn sowie mit *Maries* Armut und ihrem Begehren für den Tambourmajor vertraut. – Oder wären auch noch die Jahrmarktsszenen zur Exposition zu rechnen? Letztlich bleiben die Übergänge unscharf, von einer Exposition im eigentlichen Sinne ist eher nicht zu sprechen.

²¹⁶ Klotz: *Geschlossene und offene Form*. S. 108.

dem Sinne entgegenzuwirken vermag, dass sie die Zusammenhänge zwischen den Handlungsteilen sichtbar hält. Wie wir sehen werden, ist mit dieser ästhetischen Funktion die Reichweite der metaphorischen Verklammerung für das Drama allerdings noch nicht umfassend erklärt.

Bislang wurden in der Forschung unter anderem der Tanz, die Farbe rot und der Teufel als zentrale, das ganze Drama durchziehende Bilder beschrieben.²¹⁷ Was im Folgenden nun vorgeführt werden soll, ist dreierlei. Zunächst gilt es zu zeigen, wie verschiedenartige Repräsentationen einzelner Tiere (also auf die gleiche Tierart rekurrierende Metaphern, Vergleiche etc.) verknüpft gedacht werden können und in ihrer Verknüpftheit bedeutungsstiftend werden. Darüber hinaus soll deutlich werden, dass im Falle dieses Dramas nicht nur Bilder einzelner Tiere, sondern – durch die prominente Einführung dieses Bild- und Themenbereichs in den Jahrmartsszenen – die Tierbilder insgesamt einen leitmotivischen Zusammenhang bilden. Schließlich kann diskutiert werden, inwiefern die Tierbilder im *Woyzeck* im Sinne einer *intensiven Diskursintegration*²¹⁸ nicht bloß die einzelnen Szenen verbinden, sondern die verschiedenen Stränge, Themen und Bedeutungsebenen des Dramas in sich zusammenzuführen und an die anthropologische Leitfrage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier rückzubinden vermögen.

Zunächst zum ersten Punkt, der Rekurrenz einzelner Tierbilder im Text. Hier ist vor allem das Bild des Pferdes auffällig. Bildes des Pferdes, an dem sich im zeitgenössischen anatomisch-philosophischen Diskurs in ähnlicher Weise wie beim Affen Debatten über die Differenz von Mensch und Tier entzündeten,²¹⁹ avancieren im Stück durch ihre Verbindung mit der Figur Woyzecks zum metaphorischen Zentralpunkt der anthropologischen Frage. Erstmals eingeführt wird das Pferd in diesem Sinne bereits im Kutscherlied der zweiten Szene des Stücks (H 4,2), dessen Vortrag unmittelbar dem Auftreten Woyzecks vorangeht:

²¹⁷ Dies ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Vgl. u. a. Klotz: Geschlossene und offene Form. S. 105.

²¹⁸ Begriff nach: Jürgen Link/ Ursula Link-Heer: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: LiLi 20 (1990), Heft 77. S. 88-99. Hier S. 96. Nähere Ausführungen dazu weiter unten.

²¹⁹ Vgl. Günter Oesterle: Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen in Georg Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983). S. 200-239. Hier S. 213.

MARIE [...] Hansel spann deine sechs Schimmel an
 Gib ih zu fresse auf`s neu.
 Kein Haber fresse sie
 Kein Wasser saufe sie
 Lauter kühle Wein muß es sein. Juchhe.
 Lauter kühle Wein muß es sein.

Es klopft am Fenster

MARIE Wer da? Bist du`s Franz? Komm herein! (H 4,2 – I, 203)

Auch wenn in der Groteske des Lieds das Wein saufende Pferd bereits anthropomorphisiert ist, steht die Darstellung des Pferds als Mensch und vice versa hier freilich noch im Hintergrund. Indem der Vergleich im Zitat des Volkslieds aufscheint, ist jedoch bereits ein wichtiges strukturelles Muster eingeführt. Wir werden noch darauf zurückkommen. Doch, wie gesagt, andere Eigenarten des Liedes sind an dieser Stelle auffälliger. So weist es inhaltlich und durch seinen Tanzrhythmus vor allem auf die späteren Wirtshausszenen voraus (vgl. Kommentar I, 747).

Erst mit den folgenden Jahrmarktsszenen gerät die Relation von Mensch und Pferd nun voll in den Fokus. Das „astronomische“ (H 1,1 – I, 177), also sternkundige²²⁰ Pferd, das laut den Angaben des Ausrufers rechnen und die Uhr lesen kann (H 1,2 – I, 178) figuriert als „verwandelter Mensch“ (H 1,2 – I, 178). Wichtig erscheint, das Büchner diese Gleichsetzung in einem volkstümlich konventionalisierten Rahmen einführt. Zählende Pferde gehören zum Standardinventar des Jahrmarkts. Bewusst konstruiert Büchner also keinen merkwürdigen Einzelfall, sondern stellt eine bekannte Szene nach. Die Szene ist als *Zitat* aus der alltäglichen Erfahrungswelt zu verstehen; das Zitat ist Teil einer doppelten rhetorischen Strategie von Empirisierung und Ironisierung. Einerseits geht es darum, die ständige Präsenz des Vergleichs von Mensch und Tier bewusst zu machen und den alten Budenzauber nach seinen anthropologischen Implikationen zu befragen. Andererseits schafft das Zitat als solches Distanz, indem es vom Rezipienten weniger als individuelle Aussprache und mehr als Thematisierung von etwas Gege-

²²⁰ Vgl. Kommentar, MbA Bd. 7.2 S. 443.

benem erkannt wird. Es wird hier also nicht die Verwandtschaft oder gar Gleichheit des Tiers zum Menschen als ontologische Wahrheit vom Text unterstellt. Wäre dies der Fall, hätte Büchner einen seriöseren Sprecher wählen können.²²¹ Und er hätte dem Pferd mit dem Uhrenlesen und Rechnen nicht Eigenschaften unterstellt, die es in Wahrheit bestimmt nicht beherrscht. Gleichzeitig aber ist mit dieser Szene die Gleichsetzung von Mensch und Tier als Thema in der Weise in den Raum gebracht, dass Büchner sie in den Folgeszenen durch Wiederaufnahmen des Pferdebilds jederzeit aktivieren und ergänzend ausgestalten kann. Und genau das passiert auch.

So bereits in der Szene *Der Hof des Professors* (H 3,1), die Henri Poschmann in seiner „Kombinierten Werkfassung“ fast unmittelbar auf die Jahrmarktsszene folgen lässt.²²² Dass *Woyzeck* hier in einer Weise vorgeführt wird, die der Zurschaustellung des Pferdes auf dem Jahrmarkt (und freilich auch der der Katze in der selben Szene) gleichkommt, ruft die anthropologische Fragestellung nach dem Status des Menschen direkt in Erinnerung. Dass der Doktor bei *Woyzeck* auch noch „Übergänge zum Esel“ bemerkt (das Verwirrspiel Esel-Pferd ist bereits Gegenstand der zweiten Jahrmarktsszene, vgl. H 1,2 – I, 177), lässt *Woyzeck* endgültig in die Nähe zum Pferd rücken. Büchners Aktivierung dieses Themas zielt dabei wiederum nicht auf die Gleichsetzung *Woyzecks* mit dem Pferd, sondern auf die Illustration einer bestimmten gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Konstellation, in der die Gleichsetzung des Menschen mit dem Tier möglich geworden ist. Dabei ist immer wieder die Ambivalenz zu betonen, in der Büchner diese Tendenz in ihren Auswirkungen auf die Behandlung *Woyzecks* zwar verurteilt, ohne jedoch ihre prinzipielle Plausibilität auszublenden.²²³

Spätere Szenen führen diese Parallelisierung weiter aus, wobei *Woyzeck* nun tatsächlich mehr und mehr die Rolle des Pferdes zu übernehmen scheint. So in der

²²¹ Vgl. Reddick S. 347.

²²² Über die tatsächlich intendierte Platzierung – oder gar darüber, ob sie überhaupt in die Endfassung des Stücks aufgenommen werden sollte – kann letztlich nur spekuliert werden. Büchner notierte sie gemeinsam mit der Szene H 3,2 (*Karl. Das Kind Woyzeck*) auf einen Extrabogen und es steht nicht fest, ob sie vor oder nach der letzten Fassung des Stücks entstand. Poschmann verteidigt seine Platzierung (Kommentar I, 688ff.). Zur Problematik der Einordnung dieser Szene: Dedner: *Handlung*, S. 161-163.

²²³ Näheres hierzu folgt in Kap. 6.

Szene H 4,8 (*Woyzeck. Der Doktor*), in der Woyzeck, indem er „auf Straß [p]ißt“ (H 4,8 – I, 209), das „ungebührliche“ (H 1,2 – I, 178) Verhalten des Jahrmarkts-Pferdes wiederholt. Ähnliches geschieht auf eine unterschwellige Weise schließlich in der Szene H 3,2 (*D. Idiot. D. Kind. Woyzeck.*). Die Aufforderung Woyzecks an Karl, dem Kind einen „Reuter“ (H 3,2 – I, 219) – also einen Lebkuchen – zu schenken, steht hier keineswegs zufällig. Poschmann liest diese Stelle in Verlängerung der Testamentsszene (vgl. Kommentar I, 780). Man könnte noch darüber hinausgehen und sagen, dass auf der Bildebene des Stücks Woyzecks Abschiedsgabe an seinen Sohn dem Versuch entspricht, ein Vatersurrogat für das Kind bereit zu stellen. Indem Woyzeck darauf mit den Worten „Hop Hop Roß“ den Anfang eines Knieredlerliedchens zitiert (vgl. Kommentar I, 780), wobei er augenscheinlich das Kind auf den Schoß zu nehmen versucht, schlüpft Woyzeck hier erneut in die ihm auf der Bildebene des Dramas zugeschriebene Rolle des Pferdes und Tieres. Volker Klotz` These, dass die Metapher im offenen Drama „aus dem Bereich des bildlichen Sprechens, in den der szenisch konkreten Begebnisse“²²⁴ drängt, findet hier eine gewisse Bestätigung. Inwiefern Woyzeck selbst an seiner Ausbeutung und sozialen Exklusion *volens volens* durch die Übernahme der angebotenen Rollenmuster teilhat, wird uns noch an späterer Stelle dieser Arbeit beschäftigen.²²⁵

Hinsichtlich der Tradition des im Drama problematisierten Pferdevergleichs bieten sich einige Anknüpfungspunkte an, ohne dass indes eindeutige Bezüge zu behaupten wären.²²⁶ So steht in der Emblemik des 16. und 17. Jahrhunderts das Verhältnis von Reiter und Pferd für das des Herrschers zu seinen Untertanen – ein Bedeutungsverständnis, auf das sich, weit über die Emblemik hinaus, noch die Behandlung der Pferde in Kleists *Michael Kohlhaas* bezieht.²²⁷ Für die Literatur nach Büchner wäre auf George Orwells *Animal Farm* hinzuweisen, in dessen „al-

²²⁴ Klotz: Geschlossene und offene Form. S. 213. Volker Klotz selbst wählt mit dem der Ermordung unmittelbar vorausgehenden Dialogteil („MARIE: Wie der Mond aufgeht. WOYZECK: Wie ein blutig Eisen“ – H 1,15 – I, 186) ein noch eindeutigeres Beispiel. Vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form. S. 213.

²²⁵ Vgl. S. 113f. und S. 120f.

²²⁶ Für die Beziehung zum *Hessischen Landboten* vgl. in Kap. 3 dieser Arbeit.

²²⁷ Vgl. Rösch. S. 275.

legorischer Konstellation dem Pferd die Rolle des betrogenen Proletariers zufällt“²²⁸.

Das Pferd bleibt das im Drama am stärksten präsente Tier. Andere Rekurrenzen sind zwar zu bemerken, aber insgesamt eher unauffällig.²²⁹ Doch die exponierte Stellung des Tierbilds in den Jahrmarktsszenen bewirkt, dass auch alle weiteren Tierbilder des Stücks über ihre lokale Bedeutung hinaus als *Tierbilder* schlechthin wahrgenommen werden können.²³⁰ Dabei ist zu bemerken, dass das Spektrum der Tierbilder insgesamt sämtliche für das Drama wichtigen Themenstränge konnotiert: das Eifersuchtsdrama (Sexualität²³¹), die Sozialkritik (Degradierung einzelner Menschen zum Tier im Sinne des *Hessischen Landboten*), die Wissenschaftskritik und die anthropologischen Grundfragen (Woyzecks Freiheit). Daher lässt sich davon sprechen, dass die Gesamtheit der Tierbilder die Funktion einer intensiven Diskursintegration erfüllt. Von intensiver literarischer Diskursintegration sprechen Jürgen Link und Ursula Link-Heer in Abgrenzung zu einer *extensiven*, rein parataktisch reihenden, enzyklopädischen Integration. Typisch für intensive Diskursintegration sind „Symbole, die gleichzeitig mehrere Spezialdiskurse (bzw. Wissensmengen) konnotieren.“²³² Im Fall von *Woyzeck* handelt es sich nicht um ein einzelnes Symbol, sondern um eine (mehr oder weniger) kohärente Bildmenge (die Tierbildern). Im Umkehrschluss bedeutet die Rückbeziehung der zentralen Themen auf die gemeinsame Bildlichkeit des Dramas auch eine Ausfaltung der mit den Jahrmarktsszenen plakativ zur Diskussion gestellten Gleichsetzung von Mensch und Tier. Wichtig ist also, dass die Wiederholung der Tierbilder im Drama nicht allein den Eindruck ästhetischer Kohärenz schafft und eine Integration der verschiedenen Themen und Bedeutungsebenen des Dramas leistet. Gleichzeitig bedeutet die ständige Einbindung der einzelnen Themen in den Bereich der

²²⁸ Rösch. S. 275.

²²⁹ An zwei Stellen wird Woyzeck als Hund bezeichnet (vgl. H 4,8 – I, 209 und H 4,15 – I, 215). Der Vergleich des Tambourmajors mit einem Löwen wird ebenfalls an zwei Stellen geäußert (vgl. H 4,2 – I, 203 und H 4,6 – I, 207).

²³⁰ Eine ausführlichere Analyse dieser Bilder findet sich v. a. im Kapitel 6.

²³¹ Außer der Szene H 4,6 (*Marie. Tambourmajor*) muss hier v.a. Woyzecks späterer Ausbruch in der ersten Wirtshausszene in Betracht gezogen werden: „Dreht euch, wälzt euch. Warum blast Gott nicht die Sonn aus, daß Alles in Unzucht sich übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Tut’s am hellen Tag, tut’s einem auf den Händen, wie Mücken.“ (H 4,11 – I, 213)

²³² Link, Link-Heer. S. 88.

Tierbilder eine Ausdifferenzierung der anthropologischen Leitfrage, insofern ausgefaltet wird, was bei der Differenz von Tier und Mensch tatsächlich verhandelt wird. Damit lässt sich in Bezug auf die Tierbilder im *Woyzeck* von einer Doppelfunktion von metaphorischer Verklammerung und thematischer Entfaltung, von ästhetischer Synthese und inhaltlicher Analyse sprechen.

In den weiteren Texten Büchners spielen Tierbilder keine derart integrale Rolle wie im *Woyzeck*. Von metaphorischer Verklammerung im engeren Sinne kann daher in Bezug auf die Tierbilder nicht gesprochen werden. Die dennoch anzutreffenden allegorischen Reihen, die Verbindung der Tierbilder mit anderen Bildbereichen und ihre Stellung im Gattungskontext sollen im Folgenden als Spielarten metaphorischer Verklammerung diskutiert werden.

5.2 *Leonce und Lena* – Tierbilder aus dem Gartenreich

Zentraler Rahmen und Bildspender zahlreicher Metaphern und Vergleiche des Lustspiels ist der Ort des Gartens, in dem vier der zwölf Szenen angesiedelt sind.²³³ Zu dem Bildraum des Gartens gehören vor allem die zahllosen, an die Tradition Shakespeares und der Romantik anknüpfenden Bilder der Frau als Blume (vgl. u. a. Kommentar I, 641). Dabei wird den Frauen im Stück sowohl das Blumenhafte *zugeschrieben*, als auch von ihnen selbst als Wesensideal angenommen.²³⁴ Als ironisches Zitat des romantischen Bildraums sind dabei in Büchners Lustspiel wohl schon diese Blumen-Bilder selbst zu deuten. Denn indem Büchner das romantische Ideal der Frau als Blume kurzschließt mit Leonces „Ideal eines Frauenzimmers“, das „unendlich schön und unendlich geistlos“ (I, 112) ist, entlarvt er bereits die romantische Topik. Stärker funktioniert die Parodie der romantischen Natur-Metaphorik jedoch über die zahlreichen Insektenbilder im Text. „Es wäre eine schöne Sache um die Natur, sie wäre aber doch noch schöner,

²³³ Dies sind ausdrücklich die Szenen I, 1; I, 4; II, 2 und II, 4. Zusätzlich spielt Szene II, 1 auf dem freien Feld. Die Szene III, 1, die ohne Ortsangabe steht und direkt auf die Gartenszene II, 4 folgt, könnte im Garten spielen. Eine Untersuchung der Räume des Lustspiels verspricht gute Ergebnisse. Insbesondere die Kontrastierung von Haus und Garten scheint hier von Belang.

²³⁴ Letzteres wird v. a. an zwei Äußerungen Lenas deutlich („[M]an hätte mich eigentlich in eine Scherbe setzen sollen, ich brauche Tau und Nachtluft wie die Blumen.“ – I, 117 Außerdem: „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? – I, 109). Ersteres zeigt sich in den Äußerungen Leonces (vgl. I, 100, 120). Prominent in diesem Zusammenhang ist natürlich der Name der Geliebten Leonces („Rosetta“).

wenn es keine Schnaken gäbe“ (I, 117) sagt Valerio an einer Stelle. Diese Parodie der Naturverklärung von Sturm und Drang und Romantik hat dabei – dies entspricht dem Zitat-Charakter des gesamten Lustspiels – selbst bereits Tradition. Das Motiv begegnet so zumindest schon in der von allem Ungeziefer bereinigten künstlichen Natur des Prinzen Oronaro in Goethes 1777 entstandenem Lustspiel *Triumph der Empfindsamkeit*.²³⁵

Eine ähnliche Parodie findet sich bereits in der ersten Szene des Dramas:

VALERIO Ich werde mich in das Gras legen und meine Nase oben zwischen den Halmen herausblühen lassen und romantische Empfindungen beziehen, wenn die Bienen und Schmetterlinge sich darauf wiegen wie auf einer Rose.

LEONCE Aber Bester, schnaufen Sie nicht so stark, oder die Bienen und Schmetterlinge müssen verhungern über den ungeheuren Prisen, die Sie aus den Blumen ziehen. (I, 97)²³⁶

Allerdings gilt diese parodistische Funktion nicht für alle Insekten-Bilder des Lustspiels. Dies zeigt sich an der folgenden Stelle, die nach Büchners Muster der variierenden Bildwiederholung auf die vorige mit einem deutlichen Bedeutungs- und Stimmungsunterschied rekurriert. Beim ersten Auftreten Lenas im Lustspiel – auch dies in einer Gartenszene – spricht sie ihre Todessehnsucht in engem Anklang an die eben zitierte Stelle aus:

LENA *Sie lehnt sich zurück und schließt die Augen.* Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich und die Bienen summten über mir hin; sieh, jetzt bin ich eingekleidet und habe Rosmarin im Haar, Gibt es nicht ein altes Lied:

Auf dem Kirchhof will ich liegen

Wie ein Kindlein in der Wiegen. (I, 109)²³⁷

²³⁵ Ausführlich wird die Laube dort von Oronaros Cavalier Merkulo vorgestellt. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Triumph der Empfindsamkeit*. In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 17. Band. Weimar 1894 [reprint Weimar 1999]. S. 1-73. Hier S. 18ff.

²³⁶ Ohne Insekten, aber in die gleiche Richtung zielt kurz darauf Valerios Ausruf: „Ach Herr, was ich ein Gefühl für die Natur habe! Das Gras steht so schön, daß man ein Ochs sein möchte, um es fressen zu können und dann wieder ein Mensch, um den Ochsen zu essen, der solches Gras gefressen. (I, 97)“

²³⁷ Auf das Changieren zwischen ‚auf bzw. unter dem Rasen ruhen‘ spielt an späterer Stelle noch einmal Valerio an, nachdem er Leonces Selbstmord abgewendet hat: „Trösten Sie sich. Wenn Sie auch nicht heute Nacht unter dem Rasen schlafen, so schlafen Sie wenigstens darauf.“ (I, 119)

Und hinzuweisen ist auch noch auf zwei weitere von Lena ausgesprochene Sätze, die wohl in tatsächlicher Nähe zur Romantik stehen. „[D]ie Sonnenstrahlen wiegen sich an den Grashalmen, wie müde Libellen“ (I, 113), heißt es an einer Stelle. (Dazu variierend parallel Leonces mehr ironisches „Die Bienen sitzen so träg an den Blumen, und der Sonnenschein liegt so faul auf dem Boden“ – I, 96). An einer anderen Stelle: „Hörst du die Harmonie des Abends? Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen mit ihrem Duft einschläfern!“ (I, 117) (Worauf kurz darauf Valerio in seiner Beschreibung des Abends parodistisch Bezug nimmt: „Drin schnarchen die Menschen, und da draußen quaken die Frösche, drin pfeifen die Hausgrillen und da außen die Feldgrillen.“ – I, 117)

Wie diese Beispiele deutlich machen, markieren die vielfach genannten Insekten also nicht unbedingt und direkt parodistische Stellen. Vielmehr zeigt sich auch am Ort der Insektenbilder ein Wechselspiel zwischen parodistischer und affirmativer Äußerungsform, das für dieses Lustspiel insgesamt konstitutiv ist. Wenn man darüber hinaus überhaupt nach einer allgemeinen Semantik des *Insektoiden* im Drama suchen wollte, so könnte man behaupten, dass die Miniaturwelt der Insekten im Rahmen der Karikatur der deutschen Kleinstaaten (der König von Popo, die Prinzessin von Pipi etc.) zu verstehen ist. Dazu passt dezidiert die in Anlehnung an Shakespeares *Sommernachtstraum* geschriebene Stelle, in der sich Valerio als Anführer des Insektenheers imaginiert (– man bedenke, dass er am Ende tatsächlich Minister unter dem neuen König Leonce wird):

Wie mir die Sonne eine goldne Krone in die Haare scheint, wie meine Uniform blitzt! Herr Generalismus Heupferd, lassen Sie die Truppen anrücken! Herr Finanzminister Kreuzspinne, ich brauche Geld! Liebe Hofdame Libelle, was macht meine teure Gemahlin Bohnenstange? Ach liebster Herr Leibmedicus Cantharide, ich bin um einen Erbprinzen verlegen. (I, 97)²³⁸

²³⁸ In Shakespeares *Sommernachtstraum* wird Zettel von der Elfenkönigin Titania eine Gruppe Elfen als Diener zur Verfügung gestellt, deren Namen (Spinnweb, Senfsamen, Bohnenblüte – vgl. Akt III, Szene 1 und IV, 1 – William Shakespeare: Ein Sommernachtstraum. Übers. von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart 1972. S. 32, 47f.) an die von Valerio gewählten erinnern (vgl. Kommentar I, 620).

Von diesem Bereich der Insekten-Metaphern unabhängig sind einige andere Tierbilder im Drama. Hier handelt es sich zunächst um die Leidensmetapher der in einem bunten Farbenspiel erstickenden Goldfische (vgl. I, 102), der sich Büchner bereits in *Danton`s Tod* bedient hat (vgl. I, 85f.).²³⁹ Hingewiesen hat ferner Volker C. Dörr auf eine Reihe aus der ikonographischen Tradition stammender und „durchaus prototypische[r] tierische[r] Attribute der Melancholie“²⁴⁰ im Drama. Dörr nennt allerdings nur ein Beispiel – und tatsächlich fällt es schwer, noch weitere zu finden.²⁴¹ Es handelt sich hierbei um die „Fledermausschwingen“ (I, 115), deren Form Leonce in den Wolken zu erkennen glaubt und die – wie etwa Dürers *Melancholia I* illustriert – zur Bildtradition der Melancholie gehören.

