

Olivetta Gentilin (Darmstadt)

„Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn“: zum Begriff der Metamorphose in Georg Büchners literarischen Texten und zu seiner Rezeption in der Komödie *Achterloo* von Friedrich Dürrenmatt

I. Einleitung

Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm findet sich die lateinische Bezeichnung *metamorphosis* als Synonym für ‚Verwandlung‘. Metamorphose kann zudem als Synonym für ‚Veränderung‘ verstanden werden, da in der Definition von Verwandlung auf die zweite Bedeutung des Verbs ‚verwandeln‘ verwiesen wird, nämlich auf ‚verändern‘:

[D]ie bedeutung entspricht verwandeln II und wird in den älteren wbb. mit alternatio, conversio, impedatura, metamorphosis, mutatio, mutatorium, traiectio, transfiguratio, -formatio, -latio, -substantiatio wiedergegeben.¹

Das Grimm-Wörterbuch beschreibt weiterhin drei unterschiedliche Arten von Verwandlung:

1. Verwandlung durch eine übernatürliche Kraft oder in mystischem Sinne.
2. Verwandlung durch physiologische und andere Naturvorgänge.
3. Verwandlung durch menschliches Schaffen oder menschliche und soziologische Vorgänge.²

Der vorliegende Beitrag knüpft an die lexikale Bedeutung von Metamorphose an und betrachtet den Begriff aus drei Sichtweisen. Erstens wird anhand der wissenschaftlichen Quellen, auf die der Schriftsteller Georg Büchner sich bezieht, die Metamorphose als Naturvorgang untersucht. Zweitens geht es darum, den poetischen Begriff von Metamorphose sowie seine kompositorische Wirkung in den zur Analyse herangezogenen literarischen Texten zu untersuchen. Es wird dabei gezeigt, dass sich die Verwandlung an bestimmten Textstellen ins Monströse verkehrt. Schließlich wird Metamorphose als Art der Verwandlung durch dichterisches Schaffen betrachtet. Sowohl bei Georg Büchner als auch bei Friedrich Dürrenmatt wird der metamorphotische Prozess zu einer Methode bzw. zu einer Art der Betrachtung, die sich sowohl in der Arbeit mit den Quellen als auch in der erzählerischen Darstellungsweise beobachten lässt. Beide Schriftsteller greifen auf überliefertes Quellenmaterial zurück und übertragen es in ihre Texte. Es handelt sich dabei um den Transformationsprozess bestehender Prätexte, die durch den Eingriff und die Technik des Schriftstellers intensiviert und erweitert werden. Das Vorgehen ist zweigeteilt. Ausgehend von den naturwissenschaftlichen Definitionen von Metamorphose wird untersucht, wie Büchner den wissenschaftlichen Begriff in seine literarischen Schriften überträgt. Die Betrachtungsweise wird von folgender Fragestellung geleitet: Wie literarisiert bzw. versprachlicht Büchner den Begriff der Metamorphose in seinen literarischen Texten?

¹ Jacob Grimm/ Wilhelm Grimm: *Das Deutsche Wörterbuch*. Leipzig 1854–1971. Zitiert nach der Online-Ausgabe der Universität Trier vom 09.10.2013. Hier Bd. 25, Sp. 2118. <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=verwandlung> [Zugriff 02.10.2017].

² Vgl. Ebd., Bd. 25, Sp. 2119–2120.

Welche rhetorischen und figürlichen Mittel verwendet er dabei? Wie unterscheidet sich der wissenschaftliche Begriff von dem poetischen? Im zweiten Teil des Beitrags wird gezeigt, wie Friedrich Dürrenmatt sich auf die poetologischen und dramaturgischen Prinzipien Büchners bezieht und sie zum kritischen und satirischen Zweck verwendet.

II. Der Begriff der Metamorphose in der Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts

Die Verklammerung von Dichtung und Wissenschaft, die das Werk von Georg Büchner charakterisiert, hat die Forschung schon längst bemerkt. Stellvertretend für die Forscher sei hier Georg Reuchlein erwähnt, der sich auf die Historizität des Dichters Büchner bezieht und die Verflechtungen von seinen Texten mit dem medizinischen Denken des 19. Jahrhunderts untersucht.³ Der Begriff von Metamorphose ist einer von den Begriffen, die von diesem Zusammenhang zeugen. Die Bezeichnung ‚Metamorphose‘ kommt in Büchners literarischen Texten nicht vor, wohl aber in seinen wissenschaftlichen Schriften. Im September 1836 wurde Georg Büchner von der Züricher Universität eingeladen, eine Probevorlesung zu halten. Nach seinem erfolgreichen Auftritt erhielt er die Privatdozentur für vergleichende Anatomie. In dieser Habilitationsschrift erweist sich Büchner als Anhänger der deutschen Schule, deren Ansicht er dem teleologischen Ansatz der englisch-französischen Schule gegenüberstellt, und erklärt somit die Basis seiner genetischen Methode:

Die Natur handelt nicht nach Zwecken, sie reibt sich nicht in einer unendlichen Reihe von Zwecken auf, von denen der eine den anderen bedingt; sondern sie ist in allen ihren Aeußerungen sich unmittelbar *selbst genug*. Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da. Das Gesetz dieses Seins zu suchen, ist das Ziel der, der teleologischen gegenüberstehenden Ansicht, die ich die *philosophische* nennen will.⁴

Die teleologische Ansicht wird von denjenigen Wissenschaftlern vertreten,⁵ die ihre Betrachtung der Natur auf die Funktion der Organe beschränken. Die philosophische Methode hingegen stellt sich die Frage nach einem Urgesetz der Natur, das allen Formen gemeinsam ist:

Diese Frage, die uns auf allen Punkten anredet, kann ihre Antwort nur in einem Grundgesetze für die gesamte Organisation finden, und so wird für die philosophische Methode das ganze körperliche Dasein des Individuums nicht zu seiner eigenen Erhaltung aufgebracht, sondern es wird die Manifestation eines Urgesetzes, eines Gesetzes der Schönheit, das *nach den einfachsten Rissen und Linien die höchsten und reinsten Formen* hervorbringt.⁶

³ 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: Barbara Neymeyr (Hg.): *Georg Büchner. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 172–195, hier S. 173.

⁴ Georg Büchner: „Probevorlesung“. In: Ders.: *Naturwissenschaftliche Schriften*, hg. v. Burghard Dedner/Aurelia Lenné unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering und Manfred Wenzel. Marburger Ausgabe. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008. Bd. 8, S. 122-169, hier S. 153. Hervorhebungen im Original.

⁵ Hierbei sind wahrscheinlich der Engländer Charles Bell als auch die Franzosen Desmoulins und Magendies gemeint. Vgl. Ebd. [Erläuterungen] S. 159f.

⁶ Ebd., S. 155. Hervorhebungen im Original.

Auf der Basis der obigen Ausführungen entfaltet sich die Natur durch einen kontinuierlichen Prozess von den allgemeinen, einfachsten Formen in die mannigfaltigsten und entwickelsten. Für diese philosophische Ansicht führt Büchner einige Beispiele aus der zeitgenössischen wissenschaftlichen Forschung an, nämlich: „die Metamorphose der Pflanze aus dem Blatt, die Ableitung des Skeletts aus der Wirbelform; die Metamorphose ja die Metempsychose des Fötus während des Fruchtlebens; die Repräsentationsidee Oken’s in der Klassifikation des Thierreichs u. d. gl. m.“⁷ Er bezieht sich jeweils auf Schriften von Goethe, Carus und Oken.⁸ Die *Metamorphose der Pflanzen* ist die erste naturwissenschaftliche Schrift, die Goethe 1790 publizierte. Damit beabsichtigte er neben der dichterischen eine neue Laufbahn einzuschlagen.⁹ An der Entwicklungsgeschichte der Pflanze beobachtet Goethe, wie die Natur sich verändert und beschreibt Metamorphose als Ergebnis dieser Veränderungen:

Die geheime Verwandtschaft der verschiedenen äußern Pflanzenteile, als der Blätter, des Kelchs, der Krone, der Staubfäden, welche sich nach einander und gleichsam auseinander entwickeln, ist von den Forschern im allgemeinen längst bekannt, ja auch besonders bearbeitet worden, und man hat die Wirkung, wodurch ein und dasselbe Organ sich uns mannigfaltig verändert sehen läßt, die *Metamorphose der Pflanzen* genannt.¹⁰

Der Begriff der Metamorphose umfasst hier einen fortschreitenden Entwicklungsprozess, der verschiedene Möglichkeiten des Gestaltwandels eines Naturorganismus erwirkt.¹¹ Goethe vermutet die Existenz einer Urpflanze als biologischer Form, aus der sich alle weiteren Gestaltungen entwickeln. Die Entwicklung schreitet von dem Allgemeinen ins Besondere fort. Davon zeugen u.a. folgende Zeichnungen der Metamorphose, die auf der Rückseite eines Briefs von Goethes Übersetzer Frédéric Soret zu sehen sind und vermutlich bei einem Gespräch Goethes mit seinem Übersetzer entworfen wurden. In der Beschriftung unterscheidet Goethe ‚Allgemeines‘ von ‚Besonderem‘.¹²

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. dazu Udo Roth: *Georg Büchners naturwissenschaftliche Schriften. Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften vom Lebendigen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 266ff.

⁹ Vgl. Hans Joachim Becker (Hg): *Goethes Biologie. Die wissenschaftlichen und autobiographischen Texte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 74.

¹⁰ Ebd., S. 75. Hervorhebungen im Original.

¹¹ Ebd. S. 93.

¹² Siehe auch die Anmerkung zu der Zeichnung. In: *Johann Wolfgang Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft*, hg. von Dorothea Kuhn/ Wolf von Engelhardt. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 2004. Bd. 10. Teil B/1, S. 640.

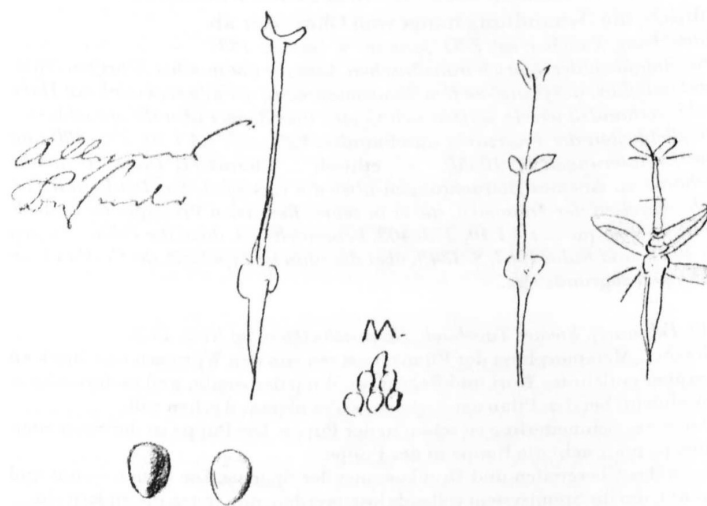


Abb. 1. Zeichnung der Metamorphose der Pflanzen.¹³

Die stufenweise Verwandlung von der allgemeinen, einfachen Form zu der Besonderheit der Arten erfolgt durch die „abwechselnde Wirkung der Zusammenziehung und Ausdehnung“ der Organe.¹⁴