Zudem fällt eine Reihe von Tierbildern auf, die in den Schlusszenen der Komödie das Treiben der Hofgesellschaft ironisieren. So erregt sich der Zeremonienmeister:

Von den zwölf Unschuldigen ist Keine, die nicht das horizontale Verhalten dem senkrechten vorzöge. Sie sehen in ihren weißen Kleidchen aus, wie erschöpfte Seidenhasen, und der Hofpoet grunzt um sie herum wie ein bekümmertes Meer-schweinchen. (I, 122)

Jean-Louis Besson hat die hier zitierten Tierbilder als chaotischen Kontrast zu dem sonst vorherrschenden Bild der automatisierten Hofmechanik verstehen wollen.²⁴² Diese Darstellung der Hofgesellschaft als Tiere hat indes noch weitere Parallelen früher und später im dritten Akt. So bezeichnet Valerio das Vorhaben Leonces, der Hofwelt durch den Vollzug seiner Hochzeit die Freude am Zeremoniell zu vergönnen, in einem Neologismus als „sehr human und philobestialisch“ (I, 120). Später, nachdem der Priester das Hochzeitszeremoniell beendet hat, bemerkt Valerio: „so wäre dann das Männlein und Fräulein erschaffen, und alle Tie-

²³⁹ Vgl. dazu in dieser Arbeit S. 98-101.

²⁴⁰ Volker C. Dörr: „Melancholische Schweinsohren“ und „schändlichste Verwirrung“. Zu Georg Büchners „Lustspiel“ *Leonce und Lena*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003). S. 380-406. S. 388.

²⁴¹ Denkbar wäre bspw. der Hund, den etwa Albrecht Dürer und Lucas Cranach der Ältere in ihre Melancholie-Bilder integriert haben.

²⁴² Vgl. Jean-Louis Besson: *Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*. Belfort 2002. S. 206f.

re im Paradies stehen um sie“ (I, 127). Die komische Allusion auf die Genesis ist hier insofern bemerkenswert, als sie wiederum einer Reihe weiterer Anspielungen an den biblischen Schöpfungsmythos zugehört (vgl. I, 116, 118)²⁴³, die das Ende des Lustspiels in Leonces Worten als „Flucht ins Paradies“ (I, 127)²⁴⁴ und den dominierenden Schauplatz des Gartens auch im Bedeutungsfeld des Garten Eden lesbar machen.

Nur sehr begrenzt nachvollziehbar und von spärlichem Erkenntniswert erscheint Peter Ludwigs, von ihm selbst als „plakativ“²⁴⁵ bezeichnete Kategorisierung des Personals entlang einer klassischen Systematisierung der Natur: So will Ludwig den Untertanen im Stück „die anorganische Sphäre“ zuschreiben, weiter der

Blumenhaftigkeit Lenas die vegetative Sphäre; der hanswurstigen Tieraffinität Valerios bzw. dem melancholischen Perfektibilisieren Leonces die animalische bzw. die anthropologische Sphäre; König Peters ‚Substanz‘-Status [...] die transzendierende Dimension.²⁴⁶

Insofern sich Büchner bereits in seinem naturwissenschaftlichen Programm eindeutig von einer derartigen Ordnung verabschiedet habe, sei das Zitat dieses Systems auf der sozialen Ebene als Kritik an der obsolet gewordenen Organisation der „neuzeitlich absolutistischen Staatskörperideologie“²⁴⁷ zu verstehen.

Davon abgesehen, dass schon die Behauptungen Ludwigs über Büchners Naturauffassung keineswegs als unproblematisch gelten können,²⁴⁸ lässt sich die vorge-

²⁴³ Vgl. Dörr. S. 393.

²⁴⁴ Zur Ernsthaftigkeit dieses Bildes und seine Konsequenzen für die Deutung der Komödie vgl. Völker. S. 132f.

²⁴⁵ Peter Ludwig: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft.“ Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert 1998. S. 223.

²⁴⁶ Ludwig. S. 223.

²⁴⁷ Ludwig. S. 223.

²⁴⁸ Vgl. Udo Roth, Gideon Stiening: Gibt es eine Revolution in der Wissenschaft? Zu wissenschafts- und philosophiehistorischen Tendenzen in der neueren Büchner-Forschung. In: *Scientia Poetica* 4, 2000. S. 193-215. Hier S. 201f.

schlagene Zuteilung des Dramenpersonals am Text selbst kaum überzeugend nachvollziehen.²⁴⁹

5.3 Lenz – und die Tierbilder des Wahnsinns in der Romantik

Tierbilder sind auch im *Lenz* kein zentrales Stilmittel. Auffälligste Ausnahme bilden jene, die an die Beschreibung des Wahnsinns gekoppelt sind. Die relevanten Stellen werden im Folgenden zunächst vorgestellt. Daran anschließen soll sich ein sowohl quantitativer als qualitativer Vergleich der Tierbilder des Wahnsinns mit Texten aus dem Umfeld der deutschen Romantik. Von diesem Vorgehen kann ein klarerer Blick sowohl auf Büchners Eigenarten im Gebrauch der Tierbilder als auch auf seine Darstellung des Wahnsinns erhofft werden.

Zu besprechen ist zunächst Lenzens Begegnung mit Oberlins Katze (vgl. I, 247). „Sein Zustand war indes immer trostloser geworden“ (I, 246) – so wird der Absatz gegen Ende des Textes eingeleitet, der Lenz auf dem Höhepunkt seiner geistigen Verrückung zeigt. Büchner schildert den Wahnsinn als eine Form der individuellen Entgrenzung: „[D]achte er an eine fremde Person, oder stellte er sie sich lebhaft vor, so war es ihm, als würde er sie selbst.“ (I, 246) Dabei ist auch die Grenze zum Tier offen geworden, zu dem sich Lenz als Repräsentant einer Existenz außerhalb des diskursiv strukturierten Lebens im Reiche Oberlins ohnehin hingezogen fühlen muss:²⁵⁰

Einst saß er neben Oberlin, die Katze lag gegenüber auf einem Stuhl, plötzlich wurden seine Augen starr, er hielt sie unverrückt auf das Tier gerichtet, dann glitt er langsam den Stuhl herunter, die Katze ebenfalls, sie war wie bezaubert von seinem Blick, sie geriet in ungeheure Angst, sie sträubte sich scheu, Lenz mit den nämlichen Tönen, mit fürchterlich entstelltem Gesicht, wie in Verzweiflung stürzten bei-

²⁴⁹ Einzig die Zuordnung Lenas zur vegetativen Sphäre wäre schlüssig. Wobei freilich auch die Figur Lenas über das einfache Maß „blumenhafter Naivität“ hinausreicht (Darauf macht Ludwig Völker aufmerksam. [Ludwig Völker: Die Sprache der Melancholie in Büchners *Leonce und Lena*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983). S. 118-137. Hier S. 128.] – Dass die einzelnen Figuren(-gruppen) nicht voll in den benannten Kategorien aufgehen, weiß auch Ludwig [vgl. S. 223]). Die Zuordnung des Volks zur anorganischen Sphäre ist anhand der einen und einzigen Szene, in der das Volk überhaupt begegnet, nicht möglich. Und als tierisch verspottet wird im Lustspiel, wie gezeigt wurde, weniger der geistreiche Valerio als vielmehr die Welt des Hofes.

²⁵⁰ Vgl. Jochen Hörisch: Pathos und Pathologie. Die Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*. In: Susanne Lehmann u. a. (Hg.): Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837. Der Katalog. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Basel 1987. S. 267-275. Hier S. 274.

de Tiere auf einander los, da endlich erhob sich Madame Oberlin, um sie zu trennen. Dann wieder war er tief beschämt. (I, 247)

Die Szene ist ohne Vorbild in dem Bericht des Pfarrers Oberlin über Lenzens Aufenthalt im Steintal, der die wichtigste Grundlage für Büchners Erzählung bildet. Auch eine andere Quelle für diese Szene haben die Herausgeber der Marburger Büchner-Ausgabe nicht entdeckt.²⁵¹

Daneben ist die Darstellung des Wahnsinns an eine Reihe von Pferdebildern im Text geknüpft. Es handelt sich hier explizit zunächst um zwei Stellen, die im Abstand von etwa einer Seite ganz zu Anfang der Erzählung stehen. Zunächst heißt es von den Wolken, dass sie „wie wilde Rosse heransprengten“ (I, 225). Einige Zeit darauf ist es Lenz in der Dunkelheit, „als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ (I, 226)²⁵². Es ist dies eine der prominentesten Stellen des Textes, da sie Lenzens Zustand erstmals ausdrücklich mit dem Begriff des Wahnsinns verbindet – wobei durch die Konjunktion „als“ sowie durch den Modus des Konjunktiv eine definitive Zuschreibung zugleich zurückgenommen ist.²⁵³ Man mag sich bei diesem Pferdebild an die Reitszene aus dem Albtraum *Danton's Tod* (vgl. I, 49) erinnern fühlen. Wichtiger aber ist die Verknüpfung zu einigen weiteren Pferde-Stellen innerhalb der Erzählung. Denn Bilder der Jagd, der Pferde und des Reitens werden in durchaus signifikanter Weise noch wiederholt im Text gebraucht. So kann man den späteren *berittenen* Ausflug „[m]it Oberlin zu Pferde durch das Tal“ als eine auf die ersten Tierbilder des Wahnsinns rückbezügliche Darstellung einer zwischenzeitlichen Beruhigung und Bändigung verstehen (tatsächlich fällt diese Szene ja mit der Besserung von Lenzens Zustand zusammen²⁵⁴). „Der Trieb der geistigen Erhaltung *jagte* ihn auf“ (I, 248, Hervorhebung von mir), heißt es an

²⁵¹ Vgl. Kommentar, MbA. Bd 5, S. 477.

²⁵² Zu möglichen Anregungen für dieses Bild bei Tieck vgl. Kommentar MbA, Bd. 5, S. 379. Die Idee der Verfolgung durch den Wahnsinn als einem Tier begegnet dezidiert in E.T.A. Hoffmanns *Elixieren des Teufels*: „Nein, es war nicht der wesenlose, entsetzliche Teufel des Wahnsinns, der hinter mir herrannte, der wie ein mich bis ins Innerste zerfleischendes Untier, aufhockte auf meinen Schultern[...]“ – E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Hartmut Steinicke u. a. Frankfurt a. M. 1993ff. Bd. 2/2. S. 330f.

²⁵³ Vgl. Georg Reuchlein: „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im *Lenz*. In: Jahrbuch für Germanistik. Nr. 28, H 1 (1996). S. 59-111. Hier S. 88.

²⁵⁴ Vgl. Reuchlein. S. 82.

späterer Stelle. „Augenblicke, wenn sein Geist sonst auf irgendeiner wahnwitzigen Idee zu *reiten* schien, waren noch die glücklichsten.“ (I, 249, Hervorhebung von mir) Und am Ende von Lenz` Aufenthalt im Steintal, das er von Rossen verfolgt betreten hatte, wird der Protagonist im psychischen Dämmerzustand von Pferden (nämlich in einer Kutsche) ohnmächtig davon geführt (vgl. I, 250).²⁵⁵ Es erscheint also durchaus möglich, die einzelnen Pferdebilder als Kettenglieder eines mehr oder weniger geschlossenen Narrativs zu lesen: Anfangs von Pferden verfolgt, zwischenzeitlich diese meisternd, um endlich von ihnen fortgezerrt zu werden, entspricht dies der ungefähren Dynamik von Lenzens Wahnsinn in der Erzählung. – Es ließe sich an dieser Stelle damit vom *Lenz* als einer heimlichen Tiergeschichte im Sinne Roland Borgards` sprechen.²⁵⁶ Anwendung finden kann hier zudem der erweiterte gedachte Begriff der Tierallegorie.²⁵⁷ Sicher aber ist, dass – wie auch die an früherer Stelle behandelten Bilder aus *Danton`s Tod* zeigen²⁵⁸ – Büchner das Bild von Pferd und Reiter wiederholt als Sinnbild menschlicher Kontrolle bzw. von Kontrollverlust zeichnet.²⁵⁹

Doch merkwürdiger als das Auftreten bestimmter einzelner Tierbilder im Text ist – so könnte man meinen – ihre relative Seltenheit. Man mag dabei kontrastiv an das Werk von Hieronymus Bosch denken oder an die Tiere in Francesco de Goyas Radierung *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*. Gerade in der Thematisierung des Wahnsinns wäre also bei Büchner mit einem größeren Gebrauch von Tierbildern zu rechnen. Auffällig sind ja zunächst nur die zwei zitierten Stellen im *Lenz*. Erstens das zu Beginn beschriebene Gefühl, als rase der Wahnsinn wie auf Rossen hinter ihm her, zweitens Lenzens spätere Annäherung an die Katze. Eine

²⁵⁵ Diese der Wanderung zu Beginn auffällig entgegengesetzte Art der Fortbewegung wurde auch von Roland Borgards als Ausdruck des gebrochenen Widerstands von Lenz gegen die Geisteskrankheit gedeutet. Vgl. Roland Borgards: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner. München 2007. S. 440.

²⁵⁶ Vgl. dazu in dieser Arbeit S. 21f.

²⁵⁷ Vgl. in dieser Arbeit Kap. 2.7.

²⁵⁸ Vgl. in dieser Arbeit S. 24f.

²⁵⁹ Damit steht Büchner – man denke etwa an das Scheuen von Weislingens Pferd in *Götz von Berlichingen* (Goethe Bd. IV, S. 316) – vermutlich in einer breiten literarischen Tradition. Im 20. Jahrhundert begegnet das freie oder sich befreiende Pferd als Inbegriff der Lebendigkeit wiederholt auch als positives Symbol – so in Paul Boldts Gedicht *Junge Pferde* und Martin Walser Novelle *Ein fliehendes Pferd*. Vgl. Eckhard Faul: Diese Leichtigkeit. Paul Boldts Gedicht *Junge Pferde*. In: Wir wissen ja nicht, was gilt. Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. St. Ingbert 1993. S. 25-36.

weitere Stelle, die Büchner in Oberlins Bericht als Vorlage geboten wird, scheint er nicht verstanden zu haben. Bei Oberlin heißt es an einer Stelle: „Meine Mägde, die in dem Kindsstübchen unter ihm schliefen, sagten, sie hätten oft, insbesondere aber in selbiger Nacht, ein Brummen gehört, das sie mit nichts als mit dem Ton einer Habergeise zu vergleichen wüßten.“ (I, 972). Als Habergeiß ist im oberdeutschen Raum seit dem 15. Jahrhundert eine Vogelart bekannt, die man im Aberglauben mit Dämonen in Verbindung brachte (vgl. Kommentar I, 860). Büchner machte im *Lenz* aus der Habergeise eine „Haberpfeife“ (I, 244). Dabei handelt es sich um ein sonst nirgends belegtes Wort – was darauf schließen lässt, das Büchner den Begriff Habergeise und seine Konnotation nicht kannte.²⁶⁰

Welche Rolle aber spielt das Tierbild in den zahlreichen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Wahnsinn im beginnenden 19. Jahrhundert? Und wie verhält sich Büchners Erzählfragment zu diesen? Die folgenden Ausführungen können nicht den Anspruch erheben, mehr also bloß die Skizzierung einiger Hypothesen zu bieten. Notwendig wäre neben der Durchsicht eines größeren literarischen Textkorpus auch die genauere Auseinandersetzung mit der sich wandelnden wissenschaftlichen Diskursivierung des Wahnsinns²⁶¹ in der Geschichte der Frühen Neuzeit, wie sie allgemein von Michel Foucault und für die deutsche Literatur grundlegend von Georg Reuchlein aufgearbeitet wurde.²⁶² Dabei sind auch die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Psychiatrie im Blick zu behalten, insofern erstere deutlich länger an einem subjektiven Verschulden der Wahnsinnigen durch ein Übermaß an Ausschweifungen festhielt.²⁶³

²⁶⁰ Vgl. Kommentar, MbA Bd. 5, S 466.

²⁶¹ Auch der Begriff der Wahnsinns selbst kann hier nicht ganz naiv verwendet werden. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird mit ihm in erster Linie eine Störung der Erlebniswelt des Kranken bezeichnet, in der zwischen Einbildung und Wahrnehmung nicht klar unterschieden werden kann. Erst in zweiter Linie gilt er auch als allgemeiner Oberbegriff psychischer Krankheiten. Vgl. Georg Reichard: Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert. In: *Aurora* 50 (1990). S. 177-194. Hier S. 177f.

²⁶² Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1969. Georg Reuchlein: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München 1986. Speziell mit dem *Lenz* setzt sich *Reuchlein* auseinander in: „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im *Lenz*. In: *Jahrbuch für Germanistik*. Nr. 28, H 1 (1996). S. 59-111.

²⁶³ Vgl. Reichard. S. 178.

Was sich jedoch anzudeuten scheint, ist, dass die Darstellung der Entgrenzung des Wahnsinnigen aus dem Zustand menschlicher Vernunft in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allgemein mit relativ geringem Rückgriff auf Tierbilder funktioniert.

Zwar lassen sich einige solcher Bilder durchaus finden. So heißt es in Kleists Erzählung *Die Heilige Cäcilie* über die als wahnsinnig beschriebenen Brüder: „So mögen sich Wölfe und Leoparden anhören lassen, wenn sie zur Winterzeit das Firmament anbrüllen.“²⁶⁴ Und von Nathanael, dem Protagonisten aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* liest man, als dieser bei der Entdeckung, dass seine Geliebte Olympia ein Automat ist, dem Wahn verfällt: „Seine Worte gingen unter in entsetzlichem tierischen Gebrüll. So in gräßlicher Raserei tobend wurde er nach dem Tollhause gebracht.“²⁶⁵ Als Nathanael auf dem Turm des Rathauses durch Coppolas Perspektiv auf seine Freundin Clara schaut und wiederum dem Wahn verfällt, hört man vom Erzähler erneut: „gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier“²⁶⁶. Schließlich werden ausgerechnet die in der Erzählung als Auslöser des Wahnsinns wichtigen Augen im Falle der Schreckensgestalt Coppelius von Nathanael als „ein paar grünliche Katzenaugen“²⁶⁷ beschrieben. Doch damit sind die Tierbilder des Wahnsinns für diese Erzählung bereits alle genannt. Und in seinen weiteren Wahnsinns-Erzählungen greift Hoffmann noch zurückhaltender auf Tiermetaphern und -vergleiche zurück. Über den Rat Krespel heißt es zwar an einer Stelle in Hoffmanns gleichnamiger Erzählung aus dem Jahr 1816:

Es gibt Menschen, [...] denen die Natur oder ein besonderes Verhängnis die Decke wegzog, unter der wir andern unser tolles Wesen unbemerkter treiben. Sie gleichen dünn gehäuteten Insekten, die im regen sichtbaren Muskelspiel mißgestaltet erscheinen, ungeachtet sich alles bald wieder in die Form fügt. Was bei uns Gedanke bleibt, wird dem Krespel alles zur Tat.²⁶⁸

²⁶⁴ Kleist. Bd. 2. S. 223.

²⁶⁵ Hoffmann. Bd. 3. S. 45.

²⁶⁶ Hoffmann. Bd. 3. S. 48.

²⁶⁷ Hoffmann. Bd. 3. S. 15.

²⁶⁸ Hoffmann. Bd. 4. S. 54. Den Hinweis auf diese Stelle durch: Kittsteiner, Lethen. S. 267.

Doch dient diese Tiermetapher weniger einer Illustration der Animalisierung. Vielmehr gibt sie ein Beispiel des zeitgenössisch beliebten Motivs, dass der Wahnsinnige die innere Wahrheit des menschlichen Wesen zu Tage fördere.²⁶⁹

In der Erzählung *Ritter Gluck*, die das Porträt eines geistig verwirrten Komponisten zeichnet, verzichtet Hoffmann vollständig auf Tierbilder des Wahnsinns. Im *Einsiedler Serapion* spielen sie jedenfalls in der hier vorgestellten Weise keine Rolle. Dass Serapion „mit den Tieren des Waldes in vollkommener Eintracht zu leben“²⁷⁰ scheint, ist weniger als Motiv des Wahnsinn und vielmehr als Topos der Heiligenlegende zu verstehen. In dem vom Wahnsinns-Thema durchaus dominierten Roman *Die Elixiere des Teufel* setzt Hoffmann die Tierbilder relativ sparsam ein. Indem der Wahnsinn im Roman als Form und Folge moralischer Devianz und Verwilderung geschildert wird, erfolgt jedoch immerhin an einigen Stellen der sprachliche Kurzschluss von „viehischer Brunst“²⁷¹ und „viehischer Raserei“²⁷². Über Moral und geistige Gesundheit entscheidet so im Sinne der *Psychomachie*, von der der Papst gegen Ende des Romans spricht, der Kampf vom „Tier“ gegen den „Riesen“ im Inneren der Seele.²⁷³ Damit knüpft Hoffmann klar an wesentliche Thesen des zeitgenössischen psychopathologischen Diskurses an, wie sie etwa von Johann Christoph Hoffbauer, Johann Christian August Heinroth oder Guido Görres vertreten wurden.²⁷⁴ Eine derartige Bildlichkeit liegt Büchners *Lenz* prinzipiell fern, insofern er entgegen den Wahnsinns-Erzählungen der Romantik strukturell konsequent auf eine moralische oder sonstige Ursachenforschung verzichtet – Pathographie statt Pathogenese bildet das Programm von Büchners Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn, womit er bereits wieder an neuere Entwicklungen in der Psychopathologie seiner Zeit Anschluss sucht und findet.²⁷⁵

²⁶⁹ Vgl. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. S. 545.

²⁷⁰ Hoffmann. Bd. 4, S. 27.

²⁷¹ Hoffmann. Bd. 2/2. S. 135.

²⁷² Hoffmann. Bd. 2/2 S. 140. Ähnlich auch S. 131, 132f. und 261.

²⁷³ Vgl. Hoffmann. Bd. 2/2. S. 300.

²⁷⁴ Vgl. Reichard. S. 178, 190 und passim.

²⁷⁵ Vgl. Reuchlein. S. 80.

Wenig Tierisches auch ist aus Achim von Arnims Erzählung *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* zu vermelden.²⁷⁶ Als der Protagonist aus Jean Pauls Roman *Titan* zwischenzeitlich einem fiebrigen Wahn unterliegt, klagt sein Vater: „er ist auf der Greif-Geier-Schwinge des Fiebers gebunden“²⁷⁷ – doch auch dies bleibt dort das einzige Tierbild.

Selbst Christian Heinrich Spieß kann in seinen der Trivialliteratur näher stehenden *Biographien der Wahnsinnigen* auf das Motiv des Animalischen weitgehend verzichten. Einzig in dem abschließenden Text *Das Hospital der Wahnsinnigen zu P.* reflektiert er ausführlicher den Verlust der Vernunft im Wahnsinn als Degeneration zum Tier:

Nie fühlt ich's lebhafter als itzt, welch ein kostbares Kleinod die Vernunft sei. Nur sie unterscheidet den eingebildeten stolzen Menschen vom reißenden, grimmigen Tiere! [...] Mensch! Achte den Wert der Vernunft! Ohne sie gleichst du dem Löwen, welchen man im eng vergitterten Kasten zur Schau umher führt.²⁷⁸

Doch bleibt diese Reflexion auf das Animalische in den späteren Kurzporträts der *Wahnsinnigen* ohne entscheidendes Echo.