Goethes Metamorphosenlehre findet einen Niederschlag in den naturwissenschaftlichen Arbeiten der Naturforscher Carl Gustav Carus und Lorenz Oken. In seiner Einleitung zu den *Vorlesungen über Psychologie* greift Carus auf Goethe zurück und betrachtet ihn als Wegbereiter der genetischen Methode.¹⁵ Den Begriff von genetischer Methode erläutert Carus ausgehend von der Epistemologie des Wortes. Das Adjektiv ‚Genetisch‘ stammt vom Griechischen und ist gleichbedeutend mit Erzeugung oder Entstehung. Damit meint Carus eine Methode, „welche in ihren Betrachtungen einen Gang nimmt, welcher möglichst gleich ist dem Gange, in welchem wir die Naturerscheinungen selbst hervortreten, entstehen sehen.“¹⁶ Im weiteren Textverlauf führt der Forscher an, dass die Naturerscheinungen sich je nach Bildungsstufe vom Einfachsten und „Indifferenten“ zur großen „Mannigfaltigkeit“ entwickeln. Dies zeigt sich an der Geschichte der Pflanze: Wenn das Samenkorn einmal gepflanzt wird, dann entwickelt es sich durch eine Reihe von Umwandlungen bis zum Aufblühen der Pflanze. In der Folge seien nur einige Beispiele erwähnt:

[...] der Keim, aus welchem die junge Pflanze hervorgehen soll, theilt sich in Blattfederchen und Wurzel [...] die junge Pflanze schießt auf, jede Knospe wiederholt metaphorisch das ursprüngliche Samenkorn, [...] die Blätter nehmen eine höhere Bedeutung an und verschließen das Geheimnis der Blüthe.¹⁷

¹³ Ebd.

¹⁴ Becker (Hg): *Goethes Biologie*, S. 93. Goethes Anhänger Carl Gustav Carus betrachtet Zusammenziehung und Ausdehnung als Ur-Phänomen der tierischen Bewegung. Beide beruhen auf dem Verhältnis zwischen Innerem und Äußerem. Ein Beispiel dafür ist das rhythmische Einatmen und Ausatmen in der Atmung. Vgl. Carl Gustav Carus: *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*. Nr. 47 (März 1836). Berlin: Verlag von Duncker und Humblot 1836, S. 47.

¹⁵ Carl Gustav Carus: *Vorlesungen über Psychologie, gehalten im Winter 1829–30 zu Dresden*. Leipzig: G. Fleischer [in Commission bei Adolf Frohberger] 1831, S. XI.

¹⁶ Ebd., S. 14.

¹⁷ Ebd., S. 16.

Die zahlreichen metamorphotischen Prozesse in der Entwicklung der Pflanze unterscheiden sich darin, dass die „Gestaltung der Urbildung“ sich in jeder weiteren Metamorphose verfeinert. Goethe und Carus ist gemeinsam, dass sie die Natur in ihrer stufenweisen Entwicklung betrachten und gleichwohl nach einem allgemeinen Schema in der Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen suchen. In seiner Nervenforschung benutzt Büchner die von Goethes und Carus inspirierte genetische Methode, wie folgendes Zitat bezeugt:

Man kann Schritt für Schritt verfolgen, wie von dem einfachsten Organismus an, wo alle Nerventhätigkeit in einem dumpfen Gemeingefühl besteht, nach und nach besondere Sinnesorgane sich abgliedern und ausbilden. Ihre Sinne sind nichts neu Hinzugefügtes, sie sind nur Modificationen in einer höheren Potenz.¹⁸

Darauf baut Büchner die These seiner Probevorlesung auf, nämlich: „das Hirn ist ein metamorphosirtes Rückenmark und die Hirnnerven sind Spinalnerven.“¹⁹ Büchner beabsichtigte damit, die u.a. von Oken vertretene Wirbeltheorie des Schädels zu beweisen, laut der das Gehirn eine Weiterentwicklung des Rückenmarks sei. Die Betrachtung von Entwicklungsprozessen liefert die Basis des wissenschaftlichen Denkens Büchners. Auch in der zeitgenössischen Medizin findet sich der Begriff Metamorphose als Bezeichnung für die Entwicklung, genauer für die Entwicklungsgeschichte des Embryos. Die Bezeichnung entspricht der Definition in Hufelands *Encyclopädischem Wörterbuch der medicinischen Wissenschaften*.²⁰ Bisher wurde ein Überblick über den Begriff Metamorphose in der Naturwissenschaft gegeben. Es gilt nun zu zeigen, wie Büchner den wissenschaftlichen Begriff in seine literarischen Texte überträgt. Dies erfolgt aus zwei verschiedenen Betrachtungsweisen. Metamorphose lässt sich sowohl als rhetorischer Begriff als auch als genetische Methode verstehen, die den Entstehungsprozess und die Strukturierung der literarischen Werke determiniert.

III. Metamorphose als ästhetisches und rhetorisches Konzept

Die Natur als dynamische Ordnung und als immer Werdendes zu erfassen, löst ein Darstellungsproblem aus.²¹ In seinen literarischen Werken setzt sich Büchner mit diesem ästhetischen Problem auseinander. Dies wird in der Erzählung *Lenz* expliziert, nämlich an der Textstelle, die allgemein als Kunstgespräch bekannt ist. In diesem langen „monologischen Gespräch“²² bespricht Lenz mit seinem Freund Kaufmann die Themen der Kunst und reflektiert über das Dilemma: Wie kann Wirklichkeit festgehalten werden, die sich dynamisch entwickelt? Lenz lehnt sowohl den Kunstbegriff der Mimesis (als bloßer Nachahmung der Natur) als auch den einer Verklärung der Natur ab. Der Letztere entspricht Johann Joachim Winckelmanns Schönheitsideal, das er in der griechischen Kunst realisiert sieht. Den Griechen gelingt es, eine durch die Aktivität des

¹⁸ Büchner: „Probevorlesung“, S. 159.

¹⁹ Büchner: „Probevorlesung“, S. 157.

²⁰ D. W. H. Busch/ Carl Ferdinand Gräfe/ Christoph Wilhelm Hufeland u. a. (Hg.): *Encyclopädisches Wörterbuch der medicinischen Wissenschaft*. 37 Bde. Bd. 11. Berlin: Verlag von Veit et Comp. 1834, 280f.

²¹ Vgl. dazu Marion Schmaus: *Psychosomatik*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 253.

²² Die Definition findet sich in: Christian Neuhuber: *Georg Büchner. Das literarische Werk*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2009, S. 95.

Geistes entworfene Darstellung der Natur zu schaffen, deren Schönheit die der Natur selbst übersteigt:

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasste die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheit so wohl einzelner Theile als auch ganze Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.²³

Lenz hingegen verwirft jede idealisierte Darstellung der Wirklichkeit. Für die Gestalten der idealistischen Periode verwendet er die minderwertige Bezeichnung „Holzpuppen“: „Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur.“²⁴ Das Kunstgespräch umfasst eine ziemlich lange erzählte Zeit, die mit der Goethezeit koinzidiert, d.h. mit der Zeit vom Sturm und Drang über die Weimarer Klassik bis zu Goethes Tod. Als idealistische Gestalten sind vermutlich jene Kunstwerke gemeint, die sich an klassizistischen Normen orientieren.²⁵ Als Beispiel dieser Kunst erwähnt Lenz den Apoll von Belvedere oder ein Madonnengemälde von Raffael,²⁶ deren Betrachtung bei ihm keine Emotionen und Gefühle auslöst:

Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er, ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr todt.²⁷

„Tot sein“ entspricht auf der emotionalen Ebene dem, was die Bezeichnung „Holzpuppen“ auf der Ebene der künstlichen Repräsentation bedeutet, nämlich dem Stillstand, der absoluten Abwesenheit von räumlichen und emotionalen Bewegungen im Gegensatz zu der Entwicklung, die das natürliche Leben charakterisiert. Auf Lebendigkeit und dynamischer Bewegung basiert hingegen Lenz' Kunstauffassung:

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sey, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sey das einzige Kriterium in Kunstsachen.²⁸

Darin spiegeln sich Büchners naturwissenschaftliche Kenntnisse wider. Leben ist für den Naturwissenschaftler Evolution; es manifestiert sich in Entwicklungsprozessen und

²³ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. 2. Aufl. Dresden/ Leipzig: Walther 1756, S. 9f.

²⁴ Georg Büchner: *Lenz*, hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. Marburger Ausgabe. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 37.

²⁵ Vgl. Ariane Martin: *Georg Büchner*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 215.

²⁶ Büchner bezieht sich hier vermutlich „auf Johann Joachim Winckelmanns *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755/56), wo die Sixtinische Madonna des Raffaels in Dresden und der vatikanische Apoll zu Idealkunstwerken erklärt werden.“ Susanne Lehmann: *Georg Büchners Schulzeit. Ausgewählte Schülerschriften und ihre Quellen*. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 316.

²⁷ Georg Büchner: *Lenz*, S. 38.

²⁸ Ebd., S. 37.

Verwandlungen. Die organischen Formen verändern sich durch das rhythmische Wechseln von Zusammenziehen und Ausdehnung. In dieser abwechselnden Bewegung zeigt sich die Beziehung des Äußeren zu dem Inneren und des Inneren zu dem Äußeren (siehe Anm. 13). Die Fähigkeit, sich in das Innere zu versenken und es nach Außen weiterzugeben, ist auch für den Künstler notwendig, wie Lenz an einer weiteren Stelle des Gesprächs ausführt:

Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel [...] Man muß nur Aug und Ohren dafür haben.²⁹

Das Wort ‚Augen‘ ist das dritthäufigste Wort in der Erzählung. Es taucht 17-mal auf. Die Sinnesorgane ermöglichen die Wahrnehmung der kleinsten Bewegungen. Das Auge spielt dabei eine relevantere Rolle, denn das Auge kann den Transformationsprozess von seinem Entstehen bis zu seinem Vergehen verfolgen. Seine Kunstkonzeption exemplifiziert Lenz, indem er das Bild zweier Mädchen in zwei aufeinanderfolgenden Momenten darstellt. Zuerst beschreibt er, wie dieses Bild entsteht:

Wie ich gestern neben am Thal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andre half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht.³⁰

Das Bild dieser Mädchen scheint hier weniger mit der von Lenz beschriebenen Kunstkonzeption zu tun zu haben. Für einen Augenblick erlebt Lenz die Illusion, er könne die Schönheit der Mädchen reproduzieren. Er relativiert seine Absicht jedoch mit dem Gebrauch des Konjunktivs: „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt seyn, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.“³¹ Diese Art von Schönheit kann nicht festgehalten werden, ohne dass sie an Lebendigkeit verliert. Durch die Anspielung auf den Medusa-Mythos indiziert Lenz das Dilemma des künstlerischen Realismus. Die bloße Reproduktion der Wirklichkeit wirkt vernichtend. In ihrem Aufsatz über Ästhetik in der Erzählung *Lenz* äußert sich Barbara Neymeyer diesbezüglich folgendermaßen:

Der bannende und tötende Blick der Medusa, der Lebendigkeit dauerhaft vernichtet, ist mit dem auf ‚Leben‘ fokussierten Fundamentalrealismus nicht kompatibel.