Strukturell etwas wichtiger wird die Verbindung des Tierischen mit dem Wahnsinn in Joseph Eichendorffs Märchennovelle *Die Zauberei im Herbst*.²⁷⁹ Die drei Auftritte des goldgelben Vogels markieren nicht allein wichtige Punkte im Erzählverlauf. Dieser Vogel ist es, der Raimund das erste Mal zu seiner mysteriö-

²⁷⁶ Dies gilt von kleinen Ausnahmen abgesehen: Den Fluch der Mutter, den die Heldin Rosalie als Wahnsinn bei der Vermählung auf ihren Gatten Francoeur überzugehen glaubt, beschreibt sie mit den Worten: „so war es mir, als ob eine schwarze Fledermaus ihre durchsichtigen Flügeldecken über meine Augen legte.“ – Achim von Arnim: *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Roswitha Burwick u. a. Bd. 4 Hg. von Renate Moerung. Frankfurt a. M. 1992. S. 32-55. Hier S. 36.

²⁷⁷ Jean Paul. Bd. 5. S. 546. – Weitere Tierbilder werden in diesem Abschnitt zur Beschreibung von Albanos Zustand nicht gebraucht.

²⁷⁸ Christian Heinrich Spieß: *Biographien der Wahnsinnigen*. Mit 27 zeitgenössischen Illustrationen. Ausgew., hg. und mit einem Nachw. versehen von Wolfgang Promies. Neuwied, Berlin 1966. S. 275.

²⁷⁹ Zum Motiv des Wahnsinns in diesen und anderen Texten Eichendorffs vgl. Reichard.

sen Geliebten führen wird.²⁸⁰ *Ihn* vermeint Raimund wiederzusehen, als er seinen besten Freund getötet zu haben glaubt.²⁸¹ Und schließlich ist es am Ende des Märchens wiederum der Gesang des goldgelben Vogels, der Raimunds Gang in den Wahnsinn begleitet: „Die seltsamesten Lieder des Vogels zogen, wie er ging, immer vor ihm her. [...] [U]nd im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund den Klängen nach in den Wald hinein und ward niemals mehr wieder gesehen.“²⁸² Der Vogel wird in Eichendorffs Märchen so zum Symbol des Prinzips, das den Helden in den Wahnsinn treibt. „Hüte jeder das wilde Thier in seiner Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und ihn selbst zerreißt!“²⁸³ heißt an einer anderen Stelle in Eichendorffs Werk. Dabei ist allerdings in der hier besprochenen Erzählung mit dem Vogel nicht das Tierische schlechthin gemeint. Denn indem der Erzähler beim ersten Erklingen des verhängnisvoll lockenden Gesangs im Text, Raimunds Falken fliehen lässt, lässt er gleichsam auch den Verstand in Gestalt eines Tieres figurieren.

Die Ausführungen wären durch zahlreiche weitere Beispiele zu ergänzen, wenn man nicht nur Bilder des Wahnsinns selbst, sondern auch Bilder des Unheimlichen mit einbeziehen würde, die die Figuren bis an den Rand des Wahnsinns treiben können. Man denke etwa an Hund und Vogel aus Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* oder an die sich zu Schlangen verwandelnden Blumen aus Joseph Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild*.²⁸⁴ Dem Tier kommt in der Literatur der Romantik bei Joseph von Eichendorff, Ludwig Tieck oder Achim von Arnim (*Isabella von Ägypten*) ein Moment des Unheimlichen und Wundervollen zu, das dem Werk Büchners in dieser Form fremd bleibt.

Doch was sich hier angesichts der relativen Seltenheit der Tierbilder andeutet, findet sich in der historischen Makroanalyse Foucaults bestätigt. Das Werk von

²⁸⁰ Vgl. Joseph von Eichendorff: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann. Tübingen 1986ff. Bd. V/1. S. 17.

²⁸¹ Vgl. Eichendorff. Bd. V/1. S. 17.

²⁸² Vgl. Eichendorff. Bd. V/1. S. 26f.

²⁸³ Eichendorff. Bd. IX. S. 429. Eichendorff münzt das Bild auf Heinrich von Kleist. Das Zitat findet sich bei Reichard. S. 194.

²⁸⁴ Vgl. Eichendorff. Bd. V/1. S. 73.

Hieronymus Bosch, auf das wir anfangs so unbefangen verweisen zu können glaubten, ist durch tiefgreifende historische und kulturelle Einschnitte in den dazwischenliegenden Jahrhunderten vom Wahnsinnsdiskurs um 1800 getrennt. Und die berühmte Thematisierung des Wahnsinns im Werk Goyas wird von Foucault ausdrücklich als Ausnahme im neuauflebenden Wahnsinnsdiskurs des 19. Jahrhunderts genannt.²⁸⁵ Am Ende von *Wahnsinn und Gesellschaft* resümiert Foucault:

Jenseits des langen Schweigens in der klassischen Epoche findet der Wahnsinn also seine Sprache wieder, aber eine Sprache, die völlig andere Bedeutung trägt. Vergessen sind die alten tragischen Reden der Renaissance, in denen es sich um die Zerrissenheit der Welt, um das Ende der Zeiten, um den von der Animalität verschlungenen Menschen handelte.²⁸⁶

Freilich, die Analyse Foucaults wird vielleicht nicht speziell der Situation der deutschen Psychopathologie gerecht, in der durch den behaupteten Zusammenhang von zügellosem Triebleben und ausbrechendem Wahnsinn dem Tierbild noch längere Zeit ein Platz gesichert wird. Das Motiv des Wahnsinns als Triumph des Animalischen findet sich so im beginnenden 19. Jahrhundert noch in den literarischen Porträts. Das haben die obigen Beispiele gezeigt. Doch wird es auch dort nur schwach ausgespielt. Büchners *Lenz* – der sich in der Verweigerung einer erklärenden Vorgeschichte sowie der Vermeidung jeglicher Klassifizierung ansonsten von den Konventionen der früheren literarischen Wahnsinns-Darstellung maßgeblich emanzipiert – bewegt sich mit seiner zurückhaltenden Aufnahme der Tierbilder jedenfalls durchaus im quantitativ üblichen Rahmen. Im Unterschied zu diesen vergleicht Büchners Erzähler das Verhalten seines Protagonisten allerdings an keiner Stelle explizit oder auch nur implizit mit dem eines Tiers. Eine solche Wertung liegt dem Text ebenso wie jede genau Klassifizierung fern. Beschrieben wird lediglich das Gefühl der Verfolgung durch den Wahnsinn wie von Tieren (Pferden) sowie ein Versuch der Verständigung mit dem Tier (der Katze).

²⁸⁵ Vgl. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. S. 49.

²⁸⁶ Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. S. 544f.

5.4 Variation, Wiederholung und Verklammerung im Gesamtwerk

Zu beobachten sind Wiederholungen nicht nur innerhalb der einzelnen Texte, sondern auch auf der Ebene des Gesamtwerks. Dabei sind diese Formen variierender Wiederholung eines bestimmten Bildinventars nicht allein aus produktionsästhetischer Sichtweise von Belang. Im Falle Büchners lässt das editionsgeschichtliche Faktum, dass das schmale literarische Oeuvre in aller Regel in einem Band – oder zumindest als Sammelausgabe mehrerer Texte – publiziert wird, diese Wiederholungen auch aus rezeptionsästhetischer Sicht interessant werden. Denn die durch diese Form der Publikation geförderte zusammenhängende Lektüre des Werks lässt die Grenzen zwischen den Texten im Lesevorgang schwinden. Neben der spezifischen Arbeitsweise Büchners mag auch dies dazu beigetragen haben, dass in der Forschung den Interferenzen zwischen den Texten und den *Bildsystemen* im Werk ein erhöhtes Augenmerk zuteil wurde.²⁸⁷ Den Befund der Forschung fasst dabei pauschal Ariane Martin zusammen:

Es handelt sich um ganze Bildsysteme, die das Werk Büchners charakterisieren, aber je nach Gattung – Komödie oder Tragödie – unterschiedlich ausgestaltet sind und unterschiedliche Funktionen haben.²⁸⁸

Die beiden Bildpaare, die Ariane Martin dabei in ihrer Verknüpfung als typisch für Georg Büchners Werk anführt und an denen sie die je nach Gattungskontext unterschiedliche Funktionalisierung gleicher Bilder vorführt, stammen bezeichnenderweise aus dem Bereich der Tierbilder.²⁸⁹

Der interne Bedeutungsunterschied der zwei Bildpaare ist dabei verschieden stark ausgeprägt. Größer fällt die Differenz beim ersten Beispiel aus. Es handelt sich hierbei um die Anspielung auf einen Gebrauch bei Festgelagen im Alten Rom. Meerbarben wurden dabei in einem mit Weißwein gefüllten Aquarium ausgesetzt, um die Verfärbungen zu beobachten, die an den erstickenden Fischen wahrzu-

²⁸⁷ Vgl. v. a. Dedner: Bildsysteme.

²⁸⁸ Martin. S. 141.

²⁸⁹ Allerdings handelt es sich bei den von Ariane Martin zitierten und hier in der Folge diskutierten Bildpaaren zugleich auch um die *einzigsten* Tierbilder, die in einer solchen Doppelung im Werk Büchners auftreten. Den „Bezug auf das Animalische“ (Martin. S. 141) erklärt Ariane Martin dabei pauschal als „übliche Repräsentation ohnmächtigen und materiehaften Daseins“ (Martin. S. 141) – zumindest für die hier ausgewählten Bilder scheint sie damit recht zu behalten.

nehmen sind. Büchner dürfte von diesem Brauch aus dem ersten Teil von Tiecks *Dichterleben* erfahren haben.²⁹⁰ Die erste Verwendung des Bildes findet sich in *Danton`s Tod*. Camilles klagt dort kurz vor seiner Hinrichtung gegenüber den Mitgefangenen:

Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht und die seligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich am Farbenspiel des Todeskrampfes? (I, 85f.)²⁹¹

Diese Äußerung Camilles bildet dabei den Abschluss einer Reihe von vier Bildern, die die Theodizee-Hoffnung des Mitgefangen Philippeau in Frage stellen und schließlich in Dantons fatalistische Äußerung münden: „Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott.“ (I, 86) Alle vier Bilder stellen das kreatürliche Leiden in den Vordergrund und pervertieren die von Philippeau als Trost ausgesprochene Vorstellung der Zweckgerichtetheit dieses Leidens. Die Bilder sind – in Anknüpfung an das Anfangsbild Philippeaus – alle parallel gebildet. An der Verknüpfung und dem Ineinandergleiten der Bilder zeigt sich dabei einmal mehr, wie eine allein auf die Untersuchung von Tiermetaphern konzentrierte Interpretation stets an der eigentlichen Textstruktur vorbei zu zielen droht. Die Szene ist hier im Zusammenhang zu zitieren:

PHILIPPEAU Meine Freunde man braucht gerade nicht hoch über der Erde zu stehen um von all dem wirren Schwanken und Flimmern nichts mehr zu sehen und die Augen von einigen großen, göttlichen Linien erfüllt zu haben.

Es gibt ein Ohr für welches das Ineinanderschreien und der Zeter, die uns betäuben, ein Strom von Harmonien sind.

DANTON Aber wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind die häßlichen Töne, welche auf ihnen herumgepfuscht werden nur da um höher und höher dringend endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?

²⁹⁰ Vgl. Kommentar MbA Bd. 6. S. 452f. Begreiflicherweise wird Büchner, der für seine Dissertation selbst Flussbarben seziierte, dieses Bild gut in Erinnerung geblieben sein.

²⁹¹ Lieselotte Werge übrigens hat dieses Bild nicht zu den Tiermetaphern gezählt (mit denen sie sich nicht beschäftigt), sondern zu den Theatermetaphern. Vgl. Lieselotte Werge: ‚Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude‘ Zur Metaphorik und Deutung des Dramas *Danton`s Tod* von Georg Büchner. Stockholm 2000. S. 77.

HÉRAULT Sind wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruten totpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?

DANTON Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?

CAMILLE Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht und die seligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig und die Götter erfreuen sich am Farbenspiel des Todeskampfes?

DANTON Die Welt ist das Chaos. Das Nichts ist der zu gebärende Weltgott. (I, 85f.)

Das gleiche Bild der sterbenden Fische kehrt nun auch in Büchners zweitem Drama, *Leonce und Lena*, wieder. Der Kontext ist nun jedoch ein gänzlich anderer. Leonce bedient sich des Bildes in der dritten Szene des ersten Akts, in der seine Beziehung zu der Mätresse Rosetta dargestellt wird. Rosetta, von deren Liebe Leonce bereits gelangweilt ist, soll auf sein Geheiß hin tanzen. Während Rosetta weinend singt und tanzt, formuliert Leonce seine romantischen Todes-Ästhetik („Adio, adio, meine Liebe, ich will deine Leiche lieben.“ – I, 102). Einzig Rosettas Leiden vermögen Leonce noch den letzten Reiz einer verflossenen Liebe verspüren zu lassen. Die Szene, deren Kern das Bild der sterbenden Fische ist, zeigt, wie Burghard Dedner formuliert hat, „die Geburt des ästhetisch umgedeuteten Schreckens aus dem Geist der Langeweile“²⁹². Während sich Leonce hier mit der Rolle des Römers identifiziert, spielen die Bilder aus Rosettas Gesang unzweideutig auf das Farbenspiel der sterbenden Fische an. Jedoch verdeckt diese Schematisierung einige wichtige Nuancen. Denn erstens erfreut sich Leonce letztlich nicht am Farbenspiel, sondern gerade an dessen Erblassen. Damit zeigt die Szene weniger Leonces Identifikation mit dem Typus des Römers, als vielmehr deren Scheitern. Leonce sieht und fasziniert an dem Farbenspiel, was dem Römer entgeht: das Leiden. Der melancholische Romantiker liebt nicht den bunten Tanz, sondern das Bild der *schönen Leiche*, das sich hinter diesem verbirgt. Ebenso überspielt die Darstellung Rosettas als reines Opfer hier eine deutliche Ambiguität des Textes, nach der auch Rosetta an den melancholischen Todesfantasien Leonces Teil hat. Wenn die Erschöpfungserscheinungen bei Rosetta auch realer gegründet sein mö-

²⁹² Dedner. Bildsysteme. S. 188.

gen als bei Leonce, bleibt die Deutung ihrer Figur – die man überdies nur in dieser einen Szene erlebt – doch bis zu einem gewissen Grad offen:

LEONCE Tanze, Rosetta, tanze, daß die Zeit mit dem Takt deiner niedlichen Füße geht.

ROSETTA Meine Füße gingen lieber aus der Zeit. *Sie tanzt und singt:*

O meine müden Füße, ihr müßt tanzen
In bunten Schuhen,
Und möchtet lieber tief
Im Boden ruhn

O meine heißen Wangen, ihr müßt glühn
Im [w]ilden Kosen,
Und möchtet lieber blühn,
Zwei weiße Rosen

O meine armen Augen, ihr müßt blitzen
Im Strahl der Kerzen,
Und schließt im Dunkel lieber aus
Von euren Schmerzen.

LEONCE *indes träumend vor sich hin:* O, eine sterbende Liebe ist schöner als eine werdende. Ich bin ein Römer; bei dem köstlichen Male spielen zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben. Wie ihr das Rot von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, adio meine Liebe, ich will deine Leiche lieben. (I, 101f.)

Das Verhältnis der Stellen aus *Danton`s Tod* und *Leonce und Lena* zueinander zu bestimmen, ist nicht leicht. Wenn auch das eine Mal primär aus der Warte des Römers gesprochen wird, und das andere Mal das eigene Schicksal mit dem der Fische verglichen wird, handelt sich hier doch keineswegs einfach um eine spiegelverkehrte Wiederholung. Und dies nicht nur, weil Leonces Ausspruch wenig mit der Theodizee-Thematik des Revolutionsdramas gemein hat. Sondern auch, weil sich in einzelnen Nuancen (Leonces Gefallen am Verblassen ist nicht deckungsgleich nicht mit der Freude der Götter am Farbenspiel) bemerkenswerte Abweichungen finden.

Etwas ähnlicher ist die wiederholte Verwendung der Bildes der auf dem Handrücken kopulierenden Mücken. Das erste Mal gebraucht Büchner das Bild in einer Rede von Dantons Verbündeten Lacroix:

Die Mädels guckten aus den Fenstern, man sollte vorsichtig sein und sie nicht einmal in der Sonne sitzen lassen, die Mücken treiben's ihnen sonst auf den Händen, das macht Gedanken. (I, 29)

Das zweite Mal greift Büchner auf dieses Bild im *Woyzeck* zurück. Woyzeck beobachtet hier durch ein Fenster die Tanzenden im Wirtshaus – darunter sind auch Marie und der Tambourmajor. Eifersüchtig sinniert Woyzeck:

Dreht euch, wälzt euch. Warum blast Gott nicht die Sonne aus, daß Alles in Unzucht sich übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Tut's am hellem Tag, tut's einem auf den Händen wie die Mücken. (H 4,11 – I, 213)

Wiederum ist die Bedeutungsverschiebung, der das Bild im veränderten Gebrauch und im neuen Kontext unterliegt nicht ganz leicht zu fassen. Deutlich jedoch ist, dass Büchner auch in diesem Fall die gleichen Bilder nicht zur Darstellung gleicher Gedanken verwendet. An beiden Stellen zwar verweisen die offen kopulierenden Mücken auf eine unverdeckt zur Schau gestellte Sexualität. Dennoch variiert der Unterschied in der Stimmung zwischen harmloser Frivolität und verzweifelm Ekel beträchtlich. Für beide Bildpaare lässt sich sagen: Der *eigentliche* semantische Gehalt der Bilder tritt gegenüber seiner kontextuellen Determination deutlich zurück. Ob sich diese Unterschiede dabei tatsächlich immer mit Rückgriff auf den *Gattungskontext* allein auflösen lassen, muss fraglich erscheinen.²⁹³

Mit den zwei zitierten Bildpaaren sind zugleich schon alle eindeutig doppelt auftretenden, markanteren Tierbilder benannt.²⁹⁴ Darüber hinaus – dies ein weiterer Negativbefund – ist im gesamten Werk von keinen auffälligen Wiederholungen bzw. Haupttieren oder ähnlichem zu berichten. Der wiederholte Rückgriff auf

²⁹³ Dies ist über weite Strecken das Projekt Burghard Dedners. Vgl. Dedner. Bildsysteme und Gattungsunterschiede.

²⁹⁴ Unauffälligere Ausnahmen (etwa der zweifache Vergleich Woyzecks mit einem Hund) nicht mitgerechnet.

Pferde und Katzen in den verschiedenen Werken bleibt insgesamt doch eher unzusammenhängend.

Die weiteren zentralen Ergebnisse dieses Kapitels lassen sich wie folgt zusammenfassen. Am *Woyzeck* wurde zunächst vorgeführt, wie in der Bildlichkeit des Dramas der Kurzschluss zwischen Woyzeck und dem in der Jahrmarktsszene prominent eingeführten Pferd inszeniert wird, wobei sich eine fortschreitend stärkere Übernahme dieser Gleichsetzung durch Woyzeck selbst feststellen ließ. Dieser Mechanismus soll an späterer Stelle dieser Arbeit noch eingehender problematisiert werden. Beobachten lässt sich an den *Woyzeck*-Fragmenten darüber hinaus eine Doppelfunktion der über die Tierbilder geleisteten metaphorischen Verklammerung. Denn während ihre Verbindung mit den verschiedenen Konfliktsträngen des Dramas (Wissenschafts- und Sozialkritik, Eifersuchtsdrama, Schuldfrage und Willensfreiheit) einerseits ästhetisch integrierend wirkt, bringt sie andererseits eine inhaltliche Ausfaltung der Frage nach dem Mensch-Tier-Verhältnis und ihren Implikationen mit sich.

Die Tierbilder des Lustspiels *Leonce und Lena* wurden als Teil der das Drama prägenden Bildwelt des Gartens vorgestellt. Dabei funktioniert diese Verklammerung vor allem entlang zweier Paradigmen. Erstens geht es mit Hilfe der Insektenbilder um eine Parodie der romantischen Natursehnsucht, wie sie schon in Goethes *Triumph der Empfindsamkeit* vorgezeichnet ist. Zweitens ist eine Gruppe von Tierbildern zu beobachten, die zur komischen Entlarvung der Hofwelt gebraucht wird und die vermittels der Äußerungen Valerios gegen Ende des Stücks im Zusammenhang des vielfach aktivierten Bezugsraums vom *Garten Eden* gelesen werden können.

Ging es bei *Leonce und Lena* um die Interpretation der Tierbilder im Kontext des Bildraums des Dramas, so sollten die Tierbilder des *Lenz* im Kontext anderer zeitgenössischer Wahnsinns-Darstellungen gelesen werden. Die anfängliche Vermutung, dass sich bereits der sehr begrenzte Einsatz von Tierbildern bei Büchner wesentlich von den Texten im Umfeld abhebt, musste dabei aufgegeben werden. Vielmehr steht Büchners Gebrauch der Tierbilder in *quantitativer* Weise im Ein-

klang mit dem neueren Blick auf den Wahnsinn, in dem die Vorstellung einer Machtübernahme animalischer Prinzipien tendenziell in den Hintergrund gerückt ist. *Qualitativ* scheint sich Büchner in Hinblick auf die Tierbilder indes in zweifacher Weise von der Literatur der Romantik emanzipiert zu haben. Denn erstens wird, insofern Büchner konsequent auf eine Ätiologie des Wahnsinns verzichtet, der andernorts zu bemerkende Kurzschluss des Wahnsinns mit den *animalischen* Trieben hinfällig. Zweitens stellt Büchner in seinem Erzählfragment – auch dort, wo sich Wahnsinn und Tierisches zu berühren scheinen – an keiner Stelle einen direkten Vergleich von Lenz als Tier an. Wie wir gesehen haben und noch weiter sehen werden, entspricht dies Büchners insgesamt reflektiert-distanziertem Umgang mit dem Tierbild.

6. Anthropologische Desorientierung – Darstellung, Kontextualisierung und Funktionsanalyse der Mensch-Tier-Thematik im *Woyzeck*

6.1 Anthropogenese und die Krise der Differenz

In seinem Essay *Das Offene* beschreibt Giorgio Agamben die Konstruktion des Humanen als eine definitorische Abgrenzung zum Tier: „Die Anthropogenese resultiert aus der Zäsur und der Gliederung zwischen Humanem und Animalischem. Diese Zäsur verläuft zuallererst im Inneren des Menschen.“²⁹⁵ Das bedeutet im Umkehrschluss, dass in dem Moment, wo die Grenze zwischen Mensch und Tier brüchig wird, auch die Idee des Menschen ins Wanken gerät:

Die Festlegung der Grenze zwischen Humanem und Animalischem scheint so nicht eine Frage unter vielen zu sein, denen sich Philosophen und Theologen, Wissenschaftler und Politiker widmen, sondern vielmehr eine grundlegende metaphysisch-politische Operation, durch die allein so etwas wie ein ‚Mensch‘ bestimmt und hergestellt werden kann. Wenn animalisches und humanes Leben vollständig zur Deckung kämen, wären weder der Mensch noch das Tier – und vielleicht auch nicht das Göttliche – denkbar.²⁹⁶

Büchner, dessen Werk Wolfgang Riedel in Fortsetzung der literarischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts und zugleich als deren späten Höhepunkt deutet,²⁹⁷ zeigt in seinem Drama vom ersten Satz an die anthropologische Verunsicherung, die aus der Erosion der Unterscheidbarkeit von Mensch und Tier gemäß der oben beschriebenen These folgen muss: „Ja, Andres; den Streif da über das Gras hin, da rollt Abends der Kopf, es hob ihn einmal einer auf, er meint es wär` ein Igel.“ (H 4,1 – I, 202) Die Verwechslung von Igel und Menschenkopf kann bereits als Sinnbild einer zutiefst irritierten *menschlichen* Wahrnehmung gedeutet werden. Explizit wird diese dann wenig später diese in der Beschreibung des zählenden Pferdes durch den Marktschreier: „Das ist Viehsionomik. Ja das ist kein viehdummes Individuum, das ist eine Person! Ein Mensch, ein thierischer Mensch und doch ein Vieh, ein bête [...]“. (H 1,2 – I, 177) Büchner inszeniert eine von kom-

²⁹⁵ Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giurato. Frankfurt a. M. 2003. S. 87.

²⁹⁶ Agamben. *Das Offene*. S. 31.

²⁹⁷ Vgl. Wolfgang Riedel: *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In: *Zeitschrift für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 6. Sonderheft (1994). S. 93-157. Hier S. 144.

plexen wissenschaftlichen sowohl wie sozialen Entwicklungen produzierte Krise der Ununterscheidbarkeit, in der das Tier Mensch, der Mensch Tier und beide zum Opfer einer neuen strukturellen Gewalt werden, die im Zeichen dieser Krise steht. Ziel des folgenden Kapitels ist es, die Diskursivierung der angedeuteten Desorientierung im Drama näher zu beschreiben, ihre Funktionalisierung für die dramatische Konfliktaustragung zu erörtern und sie anhand ausgewählter Beispiele in ihrem naturwissenschaftlichen und literaturgeschichtlichen Kontext zu verorten. Dabei gilt es im Weiteren auch, die politische Dimension herauszuarbeiten, die die anthropologische Debatte in der Darstellung Büchners innehat.

6.2 Der Affe als Mensch/ der Mensch als Affe in der Anatomie, Anthropologie und Literatur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts

Als aufschlussreich erweisen sich in diesem Zusammenhang vor allem die zu Beginn des Dramas stehenden Jahrmarktsszenen, deren wichtige Rolle als „Metapher des Stücks“²⁹⁸ als unbestritten gilt. Mit den vordergründig komischen Sätzen des Ausrufers zitiert Büchner verschiedene Spezialdiskurse, die im 18. Jahrhundert über das Verhältnis von Mensch und Tier geführt wurden.

Sehn Sie die Fortschritte der Zivilisation. Alles schreitet fort, ei Pferd, ei Aff, ei Kanaillevogel. Der Aff ist schon ei Soldat, s'ist noch nit viel, unerst Stuf von menschliche Geschlecht! (H 2,3 – I, 193)

Die Herausgeber der Marburger Büchner-Ausgabe führen im Kommentar an, dass im 19. Jahrhundert die Verkleidung des Affen als Soldat fester Bestandteil jedes Affentheaters war.²⁹⁹ Um jedoch die weitere Bedeutung dieser Stelle besser zu erfassen, muss man sich auch der durch das gesamte 18. Jahrhundert hindurch sehr kontrovers geführten Debatte um den Menschenaffen erinnern.

Diese Debatte soll im Folgenden in einigen Grundzügen nachgezeichnet werden. An ihr lässt sich exemplarisch verfolgen, wie bereits lange Zeit bevor Charles Darwin mit seinen Werken *On the Origin of Species* (1859) und *The Descent of Man* (1871) die Evolutionstheorie etablierte, die Vorstellung der biologischen

²⁹⁸ Oesterle. S. 208.

²⁹⁹ Vgl. Kommentar, MbA 7.2. S. 469.

Sonderstellung des Menschen in den Naturwissenschaften ins Wanken geriet.³⁰⁰ An den Erkenntnissen der Vergleichenden Anatomie, die sich „ab Mitte des 18. Jahrhunderts zur naturwissenschaftlichen Königsdisziplin entwickelte“³⁰¹, entzündete sich dabei eine philosophisch-theologisch breit geführte anthropologische Debatte um den Unterschied von Mensch und Tier. Büchner selbst zählte laut den Aussagen eines Studienfreundes die Vergleichende Anatomie zu seinen Lieblingsfächern an der Universität³⁰² und leistete mit seiner Dissertation über die Schädelnerven der Barbe selbst einen wichtigen Beitrag in diesem Fach. Seine Involviertheit in die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu datierenden Folgedebatten über die Menschenaffen-Frage wurde unter anderem von Peter Ludwig herausgearbeitet, der Büchner als Zeugen, Teilnehmer und kritischen Kommentator einer „nahezu vergessenen, zeitgenössisch allerdings vielfach bezeugten naturwissenschaftlichen Revolution“³⁰³ darstellt.³⁰⁴

Angestoßen wurde die Affen-Debatte, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den „ernsthaften anthropologischen Aufklärungsdiskurs“³⁰⁵ mündete, bereits 1699 durch den englischen Zoologen Edward Tyson. In diesem Jahr veröffentlichte Tyson ein folgenreiches und weithin rezipiertes Werk, in dem er den Orang-Utan sowohl mit dem Menschen als auch mit anderen Affen vergleicht und dabei mehr

³⁰⁰ Ob man übrigens auch den Naturforscher Büchner als Vorreiter von Darwins Theorie deutet oder nicht – die Meinungen gehen darüber in der Büchner-Forschung auseinander (vgl. Schäfer, o. S.) – ist dabei an dieser Stelle nicht primär von Belang. Entscheidend ist das Durchlässigwerden der Gattungsgrenzen in den neuen Theorien.

³⁰¹ Ludwig, S. 33.

³⁰² Vgl. Martin, S. 33.

³⁰³ Ludwig, S. 26.

³⁰⁴ Ob sich die Wissenschaft im Umfeld Büchners tatsächlich derart revolutionär gewandelt hat, wie Ludwig dies behauptet, bleibt allerdings fraglich. Denn wie die Skizzierung der Affen-Debatte zeigen wird, reichen die entsprechenden Diskurse bis zu den Anfängen des 18. Jahrhunderts zurück (Vgl. auch Roth, Stiening, S. 197f.).

³⁰⁵ Hans Werner Ingensiep: Der aufgeklärte Affe. In: Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hg. von Jörn Garber und Heinz Thoma. Tübingen 2004. S. 31-57. Hier S. 31.

anatomische Ähnlichkeiten zum Menschen entdeckt als zu anderen Affen.³⁰⁶ Damit löste der Menschenaffe historisch den Elefanten ab, den man bis dahin als das dem Menschen am engsten verwandte Tier vorgestellt hatte.³⁰⁷ Zwar gesellte Tyson den Orang-Utan in seiner Studie keineswegs direkt dem Menschen bei. Doch sah er in ihm immerhin das Bindeglied und die Brücke über den lang unüberwindlich geglaubten Abgrund zwischen Mensch und Tier.

Nachfolger Tysons gingen noch weiter. Indem der englische Forscher Lord Mondobbo den Affen dem ‚Homme naturel‘ Rousseaus gleichstellte, rückte er ihn unmittelbar auf die Höhe des Menschen.³⁰⁸ (Auch Rousseau selbst beschäftigte im *Discours sur l'origine de l'inegalite parmi les hommes* [dt. *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit*] die Frage, ob nicht einige menschenähnliche Tiere in Wahrheit Menschen auf der ersten Naturstufe darstellen würden.³⁰⁹)

Der schwedische Naturwissenschaftler Carl von Linné hatte bereits 1735 in seiner ersten Auflage der *Systema Naturae* den Menschen den *Quadrupedia* (den Vierfüßlern also) zugeordnet.³¹⁰ Linné wollte auch die alte Behauptung, dass Affen keine Seelen besäßen, nicht gelten lassen. Descartes, der dies behauptete, habe

³⁰⁶ Edward Tyson: *Orang-Utan, sive Homo Sylvetris, or, the Anatomy of a Pygmie Compared with that of a Monkey, an Ape, and a Man, to which is Added, a Philological Essay Concerning the Pygmies, the Cynocephali, the Satyrs and the Sphinges of the Ancients: Wherein it will Appear that They are Either Apes or Monkeys, and not Men, as Formerly Pretended.* London 1699. – Dass es sich bei Tysons Studienobjekt in Wahrheit nicht um einen Orang-Utan, sondern um einen Schimpansen gehandelt hat, gehört zu den vielen Kuriositäten dieser Forschungsdebatte. Vgl. Robert Savage: *Menschen/Affen. On a figure in Goethe, Herder and Adorno.* In: *Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 126 (2007): Tiere, Texte, Spuren.* Hg. von Norbert Otto Eke und Eva Geulen. S. 110-125. Hier. S. 117. Zur breiten Rezeption von Tyson vgl. Ingensiep. S. 44.

³⁰⁷ Vgl. Savage. S. 118. Noch Georges-Louis Leclerc de Buffon ordnete in seiner *Naturgeschichte* den Elefanten über dem Orang-Utan ein (vgl. Ingensiep. S. 45). Herder in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) gilt der Elefant in diesem Sinne als das „Weiseste der Tiere“ (Herder. S. 121). Schon an früherer Stelle führt Herder aus: „Der Elephant, so unförmlich er scheineth, gibt physiologische Gründe genug von einem, dem Menschen so ähnlichen Vorzug vor allen Tieren. [...] [D]ie Elephantin trägt neun Monate [sic!], wie der Mensch und säugeth ihr Junges an den Vorderbrüsten. Dem Mensch gleich sind die Verhältnisse seiner Lebensalter, zu wachsen, zu blühen, zu sterben.“ – Herder. S. 95f.

³⁰⁸ Vgl. Aeka Ishihara: *Goethes Buch der Natur. Ein Beispiel der Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden in der Literatur seiner Zeit.* Würzburg 2005. S. 191.

³⁰⁹ Vgl. Ingensiep. S. 43.

³¹⁰ Vgl. Ishihara. S. 192.

offenbar noch nie einen Affen gesehen, polemisierte Linné.³¹¹ In Bezug auf die physiologischen Unterschiede von Menschen und Affe konstatierte Linné 1776:

Ich will als Naturforscher den Menschen nach allen Theilen seines Körpers betrachten; und wann ich dies thue: so finde ich schwerlich ein einziges Merkmal, wodurch der Mensch von Affen unterschieden werden kann.³¹²

Während nun immerhin auf die Sprachfähigkeit als zentrales Unterscheidungsmerkmal hingewiesen werden konnte, zeigte sich Julien Offray de La Mettrie in seiner erstmals 1747 erschienenen philosophischen Streitschrift *L'homme machine* davon überzeugt, man könne den Affen sehr wohl zu sprechen beibringen. Tatsächlich müsse das sogar leichter sein als bei tauben Menschen – und dies war mit den Leistungen des Schweizer Taubstummlehrers Johann Conrad Ammann zu Beginn des 18. Jahrhunderts erstmals möglich geworden.³¹³ Wenn man aber dem Affen zu sprechen beigebracht habe, so La Mettrie, dann unterscheide ihn auch nichts mehr vom Menschen:

Dann [wenn man dem Affen zu sprechen beigebracht hätte] wäre es weder ein wilder Mensch noch ein mißratener Mensch: es wäre ein vollkommener Mensch, ein kleiner Stadtmensch, der ebensoviel Zeug bzw. Muskeln hätte wie wir selbst, um zu denken und aus seiner Erziehung Nutzen zu ziehen.³¹⁴

Die Aufwertung des Tiers und der Erziehung birgt bei La Mettrie radikale Folgen für die Stellung des Menschen: „Der Materialist ist überzeugt, nichts als eine Ma-

³¹¹ Vgl. Agamben: Das Offene. S. 33.

³¹² Carl Linné: Vom Thiermenschen. 1776. S. 59. Zitiert nach Agamben: Das Offene. S. 34.

³¹³ Vgl. Julien Offray de La Mettrie: *L'Homme Machine*. Die Maschine Mensch. Übers. und hg. von Claudia Becker. Hamburg 1990. S. 48. Zur Stellung der Gehörlosen: Nicolas Pethes: *Zöglinge der Natur*. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2007. S. 69.

³¹⁴ „Alors ce ne seroit plus ni un Homme Sauvage, ni un Homme manqué: ce seroit un Homme parfait, un petit Homme de Ville, avec autant d'étoffe ou de muscles que nous-mêmes, pour penser et profiter de son education.“ La Mettrie. S. 52 (Deutsche Übersetzung S. 53).

schine oder ein Tier zu sein [...].³¹⁵ Alles, was den Menschen als Menschen auszeichne, hat er bloß durch Erziehung gewonnen.³¹⁶

Um diese philosophischen Ausformungen der von den Naturforschern in den Raum gebrachten Menschenähnlichkeit besser nachvollziehen zu können, muss man sich vergegenwärtigen, auf welcher Basis und welchem Kenntnisstand diese Philosopheme gründeten. So sind etwa die von Hans-Werner Ingensiep ausgewerteten anthropomorphisierenden Affen-Darstellungen in naturkundlichen Büchern äußerst erhellend, auf denen vor allem ab Mitte des 18. Jahrhunderts die Menschenaffen zunehmend aufrecht gehend und mit einem Wanderstock in der Hand dargestellt wurden.³¹⁷

Freilich gab es auch Einsprüche gegen diese Nivellierung des Unterschieds zwischen Mensch und Menschenaffe. Die biologisch-anatomische Basis der Debatte griff dabei vor allem der holländische Mediziner Petrus Camper an, der dem Menschenaffen aufgrund seines Baus sowohl die Fähigkeit zum aufrechten Gang absprach wie die zur Sprache.³¹⁸

Aus Deutschland ist in erster Linie die Kritik Herders und Goethes von Bedeutung. Dabei ist gerade Goethes Position in dieser Debatte besonders ambivalent. – Trug Goethe doch mit der Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen, die ihm am 27. März 1784 bei der Forschung an Embryonen gelang, selbst dazu bei, die bis dahin behaupteten anatomischen Unterschiede zwischen Mensch und Tier fragwürdig zu machen.³¹⁹ Zwar sah Goethe den Sonderstatus des Men-

³¹⁵ „Enfin le matérialiste convaincu [...] qu'il n'est qu'une Machine, ou qu'un Animal [...]“– La Mettrie. S. 136. (Deutsche Übersetzung von M.W.) Descartes hatte das Tier als seelenlose Maschine bezeichnet, wie auch Büchner in seinen Descartes-Notizen vermerkt (vgl. II, 225). La Mettrie bezieht sich in seiner Schrift ausdrücklich und affirmativ auf diese Bestimmung Descartes'. Vgl. La Mettrie. S. 122.

³¹⁶ Vgl. La Mettrie. S. 52. Dieses Konzept wird im *Woyzeck* zitiert: „Alles Erziehung“ (H 2,3 – I, 193), heißt es programmatisch vom Ausrufer in der Jahrmarktsszene.

³¹⁷ Vgl. Ingensiep. S. 43.

³¹⁸ Vgl. Ingensiep. S. 44.

³¹⁹ Vgl. Riedel. S. 109f. Ausführlicher zu Goethe und der Zoologie seiner Zeit: Aeka Ishihara: Goethes Buch der Natur. Ein Beispiel der Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden in der Literatur seiner Zeit. Würzburg 2005. S. 188-217. Zur Entdeckung des Zwischenkieferknochens hier S. 194.

schen durch seinen Fund nicht gefährdet.³²⁰ Dennoch mussten die Auswirkungen auf den weiteren theologischen und philosophischen Diskurs weitreichend sein. Schließlich hatten Wissenschaftler wie Petrus Camper oder Johann Friedrich Blumenbach sich in den früheren Debatten gerade auf das Fehlen des Zwischenkieferknochens als entscheidendes distinktes Merkmal beim Menschen berufen.³²¹

Herder hat sich von allen deutschen Philosophen am ausführlichsten mit der Debatte um die Menschenaffen auseinandergesetzt.³²² Dabei hat er in seinen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* auch Tyson sehr wohl rezipiert. In seiner differenzierten Beurteilung bestätigt Herder zunächst die von Tyson beschriebenen anatomischen Ähnlichkeiten zwischen Mensch und Orang-Utan.³²³ Und „auch seine Denkkraft steht dicht am Rande der Vernunft“³²⁴, gesteht Herder zu. Doch gleichzeitig bleibt für Herder die Grenze zwischen dem Menschen und den Tieren (den Orang-Utan eingeschlossen) unüberbrückbar. Das zentrale Unterscheidungsmerkmal, von dem Herder dabei alle weitere Differenzen ableitet, ist der *aufrechte Gang*: „Die Gestalt des Menschen ist aufrecht, er ist hierin einzig auf der Erde.“³²⁵ Kopfform und Gehirnstruktur, so ist Herder überzeugt, werden vom aufrechten Gang in entscheidender Weise bestimmt. „Mit der aufrechten Gestalt des Menschen stand ein Baum da, dessen Kräfte so proportioniert sind, daß sie dem Gehirn die feinsten und reichsten Säfte geben sollten.“³²⁶ Der aufrechte Gang wird für Herder das Kriterium schlechthin, nachdem er sein zoologisches System vom Wurm und Fisch über den Affen bis zum Menschen hierarchisiert. Je näher ein Wesen dem aufrechten Gang kommt, desto näher kommt es auch der menschlichen Vernunft.³²⁷ Dabei musste Herder für diese gewagte anatomistische Herleitung schon von seinen Zeitgenossen harsche Kritik

³²⁰ Vgl. Ishihara. S. 195.

³²¹ Vgl. Ishihara. S. 192.

³²² Vgl. Ingensiep. S. 46.

³²³ Vgl. Herder. S. 116.

³²⁴ Herder. S. 116.

³²⁵ Herder. S. 111.

³²⁶ Herder. S. 131.

³²⁷ Vgl. Herder. S. 133-136.

aushalten. Kants vernichtendes Urteil lautet: „das übersteigt offenbar alle menschliche Vernunft.“³²⁸

In der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts findet sich an verschiedenen Stellen eine parodistische Aufnahme der Affen-Debatte. So etwa in E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* aus den *Kreisleriana* (1814), der Satire eines zu (mehr oder weniger vollkommener) menschlicher Bildung gelangten Affen. Hoffmanns Erzählung – Medium einer „umfassende[n] Kritik an der Vorstellung der ‘Bildung‘ und ‚Bildbarkeit‘ des Menschen im Sinne eines humanistischen Kulturbegriff[s]“³²⁹ – wurde dabei wiederholt auf das Diktum „Alles Erziehung“ (H 2,3 – I, 193) des Ausrufers in Büchners Drama bezogen (vgl. Kommentar I, 749).

Zu nennen ist weiter Wilhelm Hauffs Märchen *Der Affe als Mensch*, in dem es einem Edelmann gelingt, vor der Gesellschaft einen Affen als seinen Neffen auszugeben. Ausführlich rekurriert auch Bonaventura in den *Nachtwachen* auf die Affen-Debatte. In ironischem Anschluss an die Forschungen von Charles Darwins Großvater Erasmus Darwin, diskutiert der Erzähler die Affenähnlichkeit auch der gebildeten Menschen und empfiehlt seinen Lesern schließlich, nur ja nicht länger gegen die Verwandtschaft mit den Affen zu protestieren: Sonst würden nächstens noch weniger schmeichelhafte Genealogien konstruiert werden:

Es ist doch besser, mit dem ersten Doktor Darwin die Affen für unsere Vorfahren anzunehmen, als so lange zu zögern, bis ein zweiter gar andere wilde Tiere zu unsern Adszendenten macht, welches er vielleicht durch ebenso gute Wahrscheinlichkeitsgründe belegen könnte.³³⁰

Parallelen zu Büchners Drama weist schließlich auch die Jahrmarktsszene zu Beginn von Christian Dietrich Grabbes Drama *Napoleon. Oder die hundert Tage* (1831) auf. Abwechselnd preisen dort die Ausrufer einer Gemäldesammlung französischer Adelige und eines Tier-Zirkusses ihre Ausstellungsstücke an:

³²⁸ Immanuel Kant: Recension von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Ders.: Akademie-Textausgabe. Berlin 1968. Bd. 8. S. 43-66. Hier S. 55.

³²⁹ Hartmut Steinecke im Kommentar zur Erzählung. Hoffmann. Bd. 2/1 S. 837.

³³⁰ Bonaventura. Die Nachtwachen. Stuttgart 2003. S. 74.

AUSRUFER DER BILDERGALERIE Hier ist zu sehen der Monsieur, der Herzog von Anoulême, sein Sohn, die Herzogin, dessen Gemahlin, der Herzog von Berry und das ganze bourbonische Haus.

AUSRUFER DER MENAGERIE Hier erblicken Sie den langen Orang-Utan, gezähmt und fromm, aber noch immer beißig, den Pavian, ähnlichen Naturells, die Meerkatze, etwas toller als die beiden andern [...] und das ganze Geschlecht der Affen [...].³³¹

In der Komik der Jahrmarkts-Szenen des *Woyzeck* wird die Anlehnung an das Drama Grabbes sowie die früheren Satiren deutlich. Doch zeigt die Komik bei Büchner Abgründe, die seinen Vorgängern fremd ist. Bei Hoffmann und Hauff wird der eigentliche Unterschied von Mensch und Tier – anders als bei Büchner – kaum ernsthaft in Frage gestellt. Die satirische Behauptung des Gegenteils wirkt eher bestätigend. Bloßgestellt werden allein oberflächliche Wahrnehmungsformen und leere Kulturbegriffe, nach denen der Affe dem Menschen ähneln könnte. In dem Moment, wo man Kultur allein auf das *Nachäffen* bestimmter Gebrauchsformen reduziert, würde sich der stolze Kulturmensch dem Affen gleichmachen, so die Kritik.³³²

6.3 Mensch, Tier und freier Wille: Die Inszenierung der Schuldfrage im *Woyzeck*

Wie in Hauffs Märchen spielen auch bei Büchner die jeweiligen Muster der Wahrnehmung in der Unterscheidung von Mensch und Tier eine wesentliche Rolle.³³³ Doch die Frage nach der Grenze von Mensch und Tier bleibt darüber hinaus als Leitfrage für das Drama gültig. Die zentralen Themen von Moral, Schuld und Schuldfähigkeit³³⁴ reaktivieren die anthropologische Grundopposition der

³³¹ Christian Dietrich Grabbe: Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergeman. Emsdetten 1960ff. Bd. 2. Emsdetten 1963. S. 315-459. Hier S. 324.

³³² In diesem Sinne erklärt Aeka Ishihara die in der Erzählung Hoffmanns und dem Märchen Hauffs vermittelte Kritik: „Der Kulturmensch ist ein Affe, ohne es zu bemerken, denn errungene Kultur bedeutet stets gelungene Anpassung, aber Anpassung heißt Nachahmung.“ – Ishihara. S. 198.

³³³ Vgl. ausführlicher in dieser Arbeit Kap. 4.4.

³³⁴ „[A]t the heart of the work ist the problem of crime and punishment, sin and retribution – and the even more fundamental problem of whether our notions of ‚sin‘, ‚moral choice‘, ‚civilization‘ have substance in the first place [...].“ Reddick. S. 353. Vgl. auch Hye. S. 37.

Jahrmarktsszene. In ständiger Vorausschau auf die spätere Mordtat wird sie im gesamten Stück in verschiedenen Kontexten wiederholt gestellt. In diesem Sinne ist auch Woyzecks wiederholte Berufung auf die seine Handlung bestimmende „Natur“ zu verstehen. Dabei ist hier die Dominanz der Natur im Rahmen der anthropologischen Opposition als animalisch zu deuten:

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. [...]

HAUPTMANN Woyzeck er hat keine Tugend, er ist kein tugendhafter Mensch. [...]

WOYZECK 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 [...] (H 4,5 – I, 207)

Und so auch wieder in der Szene Woyzecks beim Doktor:

DOKTOR: Ich hab`s gesehn Woyzeck; Er hat auf Straß geißt, an die Wand geißt wie ein Hund.

WOYZECK: Aber Herr Doktor, wenn einem die Natur kommt.