In der Perspektive auf die ästhetische Naturszene konkurriert das Faszinosum des Schönen in einen singulären Augenblick mit dem Gedanken an den dynamischen Fluss des Lebens, der sich künstlerisch allerdings nicht adäquat wiedergeben lässt.³²

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Barbara Neymeyer: „Ästhetik als Therapeutikum. Zur Funktion der realistischen Programmatik in Büchners Erzählung *Lenz*“. In: Dies. (Hg.): *Georg Büchner. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 216–236, hier S. 212.

Beim Übertragen von Bildern in literarische Texte wertet Büchner Ideen und Motive seiner Zeit um. Was in den Augen der „sogenannten Idealdichter“³³ – so nennt Büchner in dem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 diejenigen Dichter, die eine ideale Welt zeigen wollen –, als Manifestation der Schönheit gilt, wird in Büchnerschen Texten zur Ankündigung des Unfruchtbaren, der Emotionslosigkeit und des Tötenden. Ein weiteres Beispiel dafür bildet das Bild der Pygmalion Statue in *Dantons Tod*, das dem Bild des Medusenhauptes in *Lenz* entspricht: „Die Griechen wußten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sey wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.“³⁴ Dem versteinernen Blick des Medusenhauptes und der fixierten Schönheit der Statue setzt Lenz das Bild der Mädchengruppe entgegen, die sich auflöst und in immer neue Bilder verwandelt:

Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert.³⁵

Sebastian Kaufmann fokussiert die Analyse dieser Textstelle auf die Funktion des Adversativen:

So sagt sich Lenz mit einem adversativen „aber“ von der auch ihn bisweilen anfallenden Sehnsucht nach Bewahrung der augenblicklichen Schönheit des Lebens los, indem er gerade den Wandel, die Endlichkeit als Prinzip „unendlicher Schönheit“ anerkennt.³⁶

Lenz opponiert der medusenhaften Kunst ein ästhetisches Prinzip des Wandels zwischen einer Situation des Stillstands und dem Ausbruch aus diesem Stillstand. Dies reflektiert sich sowohl in der Struktur der Erzählung, die auf einem Prinzip der Opposition zwischen Ruhe und Unruhe aufgebaut ist, als auch im rhetorischen Gebrauch der Sprache. Der Wechsel des Zustandes des kranken Lenz von unruhigen Anfällen seiner Krankheit in beruhigende Phasen durchzieht die ganze Erzählung. Im semantischen Spannungsfeld zwischen Ruhe und Bewegung vollzieht sich die Darstellung der Naturlandschaft, die mit dem Zustand der Hauptfigur korrespondiert. Ein Beispiel dafür liefert die Beschreibung des Sturms in der Anfangspassage:

[W]enn der Sturm das Gewölk in die Thäler warf, und es den Wald herauf dampfte, und die Stimmen an den Felsen wach wurden, bald wie fern verhallende Donner, und dann gewaltig heran brausten, in Tönen, als wollten sie in ihrem wilden Jubel die Erde besingen, und die Wolken wie wilde wiehernde Rosse heransprengten [...] Es war gegen Abend ruhiger geworden; das Gewölk lag fest und unbeweglich am Himmel [...].³⁷

³³ Georg Büchner: *Briefwechsel*, hg. v. Burghard Dedner/ Tilman Fischer/ Gerald Funk. Marburger Ausgabe. 2 Bde., Bd. 10.1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 67.

³⁴ Georg Büchner: *Danton's Tod*, hg. v. Burghard Dedner/ Thomas Michael Mayer. Marburger Ausgabe. 4 Bde., Bd. 3.2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 2000, S. 37.

³⁵ Ebd.

³⁶ Sebastian Kaufmann: „Ästhetik des Leidens? Zur antiidealistischen Kunstkonzeption in Georg Büchners *Lenz*“. In: *Georg Büchner Jahrbuch 13 (2013–2015)*, hg. v. Burghard Dedner/ Matthias Gröbel/ Eva-Maria Vering. Berlin/ Boston: De Gruyter 2016, S. 177–206, hier S. 198.

³⁷ Büchner: *Lenz*, S. 31f.

Am Bild der Wolken, die mal als galoppierende Pferde mal als „fest“ und „unbeweglich“ erscheinen, wird der Wandel exemplifiziert. Der Vergleich der Wolken mit wilden heransprengenden Pferden ist nicht der einzige metaphorische Ausdruck im oberen Zitat. Die ganze Natur wird anthropomorphisiert. In dieser Passage sowie an anderen Textstellen bedient sich Büchner weitgehend metaphorischer Ausdrücke. Claus-Artur Scheier versteht Metamorphose im rhetorischen Sinn als Metapher. In Anlehnung an Lausberg definiert er den Tropus als „die ‚Wendung‘ (τρεπεσθαι) des semantischen Zeichen-Pfeils eines Wortkörpers vom ursprünglichen Wortinhalt weg zu einem anderen Wortinhalt.“³⁸ Scheier zufolge ist die Metaphorizität der Sprache durch das Gleiten des Signifikats charakterisiert, „sodass auch kein limitierendes Signifikat, keinen fixen Grund und Ursprung geben kann.“³⁹ Mit anderen Worten: Es gibt keine feste Definition, denn die Fixierung eines sprachlichen Ausdrucks ist immer ein kreativer Prozess. Büchner überträgt Ausdrücke aus verschiedenen Bereichen, insbesondere der Medizin, der Naturwissenschaft wie auch der Religion in den literarischen Text. Dadurch gelingt es ihm, Begriffe neu zu verdeutlichen. Im literarischen Text weichen die übertragenen Ausdrücke von ihrer ursprünglichen Bedeutung ab und kommen dem Leser deswegen ungewöhnlich vor. Im Folgenden werden nur wenige Beispiele erwähnt. Das Bild des apokalyptischen Reiters kehrt sowohl in der Erzählung *Lenz* als auch im Drama *Danton's Tod* wieder, es wird aber in beiden Werken jeweils zu unterschiedlichen Zwecken verwendet. Büchner greift auf das biblische Bild der *Offenbarung* Johannes zurück:

Und da es das vierte Siegel aufthat, hörte ich die Stimme des vierten Thieres sagen: Komm und siehe zu! Und ich sahe, und siehe, ein fahl Pferd, und der darauf saß, daß Name hieß Tod, und die Hölle folgere ihm nach.⁴⁰

Diese Bibelstelle ist mit der apokalyptischen Vision des Weltuntergangs verbunden. Büchners Erzähler greift auf dieses Bild zurück, um Lenzens Wahnsinn zu veranschaulichen: „Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können, als jage der Wahnsinn auf Rossen hinter ihm.“⁴¹ Dadurch wird die Krankheit in Gestalt eines furchtbaren Feindes personifiziert, dem Lenz zum Opfer fällt. Im Drama *Danton's Tod* verbildlicht das Bild des Reiters die Gedanken der Hauptfigur. Danton ahnt, dass seine Hinrichtung bevorsteht und sieht sich im Traum als einen Reiter. Die Erde unter ihm verwandelt sich in ein monströses Pferd:

Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlt' ich in ihrer Mähne und preßt' ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund.⁴²

³⁸ Claus-Artur Scheier: „Zeiten der Metamorphose“. In: Manfred Lämmer/ Tim Nebelung (Hg.): *Dimensionen der Ästhetik*. Festschrift für Barbara Ransch-Trill. Sankt Augustin: Academia Verlag 2005, S. 48–61, hier S. 58.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ „Die Offenbarung Johannes des Theologen (Apocalypsis)“, Kap. 6, 7–8. In: Funk (Hg.): *Die Heilige Schrift Neuen Testaments*, S. 358.

⁴¹ Büchner: *Lenz*, S. 32.

⁴² Büchner: *Danton's Tod*, S. 41.

Das apokalyptische Pferd verweist auf das biblische Bild des Todes. In den Augen Dantons ist es aber die Erde, die sich verwandelt. Dies wird durch den Vergleich der Erde mit dem wilden „Roß“ verdeutlicht. Die Verwandlung der Erde ins Monströse weist groteske Züge auf, die eine Parallele zu der Beschreibung der Welt im Märchen der Großmutter im Drama *Woyzeck* finden:

Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und keine Mutter war Alles todt und war Niemand mehr auf der Welt. Alles todt, und es ist hingangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und wie auf die Erd Niemand mehr war, wollt's in Himmel gehn, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam war's eine verwelkte Sonnenblume und wie's zu den Sternen kam, warens kleine goldne Mücken die waren angesteckt wie der Neuntödter sie auf die Schlehen steckt und wies wieder auf die Erd wol[!]t, war die Erd ein umgestürzter Hafen.⁴³

Sowohl irdische als auch himmlische Naturelemente durchlaufen eine Reihe von Verwandlungen („faul Holz“ / „verwelkte Sonnenblume“ / „Neuntödter“) die auf Vergehen hindeuten. Nicht nur in *Woyzeck*, sondern auch in der Erzählung *Lenz* erleidet der Himmel verschiedene Transformationen bis hin zu seiner Entmythologisierung. Nach dem gescheiterten Erweckungsversuch eines toten Kindes sieht Lenz den Himmel wie verwandelt: „der Himmel war wie ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig.“⁴⁴ Im erzählerischen Zusammenhang taucht dieses Bild nach Lenzens Revolte gegen Gott auf. Wenn Himmel und Mond lächerlich gemacht werden, wird damit auf den Mangel an einer Transzendenz angedeutet, die in die Leere einmündet.

Ein weiteres Stilmittel, das Büchner in seiner Erzählung verwendet, ist die Ekphrasis. Zur Exemplifikation seiner realistischen Kunstauffassung beschreibt Lenz zwei niederländische Gemälde. Beim ersten Bild handelt es sich um *Christus erscheint den Jüngern in Emmaus* von Carel van Savoy, das Büchner durch die Sammlung des Darmstädter Museums bekannt war.⁴⁵ Für Titel und Maler des zweiten Bildes, welches das Motiv einer lesenden Frau mit Gebetbuch in der Hand darstellt, hat die Forschung noch keinen Beleg gefunden. Die erste statische Bildszene des *Christus in Emmaus* dynamisiert Lenz durch die Beschreibung einer zeitlichen Dimension, die das Bild nicht aufweist:

Wenn man so liest, wie die Jünger hinausgingen, es liegt gleich die ganze Natur in den Paar Worten. Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen [...].⁴⁶

⁴³ Georg Büchner: *Woyzeck*, hg. v. Burghard Dedner/ Hubert Gersch. Marburger Ausgabe. 2 Bde, Bd. 7.2. Marburg: Jonas Verlag 2005, S. 8f.

⁴⁴ Büchner: *Lenz*, S. 42.

⁴⁵ Vgl. Kaufmann: „Ästhetik des Leidens“, S. 202.

⁴⁶ Büchner: *Lenz*, S. 38.