DOKTOR: Die Natur kommt, die Natur kommt! Die Natur! [...] Woyzeck, der Mensch ist frei, in dem Menschen verklärt sich die Individualität zur Freiheit. (H 4,8 – I, 209)

Bei der Frage nach der Willensfreiheit und Schuldfähigkeit Woyzecks berühren sich hier der soziale/politische, der medizinisch-forensische und der naturwissenschaftliche Diskurs. Woyzeck zu exkulpiert, ist nur zu dem hohen Preis möglich, dass man ihm den freien Willen und seine Menschlichkeit insgesamt abspricht. Dessen waren sich, wie Peter Ludwig dokumentiert, auch beide Seiten der in den 1820er Jahren intensiv geführten Imputativitäts-Debatte sehr wohl bewusst. Dabei ist auf die Rhetorik der Strafbefürworter acht zu geben, die in Vernunft, Selbstbewusstsein und moralischer Freiheit eben dasjenige sehen, „was den Adel der menschlichen Natur ausmacht und den Menschen über das Tier erhebt“³³⁵. Ver-

³³⁵ Adolf Henke: Ueber die Grundlehren der gerichtlichen Psychologie, in Bezug auf Zurechnungsfähigkeit gesetzwidriger Handlungen. In: Staatsarzneikunde 5 (2/1825). S. 229-254. Hier S. 244. Zitiert nach Ludwig. S. 259.

brecher wie Woyzeck freizusprechen bedeutet in ihrer Argumentation also zugleich, sie zum Tier zu machen. Dabei steht nicht bloß die Würde des einzelnen Täters auf dem Spiel, sondern die Sicherheit des menschlichen Selbstverständnisses überhaupt. In der Bestrafung des Einzelnen versichert sich so die Gesellschaft ihrer grundsätzlichen Freiheit. Auf der anderen Seite rekurrten die Skeptiker der Straffähigkeit auf „bioanthropologische Vorstellungen aus der anatomisch-physiologischen Spitzenforschung“³³⁶. So führt Ludwig etwa Johann Christian Grohmanns Zurechnungskonzept an. Dieses betont die Unterworfenheit des Menschen unter seine Triebe und Instinkte und greift dabei auf zeitgenössische Argumentationsansätze der vergleichenden Anatomie zurück.³³⁷ Schuldlos wird der Mensch also auch in der Argumentation der Verteidiger nur als Tier. Der Feststellung Neumeyers, dass die Verortung Woyzecks an der Grenze zwischen Mensch und Tier – so oder so – seine Hinrichtung rechtfertigt ist damit, so lange man nur auf den psychologisch-forensischen Diskurs schaut, zunächst nur begrenzt zuzustimmen.

Als Tier, das aus aggressiven Impulsen handelt, stellt er eine Bedrohung der Gesellschaft dar und muss ausgeschlossen werden; als Mensch, dem die Freiheit des Willens eignet, ist er für seine Handlung verantwortlich und muss ausgeschlossen werden.³³⁸

Aber wenn der Mörder auch nicht hingerichtet wird, so bringt ihn diese Art Exkulpation doch in einen prekären Status. Zudem ist, und damit hat Neumeyer recht, die Rechtfertigungslage an der Schwelle von Tier und Mensch unklar. Denn während die Gutachter Woyzecks Humanität als Voraussetzung seiner Hinrichtung ansetzen, porträtieren umgekehrt die Autoren des *Allernädigst privilegierten Leipziger Tageblatt* Woyzeck als zum Tier degeneriertes menschliches Monster.³³⁹

Büchners Illustration der Frage nach der menschlichen Willensfreiheit und Schuldfähigkeit an der Mensch-Tier-Debatte greift dabei bereits auf eine literari-

³³⁶ Ludwig, S. 260.

³³⁷ Vgl. Ludwig, S. 260.

³³⁸ Harald Neumeyer: *Woyzeck*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S.

³³⁹ Vgl. Neumeyer: *Woyzeck*. o. S.

sche Tradition zurück. Als prägend erweisen sich die Kriminalgeschichten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in denen im Zuge des allgemeinen anthropologischen Interesses der Literatur dieser Zeit der Psycho- und Soziogenese der Straftaten das Hauptaugenmerk zugewandt wird.³⁴⁰ Die bekannteste Erzählung dieser Art, die zugleich für die nächsten einhundert Jahre in Deutschland gattungsprägend bleibt,³⁴¹ ist Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1792, erstmals 1786 unter dem Titel *Verbrecher aus Infamie, eine wahre Geschichte*). Sie beruht auf dem historischen Fall des hingerichteten Raubmörders Johann Friedrich Schwan.³⁴²

Schiller greift in der Erzählung über einen verarmten und hässlichen jungen Gastwirten, der nach mehreren kurzen Gefängnisstrafen nicht mehr in die Gesellschaft zurückfindet und sich nach einem ersten Mord einer wilden Räuberbande anschließt, wiederholt auf Tierbilder zurück. Auf diese Weise illustriert er die soziale und natürliche Prädisposition des Protagonisten zum Verbrecher. Dies findet seinen ersten Ausdruck schon in dem Namen, den Schiller seinem Helden gibt. Nicht zufällig also heißt der Protagonist, dessen erste Verbrechen in der Wilderei bestehen, Christian *Wolf*. Nach einer ersten Einführung des Namens wird er vom Erzähler zunächst nur mehr beim Nachnamen genannt (also Wolf), was um so auffälliger ist, als andere Figuren der Erzählung in erster Linie unter ihrem Vornamen Erwähnung finden.³⁴³ Als Wolf das zweite Mal aus der Haft zurückkehrt, wird er von den Bewohnern seiner Heimatstadt gemieden. Selbst ein Knabe flüchtet vor ihm. Wolf sinniert:

„Der Knabe weiß nicht, wer ich bin noch woher ich komme“, sagte ich halblaut zu mir selbst, „und doch meidet er mich wie ein schändliches Tier. Bin ich denn ir-

³⁴⁰ Zu dieser Gattung und ihrem Kontext in der Anthropologie der Spätaufklärung vgl. Riedel S. 139.

³⁴¹ Vgl. Riedel. S. 139.

³⁴² Vgl. die Einführung in die Erzählung im Kommentar Wolfgang Riedels. Schiller. Bd. 5. S. 1156.

³⁴³ So Christian Wolfs Freundin Johanne und sein Nebenbuhler Robert. Z.B.: „Robert triumphierte. [...] Wolf kannte seinen Feind, und dieser Feind war der glückliche Besitzer seiner Johanne.“ Schiller. Bd. 5. S. 17.

gendwo auf der Stirne gezeichnet, oder habe ich aufgehört, einem Menschen ähnlich zu sehen, weil ich fühle, daß ich keinen mehr lieben kann?³⁴⁴

Zum Wolfsnamen passt dabei nicht nur das Wildereiverbrechen, sondern auch die wiederholte Verwendung des Verbs „lechzen“³⁴⁵. Ebenso fügt sich in dieses Schema, dass sein Nebenbuhler Jakob ausgerechnet ein „Jägerpursche“³⁴⁶ ist, der von Wolf später auf der Jagd getötet wird. Der endgültige Ausbruch aus der Gesellschaft wird als Schritt in die Wildnis geschildert. Ein „wilde[r] Mann“³⁴⁷ heuert den Protagonisten an, Mitglied und Anführer einer Bande zu werden, die ihre Heimstatt in einer Höhle im Wald hat.³⁴⁸ Weitere Details der Erzählung mögen hier ausbleiben. Die Tendenz ist allemal deutlich. Und evident erscheint, dass die Debatte um die Willensfreiheit nicht erst mit der forensisch-medizinischen Debatte der 1820er Jahre an die Frage nach dem Mensch-Tier-Verhältnis gekoppelt wird. Von Vorläufern in den Jahrhunderten vor der Aufklärung einmal ganz abgesehen,³⁴⁹ ist dieser Konnex zumindest schon Teil der anthropologischen Überlegungen im 18. Jahrhundert.

Gegenüber Schillers Erzählung enthalten die Tierzuschreibungen im *Woyzeck* jedoch eine besondere Ambivalenz. So wählt Büchner die komisch überzeichnende Form der Reduktion des Menschen auf sein tierischen Wesen in der Jahrmarktszene, weil er sie als Thema einführen will – ohne sie jedoch als ontologische Wahrheit dem Zuschauer aufzudrängen. Es ist in diesem Sinne also falsch, zu behaupten das Drama ziele in desillusionierter Weise auf die Darstellung des Menschen als Tier ab.³⁵⁰ Büchner wählt die Komik und die Groteske, um zugleich die

³⁴⁴ Schiller. Bd. 5. S. 19.

³⁴⁵ Von jetzt an lechzte ich nach dem Tag meiner Freiheit, wie ich nach Rache lechzte.“ Schiller. Bd. 5. S. 18. Lechzen meint zunächst bekanntermaßen „das durch das austrocknen der Kehle bedingte kurze und heisse atmen, wie es die hunde haben“ – Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 12. Sp. 473. [Zitiert nach der Online-Version: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB> Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009.]

³⁴⁶ Schiller. Bd. 5. S. 16.

³⁴⁷ Schiller. Bd. 5. S. 24.

³⁴⁸ Vgl. Schiller. Bd. 5. S. 26f.

³⁴⁹ So behauptet Andreas Höfele in seiner Untersuchung zu Shakespeares *Macbeth*, dass gerade im Zeitalter der Frühen Neuzeit, in der die Differenz von Mensch und Tier im christlich-religiösen und humanistischen Diskurs in einer historisch maximalen Größe gedacht wurde, die Degenerationsangst des Menschen auf das Tier ständig präsent war. Vgl. Höfele. S. 27f.

³⁵⁰ Dies behauptet Allen E. Hye: „In Büchner’s low view of humankind, man is also depicted as an animal.“ – Hye. S. 39.

Identität von Mensch und Tier zu postulieren und in Frage zu stellen. Die Entscheidung wird dem Rezipienten und dessen Interpretation des Dramas überantwortet. Die Jahrmarktsszene und die mit ihr in den Raum gebrachte anthropologische Frage funktioniert so – ähnlich dem späteren Märchen der Großmutter, der Predigt des Handwerksburschen oder der Erzählung Marions in *Danton's Tod* – als Geschichte in der Geschichte: sie stellt eine *Schwelle* dar, über die der Rezipient Zugang zum Drama finden kann.³⁵¹

6.4 Funktionalisierung des Mensch/Tier-Vergleichs durch die Figuren des Stücks

Büchner nimmt den in der Jahrmarktsszene prominent eingeführten Tierversgleich an verschiedenen weiteren Stellen des Dramas wieder auf: In der Professor-Szene dient Woyzeck als gleichwertiges Versuchsobjekt neben der Katze (vgl. H 3,1 – I, 218f.). In der Szene *Woyzeck. D. Doctor.* (H 4,8) bezeichnet der Doktor Woyzeck als Hund, nachdem dieser auf der Straße uriniert hat (vgl. H 4,8 – I, 209) – wodurch Woyzeck tatsächlich das unflätige Verhalten des Pferdes in der Jahrmarktsszene wiederholt.³⁵² Später gebraucht auch der Jude diese Bezeichnung für Woyzeck (vgl. H 4,15 – I, 215). Weitere Stellen sind noch zu ergänzen. Wichtig ist dabei aber, dass Büchner die Gründe aufzeigt, die die Gleichsetzung von Mensch und Tier für die einzelnen Figuren des Dramas reizvoll machen. So liegt die prinzipielle Vergleichbarkeit von Mensch und Tier bereits im heuristischen Interesse der zeitgenössischen Wissenschaft. Dies gilt gewissermaßen auch für Büchner selbst, der sich von seinen Arbeiten über die Schädelnerven der Barbe letztlich Erkenntnisse über das menschliche Gehirn versprach. Konkreter steht die Angleichung Woyzecks zum Tier im Dienste einer moralischen Degradierung, die im

³⁵¹ Vgl. zur Funktion dieser Passagen Reddick. S. 346ff. Ähnlich fasst auch Peter Ludwig die Funktion der Jahrmarktsszene auf: „Im Hohlspiegel der kirmesnährischen ‚Viehisioniomik‘ zeigen sich vielfache Bezüge zur Physiognomie seines deklassierten Soldatendaseins am untersten Rand der Gesellschaftshierarchie, wie es sich im Lauf des Stücks ausspielen wird.“ – Ludwig. S. 277. Volker Klotz benutzt in seiner Studie zur geschlossenen und offenen Form im Drama den Begriff des *Integrationspunktes*, um zu erklären, wie im offenen Drama Kohärenz geschaffen werde: „Hierin kommt das Bedeutungsfazit bündig zur Sprache und stellt das aus vielen Einzelpartikel sich zusammensetzende Geschehen des Dramas in einen großen Zusammenhang.“ (Klotz: Geschlossene und offene Form. S. 112). Indem er aber allein *einen* solchen Integrationspunkt pro Drama annimmt (im Falle *Woyzecks* das Märchen der Großmutter – vgl. Klotz: Geschlossene und offene Form. S. 112) verengt er auf unangemessene Weise den Bedeutungsspielraum der Texte.

³⁵² Vgl. Reddick. S. 310.

Hintergrund bei der Rechtfertigung des Menschenversuchs mitwirkt.³⁵³ Damit ist zugleich synekdochisch eine lange Tradition der Rechtfertigung von Herrschaft anzitiert, die auf genau jenen Artunterschied von Herrscher und Untertanen Bezug nimmt.³⁵⁴

Der Tambourmajor und Marie wiederum beziehen einen Lustgewinn aus der Degeneration zum Tierhaften:

MARIE: Über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw... So ist keiner...

Ich bin stolz vor allen Weibern.

TAMBOURMAJOR: Wenn ich am Sonntag erst den großen Federbusch hab [...]

[...]

TAMBOURMAJOR: Wildes Thier.

MARIE *heftig*: Rühr mich an! (I, 157)

Stier und Löwe als „heraldisch ausgewiesene Machtsymbole, vereinigen Potenz und Autorität“³⁵⁵, wie Annette Graczyk richtig herausstellt. Dabei wird diese sexuell aufgeladene Szene freilich dadurch ins Komische gezogen, dass der Tambourmajor durch den Verweis auf den ausstehenden Federbusch, wie erneut Annette Graczyk sehr schön formuliert, gleichsam „[g]lockelhafte“³⁵⁶ Züge annimmt.³⁵⁷ Es sind die Tierbilder dieser Szene jedoch nicht deckungsgleich mit jenen anderen, in denen Woyzecks Existenz problematisiert wird – auch wenn sie

³⁵³ Vgl. Nicolas Pethes: „Vieh dummes Individuum“, „unsterblichste Experimente.“ : elements for a cultural history of human experimentation in Georg Büchner's dramatic case study "Woyzeck". In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 98 2006, 1. S. 68-82. Hier S. 72, 78. Allerdings ist hier zu beachten, dass einige der Vergleiche von Woyzeck mit einem Tier im Kern nicht auf eine direkte Degradierung zum Tier hinauslaufen, sondern im Dienste einer Disziplinierung von Woyzecks Körper stehen.

³⁵⁴ Vgl. Udo Friedrich: Grenzmetaphorik. Zur Interferenz von Natur und Kultur in mittelalterlichen Körperdiskursen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), H1. S. 26-52. Hier S. 36-38.

³⁵⁵ Annette Graczyk: Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005-2008). S. 101-121. Hier S. 112.

³⁵⁶ Graczyk. S. 112.

³⁵⁷ Dabei muss freilich zugestanden werden, dass der Tambourmajor mit seinem Federbusch – als einem zentralen Objekt soldatischen Prunks – durchaus berechtigt hofft, große Wirkung zu erzielen. Das berühmte Prestige dieses Uniformstücks wird in Jean Pauls Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* prägnant herausgestrichen, wenn es heißt, „daß für das Weiberherz ein Federbusch auf dem Mannskopfe mehr wiege als ein ganzer Bund gelehrter Federn hinter dem Ohre“. – Jean Paul. Bd. 11. S. 205.

mit diesen zweifelsohne im Rahmen der metaphorischen Verklammerung im Dialog stehen.

Auch auf Woyzecks Rechtfertigung gegenüber dem Doktor „Aber wenn einem die Natur kommt“ (H 4,8 – I, 209) ist in diesem Zusammenhang noch einmal zu sprechen zu kommen. Auf die entsprechenden Stellen haben wir bereits weiter oben aufmerksam gemacht. Woyzeck folgt dabei einer zwar geschickten, gleichzeitig aber auch fatalen rhetorischen Strategie. Denn während die Tiervergleiche des Doktors zu einem großen Teil gerade auch als Ermahnung und zur Disziplinierung des Menschen Woyzeck und seines Körpers eingesetzt werden, versucht sich dieser dem Zugriff zu entziehen, indem er die negativ angebotene Rolle des Tiers übernimmt. Es ist, als würde der Doktor sagen: ‚So verhalten sich doch nur Tiere‘ und Woyzeck antworten würde ‚und wenn ich nun aber ein Tier bin?‘. Fatal ist diese Strategie Woyzecks deswegen, weil er auf diese Weise den asymmetrischen gesellschaftlichen Strukturen, die seine Ausbeutung ermöglichen, weiter zuarbeitet. Genau das gleiche gilt für die vorhergehende Unterredung Woyzecks mit dem Hauptmann: indem Woyzeck seine angeblich mangelnde Moral durch seinen ökonomischen Zustand rechtfertigt, bestätigt er implizit die moralischen Vorurteile des Hauptmanns.

In verwandelter Weise findet sich dieser Mechanismus auch an anderen Stellen in Büchners Werk. Man denke etwa an Lena, die ihre Unfreiheit gegenüber der Freiheit der Blumen beklagt (vgl. I, 109), sich selbst mit den Blumen zu identifizieren sucht (vgl. I, 117) und auf diese Weise letztlich doch nur an dem Frauenbild fortschreibt, das – wie im Drama gezeigt wird – selbst eine Ursache ihrer Entmündigung darstellt.³⁵⁸

Die anthropologische Desorientierung im Drama wird also nicht einfach als bloßes Phänomen in den Raum gebracht; vielmehr werden die Gründe für das Mächtigwerden dieser Desorientierung (mehr oder weniger) konkret aufgezeigt. Doch nicht allein die Motivation für die Annäherung von Mensch und Tier wird zum Thema. Sondern auch die Brutalität und die Menschenverachtung, die Folge der

³⁵⁸ Zur Ironisierung von Lenas Wunsch nach der Freiheit der Blumen vgl. in dieser Arbeit S. 84f.

aufgebrochenen Hierarchie sind. So in der Rede des Doktors, der sich über Woyzecks mangelnde Hörigkeit bei den Experimenten zu beruhigen sucht, indem er dessen Wert gegenüber dem eines teurer zu beschaffenen „Proteus“ – einem Magentier, das nach der damaligen zoologischen Systematisierung dem „unteren Abschluß des Tierreiches“³⁵⁹ zugerechnet wurde – relativierend herabsetzt: „Behüte, wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen! Wenn es noch ein proteus wäre, der einem krepirt!“ (H 4,8 – I, 209) Entscheidend dabei ist, dass auch Woyzeck an dieser Strategie der Exklusion und der Rechtfertigung von Gewalt teilhat. Dies gilt nicht nur – wie gezeigt – für seine eigene Übernahme der Position des Tiers. Sondern auch für seinen Blick auf die anderen Menschen. Als er Marie und den Tambourmajor beim Tanzen im Wirtshaus beobachtet, erregt er sich entsprechend:

Dreht Euch, wälzt Euch. Warum blaßt Gott nicht Sonn aus, daß Alles in Unzucht sich übereinander wälzt, Mann und Weib, Mensch und Vieh. Thut`s am hellen Tag, thut`s einem auf den Händen, wie die Mücken. (H4,11 – I, 213)

Deutlicher zeigt sich Woyzecks Übernahme dieser Rhetorik der Ausschließung noch in der Szene, in der Woyzecks Mordplan vorgestellt wird:

WOYZECK: *reckt sich gegen den Boden.* He was, was sagt ihr? Lauter, lauter, stich die Zickwolfin tot? stich, stich die Zickwolfin tot. Soll ich? Muß ich? Hör ich`s da auch, sagt`s der Wind auch? Hör ich`s immer, immer zu, stich tot, tot. (H4,12 – I, 214)

Dem Entschluss zum Mord – wobei der Begriff „Entschluss“ in diesem Zusammenhang freilich problematisch ist³⁶⁰ – geht also noch einmal eine Degradierung zum Tier (Zickwolfin) voran. In dem der zum Tier erniedrigte Woyzeck selbst die gleiche Strategie zum Angriff auf seine Gegner wählt, entfernt sich das Drama erkennbar von der einfachen Täter-Opfer-Dichotomie, die den *Hessischen Landboten* am Ort der Tierbilder ausgezeichnet hat.

³⁵⁹ Roth. S. 269.

³⁶⁰ Dies gehört zu den Allgemeinplätzen in der Diskussion um das Drama. Vgl. beispielhaft Graczyk S. 101-103.

Exkurs: *stich die Zickwolfin tot*

Das „Zickwolfin“, das sich eindeutig auf Marie bezieht, ist eine merkwürdige Bezeichnung, die als Begriff auch dem Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm fremd ist. Sie mag bei den Lesern des Dramas – und auch bei jenen, die den Tierbildern sonst kein besonderes Augenmerk widmen – schon für einiges Kopfzerbrechen gesorgt haben. John Reddick spricht diese Verwirrung offen aus: „Büchner even invents a new word here (or borrows it from some unknown source), and no one knows for certain exactly what ‘Zickwolfin‘ is supposed to mean.“³⁶¹ – Grund genug, sich dieser Stelle in einigen Absätzen anzunehmen. Henri Poschmann sieht hier eine direkte Verbindung zu den zitierten Tiervergleichen aus dem Dialog zwischen Marie und dem Tambourmajor (vgl. Kommentar I, 769). Doch welche Eigenschaften Marie mit dieser Bezeichnung zugeschrieben werden sollen, ist damit noch nicht geklärt. Fraglich bleibt auch, ob Zickwolf nicht zunächst einfach Maries Nachname ist. Im Darmstadt des ausgehenden 18. Jahrhunderts, so kann Burghard Dedner belegen, gab es zumindest eine Familie Zickwolf.³⁶² Und auch heute noch finden sich, wie eine entsprechende Befragung von *google* jederzeit verrät, zahlreiche Träger dieses Nachnamens.

Der Hinweis auf das Verständnis von Zickwolf als Nachname ist zunächst auch so schlecht nicht. Denn immerhin fügt sich diese Erklärung gut in die Genese des *Woyzeck*. Schon aus den Quellen zum historischen Woyzeck-Fall ist Johann Christian Woyzecks Aussage belegt, er habe beim Kauf seiner Mordwaffe den Befehl gehört, das Opfer – die Chirurgenwitwe Johanne Christiane Woost – zu töten. In dem für eine größere Öffentlichkeit publizierten Gutachten des Gerichtsmediziners Johann Christian August Clarus³⁶³ heißt es:

Er selbst [i.e. Woyzeck] versichert, daß er auch hier Stimmen vernommen habe. Dahin gehört eine Erzählung, daß es ihm, als er einen zerbrochenen Degen gekauft, zugerufen habe:

³⁶¹ Reddick. S. 312.

³⁶² Vgl. Kommentar, MbA Bd. 7.2. S. 523.

³⁶³ Dass Mörder, Mordopfer und Gutachter die selben zwei Vornamen tragen, gehört zu den merkwürdigen Zufällen dieses Falls. In den verschiedenen Entstehungsstufen des *Woyzeck* schlägt sich diese Namensgleichheit in dem eigenwilligen Wechsel der Namen wieder. Marie (Zickwolf) trägt in früheren Fassungen die Namen Louise und Woyzecke; Franz Woyzeck heißt auch Louis.