Das Verb „liest“ zeugt von der Erweiterung der bildenden Kunst in die literarische. Statt Flächen und Linien zu beschreiben, erzählt Lenz über die Ereignisse. Auch in diesem Fall sowie bei der Beschreibung der Mädchengruppe ist die Schönheit eines friedlichen Moments von kurzer Dauer:

Es ist ein trüber, dämmernder Abend, ein einförmiger rother Streifen am Horizont, halbfenster auf der Straße, da kommt ein Unbekannter zu ihnen, sie sprechen, er bricht das Brod, da erkennen sie ihn, in einfach-menschlicher Art, und die göttlich-leidenden Züge reden ihnen deutlich, und sie erschrecken, denn es ist finster geworden, und es tritt sie etwas Unbegreifliches an [...].⁴⁷

Die Dämmerung verwandelt sich rasch in einen finsternen Abend. Auf die vertrauliche Begegnung mit dem Göttlichen folgt die Angst vor dem Unbegreiflichen.

Zusammenfassend wird auf der Basis der angeführten Beispiele gefolgert, dass die Metamorphose in den zitierten literarischen Werken Büchners als zeitlicher Prozess verstanden werden kann, als Übergang zwischen einem Früher und Nachher, der sich in der erzählerischen Darstellungsweise durch den metaphorischen Gebrauch der Sprache charakterisiert.

IV. Transformationsprozesse historischer und literarischer Quellen

In der Entstehungs- und Kompositionsphase seiner Werke verfährt Büchner nach der genetischen Methode. Er greift auf überliefertes Quellenmaterial zurück und überträgt es in seine Texte. Dies geschieht in unterschiedlichen Arbeitsphasen, in denen der Schriftsteller seine Hauptquelle immer tiefer überarbeitet und sich von ihr weiter entfernt. Sein Werk lässt sich somit als *work in progress* verstehen, das nur in einer ständigen Reformulierung Bestand hat. Beispiele davon sind die verschiedenen Handschriften der Erzählung *Lenz* und des Dramas *Woyzeck*. Die Vorlage der Erzählung ist der Bericht des Pfarrers Johann Friedrich Oberlin. Der Pastor nahm den kranken Dichter Lenz in Waldbach auf. Nach dem gescheiterten Versuch, ihn zu heilen, schrieb Oberlin einen Rechtfertigungsbericht. Burghard Dedner definiert den Bericht Oberlins als Strukturquelle, d.h. als Quelle, die auf den gesamten Text einwirkt, indem sie den Ablauf der Handlung und die Anordnung des Materials bestimmt.⁴⁸ Die genetische Darstellung der *Lenz*-Erzählung erfolgt laut den Herausgebern der Marburger Ausgabe in drei Handschriften, die nach ihrer Entstehung nummeriert werden. Handschrift 1 entspricht der ersten Arbeitsstufe. Der Text dieser Handschrift ist sehr stark quellenabhängig. Es handelt sich fast um eine Paraphrase von Oberlins Bericht und beschreibt die Ereignisse von der Rückkehr Oberlins aus der Schweiz bis zum 8. Februar 1778. Handschrift 2 ist in die erste Handschrift eingeschoben. Hier differenziert Büchner seine Vorgehensweise von der ersten Arbeitsstufe, indem er im Vergleich zu seiner Quelle detailliertere Beschreibungen von Krankheitssymptomen und neue Manifestationen der Geisteskrankheit einfügt. Das dritte Manuskript umrahmt den gesamten Text, deswegen wird es respektive in Handschrift 3,1 und 3,2 geteilt. In dieser letzten Handschrift weicht der Text zum größten Teil von der Quelle ab. Büchner

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Burghard Dedner: „Büchners *Lenz*: Rekonstruktion einer Textgenese“, in: *Georg Büchner Jahrbuch 8* (1990–1994), hg. v. Burghard Dedner/ Thomas Michael Mayer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1995, S. 3–68, hier 10.

verwendet hier die Technik der Innenperspektivierung, die er in der Handschrift 2 schon erprobt hatte. Aus Oberlins Bericht, der Büchner als Vorlage diente, wird eine Neuschöpfung. Durch die Gegenüberstellung der zwei Anfangstexte werden die Operationen von Transformation und Amplifikation des Hypotextes⁴⁹ verdeutlicht:

Johann Friedrich Oberlin: <i>Der Dichter Lenz, im Steinthale.</i>	Georg Büchner: <i>Lenz</i>
Den 20. Januar 1778 kam er hierher. Ich kannte ihn nicht. ⁵⁰	Den 20. ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Thäler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nich[t]s am Weg, bald auf- bald abwärts. ⁵¹

Die Anfangszeilen setzen Büchners Erzählung zwischen Faktualität und Fiktion. Der Titel *Lenz* suggeriert, dass es im Text um die historisch bedeutsamen Ereignisse im Leben des Dichters Lenz geht. Stattdessen sind die Auslassung des Jahres sowie auch weiterer Zeitangaben und der Gebrauch des epischen Präteritums Zeichen dafür, dass es sich bei der Erzählung um keine faktuale, sondern um eine dichterische Erzählung handelt. Das Verb im Präteritum versetzt die Geschichte in eine zeitlose Vergangenheit und erweckt somit das Interesse des Lesers. Die trockene Aussage Oberlins, er kenne Lenz nicht, schließt hingegen für den Leser jede intimere Kenntnis der Figur aus. Während bei Oberlin die Ich-Form quasi präpotent auftritt, ereignet sich im Büchner'schen *Lenz* eine erste Umformungsoperation durch den Wechsel der Erzählperson: Die erste Person wird durch die dritte ersetzt. Gleichwohl erfolgt eine Perspektivenveränderung. Der auktoriale Erzähler rückt vom Dargestellten ab und wählt die figurale Perspektive. Die Landschaft ist so eindeutig aus der Perspektive der erlebenden Figur beschrieben, dass man hier von einer internen Fokalisierung sprechen kann. Durch den Gebrauch der Deixis „herauf“, des Personalpronomens „ihm“ und der Modalpartikel „so“ wird die Wahrnehmung der Naturphänomene auf die Figur bezogen. Als Hauptquelle des Dramas *Woyzeck* gelten die Gutachten des Mediziners Johann Christian August Clarus.⁵² Der Forschung ist schon längst bekannt, dass das Drama

⁴⁹ Das Theoriewerk von Gérard Genette über die Hypertextualität und deren entsprechende Operationen dient hier als Werkzeug für die formale Analyse. Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

⁵⁰ Johann Friedrich Oberlin: „Herr L.....“. In: Büchner: *Lenz* (2001), S. 230–241, hier S. 230.