Stich die Frau Woostin todt!

wobei er gedacht: das thust du nicht, die Stimme aber erwiedert habe:

Du thust es doch. (I, 951)

Im ersten Entwurf des Dramas (H 1) hatte Büchner diese Stelle aus dem Gutachten in der Art aufgenommen, dass Louis (wie Franz Woyzeck in der früheren Fassung heißt) gegenüber Andres äußert: „Hörst du`s nicht? Ich hör`s den ganzen Tag. Immer zu. stich, stich die W<oyzecke>.“ (H 1,13 – I, 184) Aus diesen Vorstufen also kann sich die Vermutung herleiten, dass Zickwolf der Nachname Maries in der letzten erhaltenen Fassung des Dramas ist. Ein anderer Nachname wird nicht genannt, aber auch dieser an sonst keiner Stelle bestätigt. Dass an der Bezeichnung Zickwolfin innerhalb der Nomenklatur des Dramas jedenfalls etwas Namenartiges haftet, ist nicht von der Hand zu weisen. Denn offensichtlich liest sich *Zick-wolf* beinahe wie eine Umkehrung der zwei Silben des Namen *Woyzeck*. Doch worauf sollte das hindeuten? Ist es ein Hinweis an den Rezipienten, die Figur Maries, die ebenso wie Woyzeck soziale Außenseiterin ist und deren Freiheit in ihrem Entschluss zur Untreue gleichfalls zu diskutieren wäre, als Spiegel- oder Parallelfigur zu Woyzeck zu lesen?³⁶⁴

Klar ist auch, dass die Erklärung von Zickwolf als Name nicht unbedingt als Ausflucht vor einer Entschlüsselung der Tiermetapher Zickwolfin gebraucht werden kann. Denn wenn es sich auch um einen Namen handelt, so handelt es sich doch wohl um einen sprechenden? Poschmanns Erläuterung der Zickwolfin als „[a]ffektbeladene Wortbildung aus ‚Zicke‘ (Ziege) und ‚Wölfin‘“ (Kommentar I, 769) formuliert das scheinbar Offensichtliche, hilft aber auch nur wenig. Als Wölfin und Ziege löst auch John Reddick diese enigmatische Bezeichnung auf. Seine Schlussfolgerung, dass Marie auf diese Weise „so to speak doubly animal-like“³⁶⁵ gezeichnet werde, bleibt aber ebenfalls eher unspezifisch.³⁶⁶ Eine durchaus hilfreiche, wenn auch insgesamt fragwürdige Monosemierung des Begriffs liefert das

³⁶⁴ In diesem Sinne sieht jedenfalls Annete Graczyk die männliche und die weibliche Hauptfigur im Brennpunkt der gleichen zentralen Frage nach Freiheit und sozialer Determination: „Auch bei Marie setzt [...] das Übergewicht des Sozialen ihrer Selbstbestimmung und ihrem Handeln deutliche Schranken [...]“ – Graczyk. S. 110.

³⁶⁵ Reddick. S. 312.

³⁶⁶ Für die Frage, von wem Marie hier doppelt-tierhaft gezeichnet wird – vom Verfasser oder von Woyzeck – spielt es wiederum eine gewisse Rolle, ob Zickwolf der Name Maries ist oder nicht...

englischsprachige Glossar zu einer Online-Edition des *Woyzeck*, in dem Zickwölfin schlicht als „bitch“³⁶⁷ (also Hündin und übertragend: *Schlampe*) übersetzt wird. Bislang nicht in Betracht gezogen worden zu sein scheint, dass die erste Silbe, „Zick“, durchaus nicht nur auf die Ziege verweisen muss, sondern auch das alte Substantiv *zick* meinen kann, das – so klärt das Grimmsche Wörterbuch auf – im Mittelhochdeutschen eine „arglistige unredliche handlung“³⁶⁸ bezeichnete und sich im Verb *zicken* erhalten hat. Aus Woyzecks Sicht könnte damit problemlos Maries Untreue gemeint sein, die ja auch der Auslöser des Mordes ist. – Ob als Zick oder Ziege, würde der erste Teil des Wortes also auf Maries Untreue anspielen, der zweite dagegen auf ein Element der Bedrohlichkeit, das Maries Untreue in Woyzecks Leben bringt und das er durch den Mord zu eliminieren versucht. Annette Graczyk interpretiert: „Exekutiert wird die Geliebte, die er durch den Mord wieder von sich abtrennen will, weil sie ihm den letzten Halt genommen hat.“³⁶⁹ Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass auch die Bezeichnung Wölfin eine sexuelle Konnotation besitzt. So könnte Büchner aus seiner Gymnasialzeit die Stelle aus *Ab urbe condita* bekannt gewesen sein, in der Livius diskutiert, ob mit der „Wölfin“, die Romulus und Remus genährt habe, nicht einfach eine Umschreibung für die Promiskuität der Ziehmutter bzw. ihren Status als Prostituierte gemeint sei.³⁷⁰

Doch noch einmal einen Schritt zurück: wenn Zickwolf ein Familienname ist und man davon ausgeht, dass der Name nicht willkürlich oder allein als Resonanz zum Namen Woyzeck gebildet ist, so ist doch als erstes nach der Etymologie dieses seltenen Namens zu fragen. Zickwolf gehört als eine von zahlreichen Varianten (Dempewolf, Schindewolf, Schuttwolf u. a.) zu den Familiennamen, die ihre Träger als Wolfsjäger – bzw. in ironischer Verwendung auch als Maulhelden –

³⁶⁷ <http://web.wm.edu/modlang/gasmit/ger303/buechner/woyzeck/> [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

³⁶⁸ Das Deutsche Wörterbuch. Bd. 31. Sp. 880.

³⁶⁹ Graczyk. S. 115.

³⁷⁰ „Sunt qui Larentiam uolgato corpore lupa, inter pastores uocatem putent; inde locum fabulae ac miraculo datum.“ („Es gibt aber auch Leute, die glauben, Larentia sei unter den Hirten ‚Wölfin‘ genannt worden, weil sie ihren Leib wahllos preisgab, und hier liege der Ursprung der wunderlichen Sage.“) Titus Livius: *Ab urbe condita*/ Römische Geschichte seit der Stadtgründung. Liber 1. Stuttgart 1981. S. 20 (Übersetzung S. 21).

ausweisen.³⁷¹ Von einer Tiermetapher könnte damit nur noch im indirekten Sinne gesprochen werden. Denn nicht eine Wölfin, sondern eine Wolfsjägerin würde Woyzeck dann totstechen wollen. Woyzeck also als Gejagter? Assoziationen – man sieht es – gibt es reichlich. Wirklich überzeugende Lösungen dagegen wollen sich nicht anbieten. Zumindest an der These, dass mit „Zickwolfin“ Maries Nachnamen ausgesprochen ist, sollte jedoch aus den angeführten textgeschichtlichen Gründen festgehalten werden.

6.5 Der Doktor als Schlüsselfigur

Die Degradierung Woyzecks zum Tier läuft im Drama explizit in erster Linie über die Figur des Doktors. Dies drückt sich nicht allein in der zitierten Herabsetzung Woyzecks gegenüber einem Proteus aus. Schon zuvor, als der Doktor Woyzeck sich auf der Straße erleichtern sieht, womit dieser gegen sein Abkommen verstößt, vergleicht der Doktor Woyzeck mit einem Tier: „Ich hab`s gesehn Woyzeck; er hat auf die Straß gepißt, an die Wand gepißt wie ein Hund.“ (H4,8 – I, 209) Woyzeck ist zudem – so die naheliegende und oft gebrauchte Metapher – *Versuchstier* des Doktors.³⁷² Die katastrophale gesundheitliche Verfassung des seit drei Monaten unter ausschließlicher Erbsendiät (vgl. H 3,1– I, 218) stehenden Probanden wird vom Doktor als aussagekräftiges Ergebnis begrüßt und stolz verkündet: Nachdem in der Szene *Der Hof des Professors* die Katze als ursprüngliches Versuchstier entwischt ist, führt der Doktor den Studenten Woyzeck als der Katze gleichwertiges Anschauungsobjekt vor. Dabei mag dieser Akt der Vorführung auch dadurch besonders an Drastik gewinnen, da er, wie oft bemerkt wurde (vgl. u. a. Kommentar I, 755), in deutlicher Parallele zur Vorführung des Pferdes in der Jahrmarktsszene konstruiert ist. Die Szene mit Woyzeck als Objekt der Anschauung ist als Spiegel und Konsequenz der vorigen zu lesen. Der Angleichung des Tiers an den Menschen in der ersten Szene folgt die des Menschen an das Tier in

³⁷¹ Hans Markus Thomsen: Schönwolf und Schindewolf. In: Die Welt. 24. März 2006. Online abrufbar unter: http://www.welt.de/print-welt/article205935/Schoenwolf_und_Schindewolf.html [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009] In etymologischen Wörterbüchern deutscher Familiennamen, ist der Name schwierig zu finden. Bei Brechenmacher findet man immerhin den Hinweis auf den Nachnamen Zick, der auf mhd. zic: Neckerei, leichter Stoß zurückgeht. Vgl. Josef Karlmann Brechenmacher: Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Familiennamen. 2. Band. Görlitz 1957. S. 855. Der slawischstämmige Name Woyzeck übrigens, so ist im gleichen Handbuch zu erfahren, leitet sich von der slawischen Wurzel voj = Krieger, Mann ab. Vgl. Brechenmacher. S. 835.

³⁷² Vgl. u. a. Hye. S. 37. u. passim.

der zweiten Szene.³⁷³ Die Nennung als Tier geht dabei wiederum mit einem radikalen Zugriff auf den Körper einher. Im Akt der Vorführung enteignet der Doktor gleichsam Woyzeck seines Körpers, was sich sinnbildlich darin ausdrückt, dass Woyzeck in dem Moment, da auf seine Augen gewiesen wird, seine Sicht zu verlieren droht:

DOKTOR: Meine Herr, Sie können dafür was andres sehn, sehn Sie der Mensch, seit einem Vierteljahr ist er nichts als Erbsen, beackte Sie die Wirkung, fühle Sie einmal was ein ungleicher Puls, da und die Augen [...]

WOYZECK: Herr Doktor es wird mir dunkel. (H 3,1 – I, 218f.)

Auf Woyzecks Weigerung, mit den Ohren zu wackeln, erneuert der Doktor seinen Vergleich mit dem Tier, hier explizit auch mit der zuvor geflohenen Katze: „DOKTOR: Bestie, soll ich dir die Ohrn bewege, willst du`s machen wie die Katze. So meine Herr, das sind so die Übergänge zum Esel [...].“ (H3,1 – I, 219) Die angeblich eselsgleiche Ohrenbewegung ist dabei deutlich als Produkt einer Macht- und Unterdrückungssituation gekennzeichnet. Nicht Woyzecks Physiognomie an sich – so liest sich diese Stelle – ähnelt der eines Esels. Sondern er wird aufgefordert in einer bestimmten Weise zu agieren, die dann als eselsgleich beschrieben wird. Phänomene des Humanen und Animalischen werden so als Folge einer Performanz sichtbar, die durch eine bestimmte Macht- und Sozialstruktur vorgegeben ist.

Man hat diesen Vergleich Woyzecks mit dem Esel inspiriert gesehen durch eine Vorlesung, die Büchner bei seinem Gießener Professor Johann Bernhard Wilbrand gehört hat. Wilbrand soll seinen Studenten, so berichtet Büchners Kommilitone Carl Vogt, seinen eigenen Sohn vorgeführt haben. Dabei forderte Wilbrand den Sohn auf, mit den Ohren zu wackeln, was dieser außerordentlich gut beherrschte. Vom Vater wurden diese Kunststücke damit kommentiert, dass eine derartige Ausprägung der Muskeln beim Menschen überflüssig geworden sei: „Der Mensch kann die Ohren nicht bewegen, das können nur die Äffken. Jolios, mach`s mal!

³⁷³ Ein ähnliches Verhältnis hat Günter Oesterle auch zwischen den beiden Jahrmaktszenen ausmachen können: „Während vor der Bude das Tier den Menschen als die Spitze der Naturgeschichte und der Zivilisation imitiert, avanciert umgekehrt im Innern der Bude das Tier zur Orientierungsfigur des Menschen“ Oesterle. S. 210.

“³⁷⁴ Büchners Variation seiner Vorlesungserfahrung bewirkt zweierlei. Zunächst steigert er den komisch-grotesken Effekt, indem er die Ähnlichkeit zum Affen durch die zum Esel ersetzt. Zweitens gelingt ihm durch den Eselsvergleich eine stärkere Rückbindung an die vorige Pferde-Szene.³⁷⁵“

6.6 Der Doktor als Typus – Jean Pauls *Dr. Katzenbergers Badereise*

Doch zurück zum Doktor. Wenn Büchner die Degradierung Woyzecks zum Tier hauptsächlich über die Figur des Doktors laufen lässt, so folgt er damit einer literarischen Tradition der Arztsatire, die um 1800 vor allem durch die Werke Jean Pauls geprägt wird. Es ist dies wichtig zu betonen, um der irrigen Auffassung entgegenzusteuern, dass Büchner mit seiner Doktorfigur einen literarischen Archetyp geschaffen habe.³⁷⁶ Wie Horst Fritz herausstellt, war die Arztfigur zur Diskursivierung der modernen Wissenschaft für Schriftsteller des frühen 19. Jahrhunderts besonders attraktiv, da sich an ihr wesentliche Entwicklungen der rezenten Wissenschaftsentwicklung exemplarisch diskutieren ließen. Dazu gehören „das Ethos des Helfens, [...], die auffällige Priorität der anatomischen Interessen und schließlich die [...] Monomanie naturwissenschaftlichen Forschens.“³⁷⁷ In Bezug auf die Verbindung von Arzt und Tierbild wäre zu ergänzen, dass sich in der Arztfigur ein Zugriff auf den Menschen als animalischen, nämlich als Verkörperung seiner Lebensfunktionen kristallisiert. Der auf ebendiese Funktionen beschränkte Mensch wird den Augen des Arztes unverborgten ausgesetzt: „Meine Herrn, [...] sehn sie der Mensch, seit einem Vierteljahr ißt er nichts als Erbsen, beachte Sie die Wirkung, fühle sie einmal was ein ungleicher Puls, da und die Augen.“ (H3,1 – I, 218) „Halt er sich brav. Zeig er sei Puls!“ (H4,8 – I, 210) Es gibt so etwas wie eine Ethik der menschlichen Verborgtheit und Inkommensurabilität, die in dieser

³⁷⁴ Carl Vogt: *Aus meinem Leben. Erinnerungen und Rückblicke*. Stuttgart 1896. S. 55. Zitiert aus dem Kommentar Poschmanns (I, 755). Diese Anekdote wird noch dadurch grotesker, wenn man bedenkt, dass der vorgeführte Julius Wilbrand zu Büchners Studienzeit bereits 23 Jahre alt und selbst Doktor der Medizin war! – Vgl. Kommentar MbA. Bd. 7.2. S. 487.

³⁷⁵ Vgl. in dieser Arbeit S. 79-83.

³⁷⁶ Dies behauptet Allen E. Hye, der in seiner Studie *Woyzeck* als Vorläufer späterer Wissenschaftskritik in den Dramen Gerhart Hauptmanns (*Vor Sonnenaufgang*), Georg Kaisers (*Die Gas-Trilogie*) und Friedrich Dürrenmatts (*Die Physiker*) vorstellt. Dabei stellt Hye den Doktor aus *Woyzeck* als Typus auf eine Stufe mit Goethes Faustfigur: „If Faust is the literary model of the striving scientist, then *Woyzeck*'s Doctor is the archetype of the uncaring mad scientist, whose bizarre experiments demean and endanger mankind.“ – Hye. S. 34.

³⁷⁷ Fritz. S. 24.

durch die Messung der Herzfrequenz jederzeit gegebenen Überprüfbarkeit der seelisch-körperlichen Verfassung radikal in Frage gestellt wird.

Auf den Zusammenhang zwischen Büchners und Jean Pauls Forscher-Porträts hat Peter Ludwig aufmerksam gemacht: „Jean Pauls Wissenschaftlerdarstellungen, von denen die Gestaltung des *Woyzeck*-Doktors mit inspiriert gewesen sein dürfte, zählen sicher zu den aggressivsten Parodien auf den Fortschrittsheroismus.“³⁷⁸

Die Lektüre Jean Pauls wird auch das Verständnis der Tierbilder im *Woyzeck* fördern. Schon in Jean Pauls Bildungsroman *Die unsichtbare Loge* (1793) und im *Titan* (1800-1803) begegnen dem Leser im Medizinalrat Fenk bzw. im Landphysikus SpheX Ärzte, deren wissenschaftlicher Ehrgeiz von zweifelhaftem gesellschaftlichen Nutzen ist.³⁷⁹ In der Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* (1809) endlich avanciert die Arztfigur zum Protagonisten und bringt „das in Fenk und SpheX Angelegte zur vollen Entfaltung“³⁸⁰.

Die Parallelen zwischen Dr. Katzenberger und Büchners Doktor sind nicht zu übersehen. Dabei besteht neben den im Folgenden zu besprechenden inhaltlichen Ähnlichkeiten auch eine Verwandtschaft in der ästhetischen Präsentation der Figuren. Speziell betrifft diese den parodistischen Gestus, in dem beide Figuren gezeichnet sind. Viele für *Woyzeck* zentrale und periphere Eigenschaften des Doktors finden sich in Jean Pauls Erzählung präfiguriert. Schon die explizit behandelte energische Gangart von Büchners Doktor erinnert an die Katzenbergers.³⁸¹ Karikiert wird ebenfalls in beiden Doktorgestalten die Inszenierung des aufopferungsvollen Selbstversuchs. Der Doktor in *Woyzeck* beobachtet sich selbst beim Niesen, wie er selbstgewiss erklärt: „ich steckte gerade die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten“ (I,

³⁷⁸ Ludwig. S. 299.

³⁷⁹ Vgl. Fritz S. 19f.

³⁸⁰ Fritz. S. 20.

³⁸¹ So gemahnt die Bemerkung des erschöpften Hauptmanns. „Rennen Sie nicht so. Rudern Sie mit Ihrem Stock nicht so in der Luft“ (H 4,9 – I, 210) – an die Anweisung Katzenbergers gegenüber dem Fürsten: „Daher müssen die Oberfüße oder Arme als Mitarbeiter [...] gleich stark auf und ab geschleudert werden [...]“ – Jean Paul. Bd.11. S. 273.

157). Dr. Katzenberger nimmt es auf sich, die Wirkung des Weins auf seinen Organismus zu überprüfen.³⁸²

Wesentlicher aber ist freilich die sich an Katzenberger vollziehende Pervertierung der Arztfigur, die, anstatt auf Gesundheit zu zielen, die Beobachtung möglichst ausgefallener Krankheitssymptome zum ersten und letzten Ziel nimmt. Als man Dr. Katzenberger ein Buch mit Abbildungen und Beschreibungen von menschlichen Fehlbildungen anbietet, beobachten die Umstehenden „mit welchem Entzücken er die Mißgeburten verschlang“.³⁸³ Beim Eintreffen der Nachricht, die beste Freundin seiner Tochter habe ein Kind geboren, hofft Katzenberger, es möge sich um eine Missgeburt handeln – nur eine „solche hätt`er mit Jubel aus der Taufe gehoben und beschenkt mit seinem Namen Amandus“³⁸⁴. Überhaupt bedauert Katzenberger die Seltenheit monströser Erscheinungen unter den Menschen.³⁸⁵

Den praktischen Nutzen seiner Arbeit vergessend, entfernt sich Katzenberger mehr und mehr von der Ethik des Heilens, sodass ihm schließlich ein Embryo-Präparat von größerem Wert erscheint als ein lebendiger Mensch:

Eine Mißgeburt ist mir als Arzt eigentlich für die Wissenschaft das einzige Wesen von Geburt und Hoch- und Wohlgeboren; denn ich lerne mehr von ihm als vom wohlgeborenen Manne. Aus demselben Grund ist mir ein Fötus in Spiritus lieber als ein langer Mann voll Spiritus [...].³⁸⁶

Indem der Mensch auf seinen Wert als Anschauungsmaterial reduziert wird, schwindet vor den Augen des Arztes seine qualitative Unterscheidung zum Tier. „[D]ie Beziehung zum Menschen unterscheidet sich kaum von der Einstellung des Wissenschaftlers zu seinen Tier-Objekten“³⁸⁷, schreibt Horst Fritz über Katzenberger. Mit dem Geldwert und dem Seltenheitswert des Präparats steigt und fällt der Wert des Objekts, zu dem für den Forscher auch der menschliche Körper end-

³⁸² Vgl. Jean Paul. Bd. 11. S. 291f.

³⁸³ Jean Paul. Bd. 11. S. 127.

³⁸⁴ Jean Paul. Bd. 11. S. 234.

³⁸⁵ Vgl. Jean Paul. Bd. 11. S. 198f.

³⁸⁶ Jean Paul. Bd. 11. S. 198.

³⁸⁷ Fritz. S. 21.

gültig geworden ist. Wo bei Katzenberger durch den höheren Preis des Menschenkadavers die gewohnte Hierarchie immerhin noch bewahrt bleibt,³⁸⁸ dreht Büchner dieses Verhältnis im bewussten Zitat um: „Behüte, wer wird sich über einen Menschen ärgern, ein Menschen! Wenn es noch ein proteus wäre, der einem krepirt!“ (H 4,8 – I, 209) Die Gleichwertigkeit von Mensch und Tier im Forscherblick zeigt zuvor bereits auch die Szene im Hof des des Professors (H 3,1). Harald Neumeyer erläutert in diesem Sinne:

In der Reihe dieser Ersetzung praktiziert der Doktor die in den zeitgenössischen Ernährungsexperimenten vorgenommene Einsetzung des Menschen auf der Position, die immer auch Tiere innehaben können. Damit attestiert er dem Menschen eine Gemeinsamkeit mit dem Tier: beide sind, was ihre wissenschaftliche Verwertbarkeit betrifft, als Datenträger und darin als austauschbar qualifiziert.³⁸⁹

Noch unter einem weiteren Aspekt sind die Tiere und Tierbilder in den Texten zur Charakterisierung der Ärzte von Belang. So nutzen sowohl Jean Paul als auch Büchner die Behandlung der Tiere durch die Ärzte zur Illustration ihrer Brutalität und ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Wert des Lebens. Interessanterweise konzentrieren sich die Darstellungen in beiden Fällen auf die Katze, deren Status als Versuchstier im 18. und 19. Jahrhundert einmal näher zu beleuchten wäre.³⁹⁰

Die relevante Szene in *Woyzeck* – in der der Professor die Katze aus dem Fenster wirft um die Schwerkraft zu demonstrieren (vgl. H 3,1 – I, 218) – wurde bereits erwähnt. In Jean Pauls Erzählung nimmt der Umgang mit dem Versuchstier einen noch größeren Stellenwert ein, wie sich schon unschwer am Namen des Protagonisten ablesen lässt. Die Katzen dienen dem Arzt als primäres Versuchstier. Er züchtet sie in seinem eigenen Haus, um sie dann bei lebendigem Leibe aufzuschneiden.³⁹¹ Um auch auf seinen Reisen wissenschaftlich tätig zu bleiben, stiehlt der Arzt aus einem Katzenneest zwei Junge. Allerdings will er sich diesmal dazu herablassen, ihnen, bevor er sie obduziert, „aus Mitleiden, zum Abwenden

³⁸⁸ Vgl. Jean Paul. Bd. 11. S. 91.

³⁸⁹ Neumeyer: *Woyzeck*. o. S.

³⁹⁰ La Mettrie jedenfalls glaubte, dass das Gehirn der Katze seiner Komplexität nach dem des Menschen nach Affe, Biber und Fuchs am ähnlichsten komme. Vgl. La Mettrie. S. 42.

³⁹¹ Vgl. Jean Paul. Bd. 11. S. 110.

aller Kerkerfieber, die Köpfe einigemale um den Hals“ zu drehen.³⁹² Von der Wirtin bei seinem Raub beobachtet, muss er eine Schimpfpredigt über sich ergehen lassen, die einen Schlüssel zum Verständnis des Namens des Protagonisten liefert: „Führt den Namen mit der Tat, ein wahrer abscheulicher Katzen-Berger und Würger.“³⁹³ Die Charakteristik des Doktors, der, anstatt zu heilen, bloß quält und der die Kranken den Gesunden vorzieht, trägt das Paradox seines Wesens auch im Namen: „Die positive Bedeutung des Wortes ‚Bergen‘ verkehrt sich ins Gegenteil, am Ende stehen nicht Geborgenheit und Schutz, sondern gewaltsame Aneignung und Zerstörung.“³⁹⁴

In Katzenbergers Forschen verliert, wie Horst Fritz richtig zusammenfasst, die „naturwissenschaftliche Neugierde ihr ursprüngliches Telos aus den Augen und setzt sich zum Zielpunkt die eigene blinde Selbstbewegung.“³⁹⁵ Horst Fritz weiter:

Das primäre Anliegen, die Gesetzmäßigkeiten und Normen der Natur via negationis zu enthüllen, verkümmert mehr und mehr zugunsten einer sich selbst reproduzierenden Neugierde, die nicht nur Monströses zu sammeln, sondern wie bei Katzenberger dies auch organisch zu erzeugen strebt und dabei [...] auch vor Menschenversuchen nicht zurückscheut.³⁹⁶

Das Prinzip der Medizin, aus dem Kranken und dem Abnormen Aufschluss über das Funktionieren des gesunden Körpers zu gewinnen, das in den 1780er Jahren von Karl Philipp Moritz und Friedrich Schiller auch für die Seelenkunde entdeckt wurde³⁹⁷ und dort bis zur Psychoanalyse Freuds bestimmend blieb, wird damit karikiert und von seiner Schattenseite gezeigt.

³⁹² Jean Paul. Bd. 11. S. 110.

³⁹³ Jean Paul. Bd. 11. S. 111.

³⁹⁴ Fritz. S. 21.

³⁹⁵ Fritz. S. 23.

³⁹⁶ Fritz. S. 23.

³⁹⁷ Vgl. dazu u. a. Reuchlein. S. 73-75. Sowie Riedel. S. 105-107.

6.7 Die Versuche des Doktors und die Instanzen der Ausbeutung

Es ist in der Büchner-Forschung vielfach diskutiert worden, welchen Zweck der Doktor mit seinem Ernährungs-Experiment an Woyzeck verfolgt. Alfons Glück glaubte nachweisen zu können, dass Büchner auf zeitgenössische Versuche des Gießener Chemie-Professors Justus Liebig anspielte, mit denen eine kostengünstigere Versorgung des Militärs entwickelt wurde. Glück beschreibt den Sinn des Experiments an Woyzeck, der über drei Monate nichts als Erbsen essen darf, also darin, die kostspielige Versorgung mit Fleisch durch Hülsenfrüchte zu erproben.³⁹⁸ Aus diesem Verständnis des Versuchs leitet Glück seine Deutung der Doktor-Figur ab: keineswegs handle es sich um einen geistig verwirrten oder bloß vom Ehrgeiz getriebenen Experimentalwissenschaftler. „Der Menschenversuch des Doktors ist [...] rational im höchsten Grad, wenn auch in einem unerwarteten Sinn: nicht als ‚reine‘ Wissenschaft, sondern ökonomisch: rationell.“³⁹⁹ Der Doktor arbeitet Glück zufolge also direkt im Dienste des Militärs und der Macht. In dem Büchner damit die Symbiose von Medizin und Staatswesen darstellen würde, würde er nach Giorgio Agamben „einen der wesentlichen Züge der modernen Biopolitik“⁴⁰⁰ in den Blick bringen.⁴⁰¹

Doch wie verhält es sich wirklich mit den Experimenten des Doktors? Es hat sich inzwischen gezeigt, dass eine Anspielung auf die Arbeiten Liebig's schon aus zeitlichen Gründen nicht möglich ist. Denn Liebig begann die ernährungsphysiologischen Versuche erst 1837 – und damit nach Büchners Zeit in Gießen. Veröffentlicht wurden sie sogar erst 1842, als Büchner schon lange tot war.⁴⁰² Darüber hinaus scheint die Freude, die der Wissenschaftler daran zeigt, dass Woyzeck auf die einseitige Ernährung offensichtlich schlecht reagiert, schwerlich mit Glücks Behauptungen übereinzustimmen. Schließlich belegt Woyzecks prekäre gesundheitliche Verfassung die Unmöglichkeit der angeblich intendierten Einsparung bei

³⁹⁸ Vgl. Alfons Glück: *Der Woyzeck*. Tragödie eines Paupers. In: Susanne Lehmann u. a. (Hg.): Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837. Der Katalog. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Basel 1987. S. 325-332.. S. 329f.

³⁹⁹ Glück. S. 328.

⁴⁰⁰ Agamben: *Homo sacer*. S. 152.

⁴⁰¹ Nicht zufällig berufen sich die jüngsten Versuche einer Deutung des Dramas unter dem Paradigma der Biopolitik gerade auf die Deutung der Versuche des Doktors im Sinne von Alfons Glück. Vgl. u. a. Schäfer. o. S.

⁴⁰² Vgl. Martin. S. 62.

den Ernährungskosten. Skepsis ist überdies daran angebracht, ob die Experimente des Doktors an Woyzeck nach den damaligen methodischen Normen als seriös gelten können. Bisherige Untersuchungen zu diesem Thema haben zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt.⁴⁰³ Wesentlich ist auch, dass ein Zweck des Experiments im Drama dezidiert *nicht* genannt wird. Anstatt nach einem Zweck zu suchen, sollte also vielleicht eher auf die Zwecklosigkeit geschlossen werden. Diese Annahme wird unterstützt durch die unspezifische und größenwahnsinnige Ankündigung des Doktors: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft“, die durch den Nachsatz „ich sprengte sie [i.e. die Wissenschaft] in die Luft“ (H 4,8 – I, 209) vollends ad absurdum geführt wird.

Ist der Doktor also bloß ein Dilettant? Auch diese Deutung geht nicht voll auf, wie Udo Roth in einer minutiösen wissenschaftsgeschichtlichen Rekonstruktion des Doktor-Porträts in der früheren Entstehungsstufe H 2 hat nachweisen können. Zwar lässt auch Roth die Vorwürfe für das Porträt des Doktors in der letzten Fassung gelten.⁴⁰⁴ In der früheren Version jedoch zeige Büchner einen auf der Höhe seiner Zeit forschenden Wissenschaftler. Im Doktor seien die „Züge eines ernstzunehmenden und sich mit bahnbrechenden Erkenntnissen der Zeit auseinandersetzenen Wissenschaftlers zu beobachten.“ Konkret setze sich der Doktor mit der Fortpflanzung von „Zoophyten, Insekten, Amphibien“⁴⁰⁵ auseinander. Die Art der Fortpflanzung aber galt im zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs als zentrales Unterscheidungsmerkmal für die an den Kleinstlebewesen intensiv diskutierte Grenze zwischen Pflanzen und Tieren.⁴⁰⁶ Dass Büchner nun das konsistente Wissenschaftlerporträt im Zuge der Umarbeitung der Szene von H 2,6 zu H 4,8

⁴⁰³ Zu den Kritikpunkten müsste u. a. die Tatsache gehören, dass der Arzt allem Anschein nach mit Woyzeck nur über einen einzigen Probanden verfügt (Vgl. Margarete Arnold: *Der Versuch am Menschen. Georg Büchners „Woyzeck“*. Diplomarbeit. Wien 1997. S. 52-54). Dagegen betont Harald Neumeyer, dass der Doktor im Rahmen der damaligen Experimentalordnung arbeitet: „Der Doktor folgt indes nicht nur den Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Ernährungsexperimente: – Schaffung eines Ausnahmezustandes, Etablierung einer Instanz der Beobachtung und Kontrolle, Überprüfung des Verlaufs, Erhebung und Aufzeichnung von Daten. Er beherzigt auch deren Grundregeln. Zum einen setzt er für sein Experiment einen längeren Zeitraum an [...]. Zum anderen plant er sein Experiment auszuweiten [...]“. – Neumeyer. *Woyzeck*. o. S.

⁴⁰⁴ Vgl. Udo Roth: Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchners *Woyzeck* unter besonderer Berücksichtigung von H 2, 6. In: Georg Büchner Jahrbuch 8 (1990-1994). S. 254-277. Hier S. 255.

⁴⁰⁵ Roth. S. 276.

⁴⁰⁶ Vgl. Roth. S. 275f.

auflöste erklärt Roth aus „dramenökonomischen Erwägungen“⁴⁰⁷. Denn erst mit der Streichung vieler Details des Wissenschaftsprogramms gelinge es Büchner, das Hauptthema des Dramas –den Menschenversuch und die Ausbeutung Woyzecks – in den Mittelpunkt zu stellen.⁴⁰⁸

Leider lässt Roth in seiner Untersuchung die wissenschaftliche Relevanz gerade dieses Menschenversuchs unkommentiert. Zudem muss die Frage gestellt werden, inwieweit Roths Interpretation über eine Information zum Entstehungsprozess des Dramas hinaus für die Analyse der Doktor-Figur als relevant gewertet werden kann. So könnte man aus der von Roth gewonnenen Erkenntnis über den Doktor in der früheren Fassung ja auch schließen, dass es Büchner in der letzten Fassung auf eine seriöse Darstellung des Naturwissenschaftlers gerade *nicht* mehr ankam.

Harald Neumeyer hat nun einen weiteren Vorschlag in den Raum gebracht, der auch den Versuch des Doktors an Woyzeck überzeugend in die zeitgenössische wissenschaftliche Praxis und Theorie einzubetten vermag. In den Schriften des Arztes Johann Christian Reil weist Neumeyer die um 1800 verbreitete Vorstellung nach, dass mit der Ernährung und über die Verdauung auch auf die geistige Gesundheit des Menschen einzuwirken sei.⁴⁰⁹ Dabei sei gerade auch bei der Woyzeck verordneten Mono-Diät mit entsprechenden negativen Effekten zu rechnen.⁴¹⁰ Der Doktor entgeht in dieser Kontextualisierung Neumeyers endgültig dem Vorwurf des Dilettantismus. Doch die von Glück in den Raum gestellte unmittelbare Kurzschließung der Forschungsinteressen des Doktors mit den ökonomischen Interessen des Militärs kann auch bestätigt Neumeyer nicht bestätigen.

Die breiteren Ausführungen zum Charakter des Doktors und dem seiner Experimente haben in dieser Arbeit durchaus ihren Platz. Denn es ist der Doktor jene Instanz, die Woyzecks Humanität hauptsächlich in Frage stellt. Die gezeigte hete-

⁴⁰⁷ Roth. S. 277.

⁴⁰⁸ Vgl. Roth. S. 277.

⁴⁰⁹ Vgl. Harald Neumeyer: Melancholie und Wahnsinn. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen. o. S. Ausführlich auch: Harald Neumeyer: ‚Hat er schon seine Erbsen gegessen?‘ Georg Büchners Woyzeck und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Erscheint in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009).

⁴¹⁰ Vgl. Neumeyer: Melancholie und Wahnsinn. o. S.

rogene Deutung dieser Figur von Seiten der Forschung findet dabei ihre Entsprechung in der Inszenierungsgeschichte des Stücks, die lange Zeit zwischen einer komischen und einer bedrohlichen Darstellung von Doktor und Hauptmann schwankte.⁴¹¹

Dass mit dem Doktor (und auch mit dem Hauptmann) nicht primär tyrannische Individuen oder dilettantischen Ausnahmen gemeint sind, sondern gesellschaftliche Typen, wird indes schon daran deutlich, dass Büchner ihnen keine Namen, sondern bloß professionelle Funktionsbezeichnungen zugewiesen hat. Aber ist Woyzeck deswegen schon im Sinne einer Kritik der Moderne das direkte Opfer eines rationell richtig laufenden, aber inhumanen Apparats? Solange man Doktor und Hauptmann als souveräne Agenten dieses Unterdrückungsapparats vorstellt, scheint diese Deutung am Damentext selbst nicht aufzugehen. Die offensichtlich parodistische Zeichnung der beiden Figuren darf nicht einfach als Akzidenz der Darstellung abgetan werden. Zwar im Verhältnis mächtiger als Woyzeck, sprechen und operieren Doktor und Hauptmann doch gefangen in dem ihnen übergeordneten Vokabular eines Systems, dem sie selbst unterworfen bleiben. Mögen sie auch, wie Neumeyer und Roth nachweisen, innerhalb ihrer Ordnung verständlich handeln – so zielt die Parodie also weniger auf die operative Richtigkeit ihres Tuns als auf die Ideen und Bezugsräume, unter deren Einfluss sie stehen. Harald Neumeyer schreibt:

Beide Repräsentanten der Disziplinarmacht, die den permanent unter einer ‚fixen Idee‘ leidenden Woyzeck umkreisen, sind selbst von einer ‚fixen Idee‘ gezeichnet, nach der sie agieren und sich selbst wie die anderen wahrnehmen.⁴¹²

Erst wenn man Doktor und Hauptmann also ihrerseits als überforderte Vollstrecker eines ihnen übergeordneten Systems erkennt, geht die vorgestellte Deutung *Woyzecks* auf einer höheren Ebene erneut auf. Ohne Hauptmann und Doktor vollständig zu exkulpierten, sind als eigentliche Agenten die gesellschaftlichen Systeme zu denken, in deren diskursiven Ordnungen der Mensch als Mensch in

⁴¹¹ Wolfram Viehweg: *Woyzeck* auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des *Woyzeck*. Begründung, Ergebnisse, Planung. In: Georg Büchner Jahrbuch 10 (2000-2004). S. 241-258. Hier: S. 255.

⁴¹² Neumeyer: *Woyzeck*. o. S.

Frage gestellt werden kann. „Wenn es denn ein Subjekt der Experimentalanordnung gibt, so ist es diese selbst“⁴¹³, fasst Harald Neumeyer richtig zusammen. Diese Deutung findet ihre Bestätigung auf einer Unterebene des Dramas, auf der auch Woyzeck durch die Ermordung Maries als Vollstrecker einer Sexualmoral gezeigt wird, gegen deren Autorität er sich gegenüber dem Hauptmann selbst zu wehren versucht.⁴¹⁴

Versuchen wir abschließend, die heterogenen Bemerkungen zur anthropologischen Desorientierung im Drama in einigen Stichworten zu rekapitulieren. Die naturwissenschaftlichen Studien über den Status des Menschenaffen liegen zum Zeitpunkt der Abfassung des *Woyzeck* bereits über 100 Jahre zurück. Sie haben eine breit geführte anthropologische Debatte um den Menschen und seine Differenz zum Tier initiiert und auch in der literarischen Tradition bereits vielfältige Aufnahme gefunden. Büchner rezipiert die literarischen wie die außerliterarischen Diskurse, hebt sich jedoch gleichzeitig von ihnen ab, indem er versucht, hinter ihnen das gesamtgesellschaftliche Dispositiv sichtbar zu machen, das in diesen Debatten wirksam ist. Büchner übernimmt also einerseits die anthropologische Frage über das Verhältnis von Mensch und Tier für das Schlüsselproblem der Willensfreiheit und Schuldfähigkeit Woyzecks. Gleichzeitig aber reflektiert und befragt das Drama gerade auch diese rhetorische Operation. Die anthropologische Debatte wird in ihrem politischen Kontext sichtbar gemacht und zugleich auf ihren lebendigen Ausgangspunkt – den Menschen – zurückgeführt. „Geht einmal euren Phrasen nach, bis zu dem Punkt, da sie verkörpert werden“ (I, 62), sagt Mercier in *Danton's Tod*. Am *Homo-Woyzeck* führt Büchner die gesellschaftlichen Praktiken vor, die den Zusammenhang zwischen der wissenschaftlichen Relativierung des Menschen und der sozialen Ausbeutung des Paupers stiften. Dabei gehört es zur spezifischen Leistung des Stücks, zu zeigen, inwiefern die ständige Verschiebbarkeit der Grenze zwischen Mensch und Tier, die durch die philosophisch/naturwissenschaftlichen Debatte diskursiv möglich geworden ist, im Interesse der einzelnen Figuren liegen kann. In zweifacher Weise hintergeht

⁴¹³ Neumeyer: *Woyzeck*. o. S.

⁴¹⁴ „Während Woyzeck gegenüber dem Hauptmann und dessen repressiver Sexualmoral sich rechtfertigend auf ‚sein Fleisch und Blut‘, also auf seinen sexuellen Bedürfnisse beruft, bringt er eben diese Sexualmoral in der Mordszene selbst zur Anwendung.“ – Neumeyer: *Woyzeck*. o. S.

das Stück dabei eine simple Schematisierung von Opfer und Täter, wie sie den *Hessischen Landboten* an dieser Stelle auszeichnet. Denn zum einen partizipiert das Opfer Woyzeck selbst an der Rhetorik der Ausgrenzung zum Tier und rechtfertigt unterschwellig gerade auf diese Weise auch Maries. Zum anderen weist die parodistische Zeichnung die zentrale Instanz der Erniedrigung und Ausgrenzung (den Doktor) selbst als unselbständigen Agenten einer seine subjektive Handlungsfähigkeit überragenden diskursiven Ordnung aus.

7. Synthesis – Rekapitulation und Reflexion der in der Arbeit erzielten Ergebnisse

Der Charakter dieser Arbeit, die als Zusammenstellung mehrerer thematisch zunächst relativ distinkt erscheinender Kapitel konzipiert ist, macht eine abschließende Zusammenschau der Ergebnisse besonders notwendig. Dabei ist es nicht das Ziel, hier noch einmal die Thesen jedes Abschnitts isoliert und detailliert aufzureihen und unkommentiert Revue passieren zu lassen. Vielmehr soll eine Synthesis geboten werden, die ihren Schwerpunkt gerade auch in der Offenlegung der übergreifenden Zusammenhänge sucht. Zu diesem Zweck greifen wir zurück auf die im Einführungskapitel dieser Arbeit formulierten fünf leitenden Fragestellungen.

Grundprinzip aller Kapitel war eine Untersuchung der Tierbilder in Text und Kontext, nicht die isolierte Analyse einzelner Tropen. Dieser methodische Ansatz fußt auf der bereits im Begriffskapitel formulierten Ansicht, dass es keine Möglichkeit zur Interpretation der Tierbilder abseits ihrer Positionierung im intra- und intertextuellen Kontext gibt. Erst der Kontext entscheidet über ihre Auswahl, ihre Abgrenzung und Verklammerung mit anderen Bildbereichen sowie generell über ihre Bedeutungsgenerierung.

1. Der Zusammenhang der Tierbilder untereinander. Im ersten thematischen Kapitel dieser Arbeit wurde ein weit gefasster Begriff der Tierallegorie vorgeschlagen, der zur Beschreibung der Zusammenhänge mehrerer, auch in größerem Abstand gebrauchter Tierbilder im Text nutzbar gemacht werden kann. In der Analyse des Werks wurden solche Allegorien vor allem an zwei Stellen entdeckt. Es handelt sich erstens um die im Anschluss an die Jahrmarktsszenen auf vielfache Weise reaktivierten Bilder von Woyzeck als Pferd und zweitens um die Abfolge der Pferdebilder im *Lenz*. Letztere reflektieren, als zusammenhängendes Narrativ gelesen, die Entwicklung von Lenzens Wahnsinn. Die Funktion der bildhaften Verbindung Woyzecks mit dem Pferd besteht einerseits darin, die anthropologische Ausgangsfrage der Jahrmarktsszene bewusst zu halten, die mit der Präsentation des zählenden Pferdes die für die Anthropogenese grundlegende Frage nach dem Unterschied von Mensch und Tier gestellt hatte. Andererseits beleuchtet der

Doppelcharakter von Fremdzuschreibungen Woyzecks als Pferd und Woyzecks eigener Identifikation mit diesem, die Dynamik, in der der Bühnenheld zum Opfer wird. Die *Woyzeck*-Fragmente haben sich auch insgesamt als der wichtigste Text in dieser Untersuchung erwiesen. Den Tierbildern kommt hier eine integrale Funktion zu. Alle wichtigen Themenkomplexe des Dramas (Willensfreiheit und Schuldfähigkeit, soziale Ausbeutung, Sexualität und Triebhaftigkeit) werden an die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier rückgebunden und diese Frage damit zugleich in ihren Implikationen und Bedeutungsschichten entfaltet.

2. Der Zusammenhang der Tierbilder im weiteren Bildraum. Ebenfalls schon im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde im Rahmen der Bildfeldtheorie diskutiert, inwiefern von den Tierbildern als einer in sich geschlossenen und unabhängigen Bildgruppe im Text a priori ausgegangen werden kann; beziehungsweise inwiefern nicht vielmehr die Integration *in* bzw. Interferenz *mit* anderen Bildfeldern zunächst überprüft werden muss. Besonders die Analyse von *Leonce und Lena* konnte diese Überlegungen im weiteren Verlauf der Arbeit bestätigen. Eine Vielzahl der dortigen Tierbilder ist fest in einer ihnen übergeordnete Bildlichkeit des Gartens eingebettet. In dieser werden sie zum einen als Insektenbilder zur Parodie der romantischen Natursehnsucht funktionalisiert, zum anderen als parodistisches Element in die Garten-Eden-Topik integriert.

3. Die Tierbilder im Kontext von Gattung und Epoche. Um über die bisher resümierten *textinternen* Analysen hinaus die Eigenarten des Gebrauchs eines literaturgeschichtlich derart ubiquitären Stilmittels wie dem der Tierbilder bei Büchner genauer zu erfassen, wurde der Blick in zwei Dimensionen erweitert: einerseits diachron, um die historisch variablen Paradigmen des Einsatzes von Tierbildern sichtbar zu machen; andererseits synchron, um die Positionierung von Büchners Texten in ihrem literarischen Umfeld zu beschreiben. Eine Betrachtung der Tierbilder im zeitlichen und gattungsmäßigen Umfeld wurde dabei am *Hessischen Landboten* vorgenommen sowie am *Lenz*. Für den *Hessischen Landboten* hat ein Vergleich mit weiteren politischen Schriften seit der Französischen Revolution deutlich werden lassen, wie sowohl die Bilder der Bauern als unterdrückte Lasttiere und die der Adligen als Raubtiere, als auch die argumentative Einbin-

derung dieser Tierbilder eng an gattungsgeschichtlichen Konventionen orientiert bleiben. Die Übernahme einer vorhandenen Bildlichkeit wurde dabei als Teil einer rhetorischen Wirkungsstrategie erklärt, die auf den Einsatz einer dem Zielpublikum vertrauten Sprache setzt. Beim *Lenz* ging es um den Vergleich mit den gattungsprägenden Wahnsinns-Erzählungen der deutschen Romantik. Im relativ sparsamen Gebrauch der Tierbilder des Wahnsinns bleibt Büchners Erzählfragment quantitativ zunächst im vorgegebenen Rahmen. Qualitativ allerdings zeigen sich durchaus signifikante Unterschiede. Diese lassen sich dabei wesentlich in Einklang bringen mit der strukturellen Emanzipation Büchners von der Thematisierung des Wahnsinns bei seinen literarischen Vorgängern. So fehlt bei Büchner, der auf eine Ätiologie des Wahnsinns verzichtet, konsequent auch der Kurzschluss vom *animalischen Wahn* zu den in der deutschen Psychopathologie lange Zeit ursächlich geglaubten *animalischen Ausschweifungen*. Kontrastiv konnte hierbei auf E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* und Joseph von Eichendorffs Märchennovelle *Die Zauberei im Herbste* verwiesen werden.

4. Der Zusammenhang der Tierbilder in der literaturgeschichtlichen Entwicklung. Der Versuch der Abgrenzung der Tierbilder bei Büchner auf einer diachronen Achse wurde paradigmatisch in einer Untersuchung des Tierbilds der Fabel- und Emblemtradition versucht. Drei Charakteristika des Tierbilds der Fabel sind dabei als entscheidend herausgestellt worden. *Inhaltlich* bietet die Fabel einen (relativ) festen Bildervorrat, der bestimmte menschliche Eigenschaften (mehr oder weniger) eindeutig an einzelne Tiere bindet; *kategorial* steht sie für einen Blick auf das Tierreich als rational ausgedeuteter Spiegel der Menschheit; *kognitiv* führt die Deutung des Tierbilds in der Fabel einen unproblematischen und direkten Mehrwert in der Kenntnis der Figuren herbei. An den frühen Dramen Schillers (*Die Räuber*) und Goethes (*Götz von Berlichingen*) wurde vorgeführt, wie dieses Funktionsmuster des Tiers in der Fabel auch in den Tierbildern anderer Gattungen seinen Niederschlag findet. Büchner distanziert sich von diesem Muster jedoch in allen drei Punkten. Inhaltlich bilden die angestammten Bedeutungsträger der Fabel nicht mehr den dominanten semantischen Bezugsraum. Kategorial geht es eher um das Tier als Gegenseite der Vernunft und Bild der Körperlichkeit des Menschen. Und in ihrem kognitiven Gehalt schließlich werden die Bilder dadurch

problematisiert und ambivalent, dass ihre Aussage stärker an den Sprecher zurückgebunden bleibt. Dabei ist Büchners Emanzipation vom Muster der Fabel selbst wiederum auch als Teilhabe an einer neueren literaturgeschichtlichen Entwicklung zu begreifen, als deren prominenter Vertreter Heinrich von Kleist vorgestellt wurde.

Die so evozierte Ambivalenz gilt es hier noch einmal zu rekapitulieren. Angesetzt werden kann dabei bei der Feststellung, dass auf die eine oder andere Weise die meisten Tierbilder im Werk Büchners *zitiert* sind. In vielen Fällen handelt es sich sogar um regelrecht topische Bilder. Im *Hessischen Landboten* steht dies, wie gesagt, im Dienste eines möglichst direkten Appells an die Bauern in einer ihnen vertrauten bildlichen Sprache. Im dichterischen Werk dagegen, speziell im *Woyzeck*, ist der Zitat-Charakter wohl anders motiviert. Das Zitat ist Teil einer empirisch-analytischen Poetik, der es um die Aufbereitung sprachlich verfasster Denk- und Handlungsformen zu tun ist. Diese Zitathaftigkeit aber generiert zugleich eine Distanz zum Gesagten, die ironisch zu bezeichnen ist, insofern sie immer zugleich auch auf die Negation des Gesagten verweist. Im Falle des *Woyzeck* wird dieser ironische Gestus durch parodistische Elemente unterstrichen, wie explizit in den Jahrmarktsszenen und den Szenen mit Doktor und Professor evident wird. Wenn also der Ausrufer in der zweiten Jahrmarktsszene (H 1,2) das dressierte Pferd in einem merkwürdigen, populär-philosophischen Jargon mit dem Menschen auf eine Stufe stellt, so wird damit gleichzeitig auch die Absurdität dieser Gleichsetzung ausgesprochen.

5. Die Tierbilder im Kontext außerliterarischer Debatten. Schließlich galt es auch, den Konnex der Tierbilder im Werk zu außerliterarischen Diskursen zu klären. Den entscheidenden Text in Büchners Werk bilden dazu wiederum die *Woyzeck*-Fragmente. Die Tierbilder des *Woyzeck* reflektieren in erhöhtem Maße die zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzende große anthropologischen Debatte über den Unterschied von Mensch und Tier. Deziert referiert wurden daher die Diskussionen und Folgediskussionen im Umfeld der Affen-Debatte sowie ihre literarische Rezeption vor Büchner. Dabei wurde betont, dass Büchner die anthropologische Debatte zugleich als eine soziale und politische denkt, indem er zeigt, wo-

durch die Gleichsetzung von Menschen und Tier strukturell gefördert wird und welche Folgen sie zeitigt.

Am Ende der Arbeit angekommen, ist hier auch der Ort, das Unternehmen als Ganzes noch einmal kritisch zu reflektieren. Aus verschiedenen Gründen hatte sich Georg Büchner zu einer Untersuchung der Tierbilder im Werk eines einzelnen Autors besonders angeboten. Dabei schienen vor allem sein Interesse an der vergleichenden Anatomie, sein Schreiben in der Tradition der literarischen Anthropologie, sein politisches Engagement und seine ambivalente literaturgeschichtliche Positionierung vielfache Anknüpfungspunkte zu bieten. Zudem sollte der schmale Umfang seines Werks ermöglichen, dieses als Ganzes in den Blick zu bringen. Da an keiner Stelle der Anspruch erhoben wurde, mit einer Analyse der Tierbilder das unbedingte Zentrum von Büchners Werk zu treffen, erwies sich auch der teilweise spärliche Umfang der Belegstellen nicht als wesentliches Problem. Ähnliches gilt für die zunächst schmale Basis der Untersuchungsobjekte, auf denen die Thesen zur Kontextualisierung Büchners im literaturgeschichtlichen Umfeld beruhen. Die vorgestellten Ergebnisse haben hier exemplarischen Wert – das heißt, es wird axiomatisch von einer weiteren Gültigkeit ausgegangen, die freilich erst noch zu belegen wäre. Wollte man an die Forschungsfragen dieser Arbeit anknüpfen, so wäre eine Studie vorstellbar, die über das Werk eines einzelnen Autors hinaus ein breiteres literaturgeschichtliches Zeitfenster in den Blick nimmt. Einen besonders lohnenden und spannenden Untersuchungsraum würde dabei beispielsweise das lange 18. Jahrhundert bieten: die zoologischen Innovationen, der Aufschwung der Humanwissenschaften, die politische Emanzipation, die heterogenen ästhetischen Reflexionen sowie die auflebende Gattungstradition von Lehrdichtung und Fabel finden im Einsatz des Tierbilds einen vielfältigen Niederschlag. Angestrebt werden könnte eine literaturgeschichtliche Überblicksdarstellung, die – mit den genannten Diskursen im Hintergrund – den Charakter und die Wandlung des Tierbilds im Jahrhundert der Aufklärung in den Blick nimmt und somit die Basis für weitere Einzeluntersuchungen schafft.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Schriften Georg Büchners

Büchner, Georg: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Herausgegeben von Henri Poschmann unter Mithilfe von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M. 1992. [In der Arbeit im Text unter Angabe von Band und Seitenzahl zitiert.]

Büchner, Georg: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Marburger Ausgabe. Hg. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000ff. [Abgekürzt als MbA zitiert.]

8.2 Schriften anderer Autoren⁴¹⁵

Antike Fabeln. Hg. und aus dem Griechischen und Lateinischen übersetzt von Johannes Irmscher. Berlin 1999.

Fabulae Aesopicae Collectae. Ex Recognitione Caroli Halmii. Tübingen 1881.

Arnim, Achim von: Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. In Ders.: Werke in sechs Bänden. Hg. von Roswitha Burwick. Frankfurt a. M. 1989-1992. Bd. 4. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1992. S. 32-55.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in revidierter Fassung von 1984. Hg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1985.

Bonaventura. Die Nachtwachen. Stuttgart 2003.

Clauer, Karl: Sendschreiben an alle benachbarten Völker Frankreichs zum allgemeinen Aufstand. In: Jahrbuch des Instituts für deutsche Geschichte. 2 (1973). S. 126-144.

Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgef. und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann. Tübingen 1986ff.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hg. von Dieter Borchmeyer u. a.. Frankfurt a. M. 1984ff.

Goethe, Johann Wolfgang: Triumph der Empfindsamkeit. In: Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 17. Band. Weimar 1894 [reprint Weimar 1999]. S. 1-73.

⁴¹⁵ Bei Dichtern, von denen in der Arbeit mehr als ein Text zitiert wird, erfolgt lediglich der Verweis auf die herangezogene Werkausgabe. Werden die Texte aus verschiedenen Werkausgaben zitiert, so geschieht dies deswegen, da einzelne Bände aus der jeweils hauptsächlich genutzten Ausgabe zur Zeit der Abfassung der Diplomarbeit in Wien nicht greifbar waren.

Grabbe, Christian Dietrich: Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. von Alfred Bergeman. Emsdetten 1960ff. Bd. 2. Emsdetten 1963. S. 315-459.

Heine, Heinrich: Englische Fragmente. In: Ders. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut hg. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1973ff. Bd. 7/1. Bearb. von Alfred Opitz. Hamburg 1986. S. 207-273.

Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Hg. von Martin Bollacher. Frankfurt. a. M. 1989.

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Hartmut Steinecke u. a. Frankfurt a. M. 1993ff.

Jelinek, Elfriede: Die Liebhaberinnen. Roman. 24. Aufl. Reinbek 2004.

Kant, Immanuel: Recension von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. In: Ders.: Akademie-Textausgabe. Berlin 1968. Bd. 8. S. 43-66.

Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde. Hg. v. Helmut Sembdner. 9. vermehrte und revidierte Aufl. München 1993.

Jean Paul: Werke in 12 Bänden. Hg. von Norbert Miller. München, Wien 1975.

Lamennais, Félicité Robert de: Worte des Glaubens. Aus dem Französischen von Ludwig Börne. Paris 1834. [Mikrofiche Reprint]

Lenau, Nikolaus: Don Juan. In Ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Helmut Brandt u. a. Bd. 4. Hg. von Helmut Brandt und Gerhard Kosselek. Wien 2004. S. 275-322.

Lessing, Gotthold Ephraim: Vom Gebrauch der Tiere in der Fabel. In: Ders. Werke und Briefe. Hg. von Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1997. Bd. 4. Hg. vom Gunter E. Grimm. S. 376-385.

La Fontaine, Jean de: Sämtliche Fabeln. Vollständige zweisprachige Ausg. In den Übersetzungen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius, mit den Illustr. von Grandville sowie mit Anm., Zeittafel und einem Nachw. von Hermann Lindner. 3. Aufl. München 1992.

La Mettrie, Julien Offray de: L'Homme Machine. Die Maschine Mensch. Übers. und hg. von Claudia Becker. Hamburg 1990.

Livius, Titus: Ab urbe condita/ Römische Geschichte seit der Stadtgründung. Liber 1. Stuttgart 1981.

Mendelssohn, Moses: Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Hg. von F. Bamberger u. a. Stuttgart 1983. Bd. 8. Bearb. von Alexander Altmann. S. 99-203.

Ruszitska, Georg: Aufruf an das Landvolk. In: Alfred Körner: Die Wiener Jakobiner. Stuttgart 1972. S. 42-44.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundl. der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München 2004.

Schulz, Wilhelm: Frag- und Antwortbüchlein über allerlei, was im deutschen Vaterland besonders Not tut. Für den deutschen Bürgers- und Bauersmann. In: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte. Bd. 35 (1972). S. 762-770.

Shakespeare, William: Ein Sommernachtstraum. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Hg. von Dietrich Klose. Stuttgart 1972.

Spieß, Christian Heinrich: Biographien der Wahnsinnigen. Mit 27 zeitgenössischen Illustrationen. Ausgew., hg. und mit einem Nachw. versehen von Wolfgang Promies. Neuwied, Berlin 1966.

Weidig, Friedrich Ludwig: Gesammelte Schriften. Hg. von Hans-Joachim Müller. Darmstadt 1987.

Weitzel, Johannes. Ueber die Bestimmung des Menschen und des Bürgers. Mainz 1798. [Scriptor Reprint, 1979]

8.3 Allgemeine Forschungs- sowie Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a. M. 2002.

Agamben, Giorgio: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Aus dem Italienischen von Davide Giurato. Frankfurt a. M. 2003.

Arnold, Margarete: Der Versuch am Menschen. Georg Büchners „Woyzeck“. Diplomarbeit. Wien 1997.

Barthes, Roland. Die Vorbereitung des Romans. Frankfurt a. M. 2007.

Besson, Jean-Louis: Le théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques. Belfort 2002.

Black, Max: Die Metapher. In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1996. S. 55-79.

Borgards, Roland: Katze, Hund und Bradypus. Raabes „Stopfkuchen“ als Tiergeschichte. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 16 (2007). S. 1-22.

Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner. München 2007.

Borgards, Roland: Affe. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günther Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 8f.

Borgards, Roland: Hund. In: Metzler Lexikon literarische Symbole. Hg. von Günther Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 165f.

Brechenmacher, Josef Karlmann: Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Familiennamen. 2. Band. Görlitz 1957.

Dannenberg, Hilary P.: The Changing Heavens: Major Recurrent Images in the Poetic Writings of Georg Büchner. Rheinbach 1994.

Dedner, Burghard: Bildsysteme und Gattungsunterschiede in *Leonce und Lena*, *Danton's Tod* und *Lenz*. In: Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Hg. von Burghard Dedner. Frankfurt a. M.: 1987. [= Büchner Studien Bd. 3] S. 157-218.

Dedner, Burghard: Die Handlung des *Woyzeck*: wechselnde Orte – „geschlossene Form“. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89). S. 145-170.

Dinzelbacher, Peter (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000.

Dinzelbacher, Peter: Mittelalter. In: Peter Dinzelbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 181-292.

Dörr, Volker C.: „Melancholische Schweinsohren“ und „schändlichste Verwirrung“. Zu Georg Büchners „Lustspiel“ *Leonce und Lena*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003). S. 380-406.

Faul, Eckhard: Diese Leichtigkeit. Paul Boldts Gedicht Junge Pferde. In: Wir wissen ja nicht, was gilt. Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. St. Ingbert 1993. S. 25-36.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1973.

Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1983.

Friedrich, Udo: Grenzmetaphorik. Zur Interferenz von Natur und Kultur in mittelalterlichen Körperdiskursen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009), H1. S. 26-52.

Genette, Gérard: Die restringierte Rhetorik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1996. S 229-252.

Glück, Alfons: Der *Woyzeck*. Tragödie eines Paupers. In: Susanne Lehmann u. a. (Hg.): Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837. Der Katalog. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Basel 1987. S. 325-332.

Grab, Walter: Georg Büchners *Hessischer Landbote* im Kontext deutscher Revolutionsaufrufe 1791-1848. In: Georg Büchner im interkulturellen Diskurs. Hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert. Kopenhagen, München 1988. S. 51-71.

Graczyk, Annette: Sprengkraft Sexualität. Zum Konflikt der Geschlechter in Georg Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 11 (2005-2008). S. 101-121.

Guichet, Jean Luc: Rousseau. L'animal et l'homme. L'animalite dans l'horizon anthropologique des Lumières. Paris 2006.

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hg.): Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar 1996.

Höfele, Andreas: Zoologie der Tragödie: von Menschen und Tieren bei Shakespeare. Heidelberg 2003.

Hörisch, Jochen: Pathos und Pathologie. Die Körper und die Zeichen in Büchners *Lenz*. In: Susanne Lehmann u. a. (Hg.): Georg Büchner. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler 1813-1837. Der Katalog. Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Basel 1987. S. 267-275.

Hofmann, Michael: Der Hessische Landbote. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

Hye, Allen E.: The Moral Dilemma of the Scientist in Modern Drama. The Inmost Force. Lewiston, Queenston, Lampeter 1996.

Ingendahl, Werner: Der metaphorische Prozess. Methodologie zu seiner Erforschung und Systematisierung. Düsseldorf 1971.

Ingensiep, Hans Werner: Der aufgeklärte Affe. In: Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert. Hg. von Jörn Garber und Heinz Thoma. Tübingen 2004. S. 31-57.

Ishihara, Aeka: Goethes Buch der Natur. Ein Beispiel der Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und Methoden in der Literatur seiner Zeit. Würzburg 2005.

Kittsteiner, Heinz-Dieter; Lethen, Helmut: Ich-Losigkeit, Entbürgerlichung und Zeiterfahrung. Über die Gleichgültigkeit zur „Geschichte“ in Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983). S. 240-269.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. 4. durchges. u. überarb. Aufl. München 1969.

Klotz, Volker: Agitationsvorgang und Wirkprozedur in Büchners „Hessischem Landboten“ In: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hg. von Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi und Rainer Wagner. Berlin, New York 1975. S. 388-405.

Kolmar, Lothar; Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn u. a. 2002.

Link, Jürgen; Link-Heer, Ursula: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. In: LiLi 20 (1990), Heft 77. S. 88-99.

Ludwig, Peter: „Es gibt eine Revolution in der Wissenschaft.“ Naturwissenschaft und Dichtung bei Georg Büchner. St. Ingbert 1998.

Lukács, Georg: Der faschistisch verfälschte und der wirkliche Georg Büchner. Zu seinem hundertsten Todestag 19. Februar 1937. In: Wolfgang Martens (Hg.): Georg Büchner. Wege der Forschung. Darmstadt 1969. S. 197-224.

Martin, Ariane: Georg Büchner. Stuttgart 2007.

Mayer, Hans: Georg Büchner und seine Zeit. Frankfurt a. M. 1972.

Mayer, Heinz: Frühe Neuzeit. In: Peter Dinzelsbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 293-403.

Mayer, Heinz: 19., 20. Jahrhundert. In: Peter Dinzelsbacher (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart 2000. S. 404-568.

Mayer, Thomas Michael: Büchner und Weidig – Frühkommunismus und revolutionäre Demokratie. Zur Textverteilung des ‚Hessischen Landboten‘. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Georg Büchner I/II. Sonderband Text + Kritik. München 1979. S. 16-298.

Mazza, Ethel Matala: Geschichte und Revolution. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeier und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

Michelsen, Peter: BÜchner-Miszelle. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Nr. 52. 1978. S. 691.

Müller Nielaba, Daniel: Das Loch im Fürstenmantel. Überlegungen zu einer Rhetorik des Bildbruchs im *Hessischen Landboten*. In: Colloquia Germanica 27 (1994). S. 123-140.

Neumeyer, Harald: Melancholie und Wahnsinn. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

Neumeyer, Harald: *Woyzeck*. In: Metzler Handbuch Georg Büchner. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

Oesterle, Günter: Das Komischwerden der Philosophie in der Poesie. Literatur-, philosophie und gesellschaftsgeschichtliche Konsequenzen in Georg Büchners *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 3 (1983). S. 200-239.

Opitz, Alfred: „Zimmer mit Spiegeln überall.“ Zur Revolutions-Metaphorik bei Weitzel, Börne, Heine und Büchner. In: Georg Büchner im interkulturellen Diskurs. Hg. von Klaus Bohnen und Ernst-Ulrich Pinkert. Kopenhagen, München 1988. S. 72-98.

Palandt, Otto: Bürgerliches Gesetzbuch. 68. Aufl. München 2009.

Park-Hahn, Sungja: Der zeitkritische Sinn der Tiermetaphorik in Heinrich Heines *Versepen* und *Zeitgedichten*. Frankfurt a. M. u. a. 1991.

Peil, Dietmar: Überlegungen zur Bildfeldtheorie. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 112. Band (1990). S. 209-241.

Peil, Dietmar: Allegorie. In Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 3. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2004. S. 8f.

Peil, Dietmar: Metapherntheorien. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 3. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart 2004. S. 451f.

Pethes, Nicolas: "Vieh dummes Individuum", "unsterblichste Experimente." : elements for a cultural history of human experimentation in Georg Büchner's dramatic case study "Woyzeck". In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 98 2006, 1. S. 68-82.

Pethes, Nicolas: *Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007.

Reddick, John: *The Shattered Whole*. Oxford 1994.

Reichard, Georg: Das Motiv des Wahnsinns bei Eichendorff. Zum Verhältnis von Literatur und psychopathologischer Forschung im frühen 19. Jahrhundert. In: *Aurora* 50 (1990). S. 177-194.

Reuchlein, Georg: „... als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm“ Zur Geschichtlichkeit von Georg Büchners Modernität: Eine Archäologie der Darstellung seelischen Leidens im *Lenz*. In: *Jahrbuch für Germanistik*. Nr. 28, H 1 (1996). S. 59-111.

Ricoeur, Paul: Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: *Theorie der Metapher*. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1996. S. 356-375.

Riedel, Wolfgang: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: *Zeitschrift für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 6. Sonderheft (1994). S. 93-157.

Rösch, Getrud Maria: Pferd. In: *Metzler Lexikon literarische Symbole*. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008. S. 274f.

Roth, Udo: Das Forschungsprogramm des Doktors in Georg Büchners *Woyzeck* unter besonderer Berücksichtigung von H 2, 6. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 8 (1990-1994). S. 254-277.

Roth, Udo; Stiening, Gideon: Gibt es eine Revolution in der Wissenschaft? Zu wissenschafts- und philosophiehistorischen Tendenzen in der neueren Büchner-Forschung. In: *Scientia Poetica* 4, 2000. S. 193-215.

Ruckhäberle, Hans-Joachim: Flugschriftenliteratur im historischen Umkreis Georg Büchners. Kronberg, Taunus 1975.

Savage, Robert: Menschen/Affen. On a figure in Goethe, Herder and Adorno. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sonderheft zum Band 126 (2007): Tiere, Texte, Spuren. Hg. von Norbert Otto Eke und Eva Geulen. S. 110-125.

Schäfer, Armin: Biopolitik. In: *Metzler Handbuch Georg Büchner*. Hg. von Harald Neumeyer und Roland Borgards. Stuttgart 2010. Im Erscheinen.

Schaub, Gerhard: Georg Büchner. Friedrich Ludwig Weidig. Der Hessische Landbote. München 1976.

Schaub, Gerhard: Statistik und Agitation. Eine neue Quelle zu Büchners *Hessischem Landboten*. In: *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel. Hg. Herbert Anton u. a. Heidelberg 1977. S. 351-375.

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt 2007.

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 3. Aufl. München 1993.

Schüller, Susanne: *Politische Tiermetaphorik in der Literatur des 18. Jahrhunderts, unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und Johann Wolfgang Goethes *Reineke Fuchs**. Diplomarbeit. Wien 1998.

Smith, Peter D.: *Metaphor and Materiality. German Literature and the World-View of Science 1780-1955*. Oxford 2000.

Stephens, Anthony: „Menschen/ Mit Tieren die Natur gewechselt.“ Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist. In: *Jahrbuch der Schiller Gesellschaft* 36 (1992). S. 115-142.

Thieberger, Richard: *Büchner Miszelle. Was den Menschen vom Tier unterscheidet*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Nr. 52. 1978. S. 522.

Thorn-Pricker, Jan: *Revolutionär ohne Revolution: Interpretationen der Werke Georg Büchners*. Stuttgart 1978.

Viehweg, Wolfram: *Woyzeck auf der Bühne. Zu einer Inszenierungsgeschichte des Woyzeck*. Begründung, Ergebnisse, Planung. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 10 (2000-2004). S. 241-258.

Völker, Ludwig: *Die Sprache der Melancholie in Büchners *Leonce und Lena**. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 3 (1983). S. 118-137.

Werge, Lieselotte: *„Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude“ Zur Metaphorik und Deutung des Dramas *Danton's Tod* von Georg Büchner*. Stockholm 2000.

Werner, Hans-Georg: *„Meine Herren, meine Herren, wißt ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es.“ Die Funktionsveränderung romantischer Thematik und Motive in Büchners *Leonce und Lena**. In: *Ders.: Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur 1760 bis 1840*. Stuttgart, Weimar 1993. S. 271-283.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. verb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001.

Wittkowski, Wolfgang: *Georg Büchner*. Heidelberg 1978.

8.4 Online Ressourcen

<http://dejure.org> [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB> [Online Version des Deutschen Wörterbuchs von Jacob und Wilhelm Grimm. Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

<http://web.wm.edu/modlang/gasmit/ger303/buechner/woyzeck/> [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

http://www.welt.de/print-welt/article205935/Schoenwolf_und_Schindewolf.html [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

<http://www.zedler-lexikon.de/> [Zuletzt aufgerufen am 30. Mai 2009]

Lebenslauf

Martin Nikolaus Wagner, geboren am 17. Dezember 1983 in Hamburg. Abitur 2003 ebenda. Zivildienst in evangelischer Gemeinde. Ab 2004 Studium der Deutschen Philologie in Wien (Freie Wahlfächer aus den Bereichen Philosophie, Geschichte und Klassische Philologie). Januar bis Juni 2008 Studium am University College London.