⁵¹ Büchner: *Lenz*, S. 31.

⁵² Vgl. Johann Christian August Clarus: „Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck, nach Grundsätzen der Staatsarzneikunde aktenmäßig erwiesen von Hrn. Dr. Johann Christian August Clarus, K. Sächsischem Hofr. zu Leipzig“ In: *Zeitschrift für die Staatsarzneikunde*, hg. v. Adolph Henke, 4. Ergänzungsheft. Erlangen: J. J. Palm und Ernst Enke 1825.

Woyzeck sich auf den historischen Mordfall bezieht: „Dass ein Fall *Woyzeck* der Grund oder Hintergrund von Büchners *Woyzeck* ist, ist Teil seiner literarischen und kulturellen Bedeutung“.⁵³ Obwohl es keine Belege gibt, dass Büchner die *Clarus-Gutachten* wirklich gelesen hat, wird dies aufgrund der zahlreichen intertextuellen Bezüge vorausgesetzt. Büchner hat ein Konvolut von vier Handschriften des Dramas hinterlassen, über deren Reihenfolge und Nummerierung sich die heutige Forschung bis auf wenige Ausnahmen einig ist. Die einzelnen Handschriften sind Entwürfe geblieben. Darin hat der Autor auch seine Notizen aufgeschrieben, ohne dass klar wird, ob es sich dabei um Alternativen zum Text oder um Erweiterungen handelt. Es scheint fast so, als seien die einzelnen Versionen weniger dem Versuch geschuldet, ein dramatisches Werk zu vollenden, als dem Experiment, den Stoff unter verschiedenen Perspektiven zu durchdenken. Aus einer vergleichenden Analyse der vier Handschriften kommt heraus, wie sich die Vision des Mordfalls in der Entstehungsgeschichte des Werks ändert. Es zeigt sich, dass der Mordkomplex und das Eifersuchtsmotiv die zentralen Themen der ersten Handschrift bilden. In den sukzessiven Entwürfen rückt die Beobachtung des kranken Menschen in den Vordergrund. Der Mord scheint nicht mehr die Folge der Leidenschaft zu sein, sondern der Mörder selbst wird zum Opfer der Umstände. Die Änderung der Perspektive wird durch das Auftreten von neuen Figuren sowie durch die Fokussierung auf Krankheitsbilder erzielt. Am auffälligsten ist die Transformation des Barbiers, der in der ersten Handschrift sowohl Züge des Wissenschaftlers als auch des Soldaten *Woyzeck* aufweist. In den späteren Handschriften wird die Figur des Barbiers durch den „Doctor“ ersetzt, der ausschließlich die Rolle des Wissenschaftlers einnimmt. Der „Doctor“ bedient sich einer hyperbolischen Sprache, sodass seine Figur dadurch karikiert wird: „Es giebt eine Revolution in der Wissenschaft, ich sprengte sie in die Luft.“⁵⁴

V. Metamorphose als Travestie: Dürrenmatts *Achterloo* als Travestie und politisierte Version des *Woyzeck*.

Friedrich Dürrenmatts Komödie *Achterloo* lässt sich ebenso wie das Werk Büchners als *work in progress* verstehen. Davon zeugen nicht nur die verschiedenen Fassungen, sondern auch Dürrenmatts *Zwischenwort* zu *Achterloo III* und das *Protokoll einer fiktiven Inszenierung*, die unter dem Titel *Rollenspiele* 1986 im Diogenes Verlag erschienen. Im *Protokoll* dokumentieren Dürrenmatt und seine zweite Frau Charlotte Kerr die stufenweise Überarbeitung des Stückes von *Achterloo I* zu *Achterloo III*. Von *Achterloo* existieren drei Fassungen. Dieser Beitrag bezieht sich auf *Achterloo I* und *Achterloo IV*. Beide Stücke wurden mehrmals inszeniert. Von *Achterloo III* fand dagegen keine Inszenierung statt. Über die Handlung der Komödie äußert sich Dürrenmatt in dem *Zwischenwort* und beschreibt sie als „Rollentherapie in einem Irrenhaus.“⁵⁵ Als historischen Hintergrund für die Handlung setzt Dürrenmatt die Ereignisse des Jahres 1981 in Polen. Er distanziert sich aber gleichzeitig von diesen Ereignissen, indem er die

⁵³ Rüdiger Campe: „Johann Franz *Woyzeck*. Der Fall im Drama“. In: Michael Niehaus/ Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hg.): *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewusstseinszustände seit dem 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998, S. 209–236, hier S. 211.

⁵⁴ Büchner: *Woyzeck*, S. 27.

⁵⁵ Friedrich Dürrenmatt: „Rollenspiele“. In: Ders.: *Achterloo I. Komödie. Rollenspiele. Achterloo IV. Komödie*. Zürich: Diogenes 1988, S. 270.

Technik der Geschichtscollage anwendet und statt des Generals Jaruzelski Napoleon Bonaparte auftreten lässt. Als dramatische Struktur übernimmt er die Form des „Theaters auf dem Theater“.⁵⁶ Schauplatz der Komödie ist ein Irrenhaus namens „Achterloo“, dessen Insassen gleichzeitig eine Wahnrolle als auch eine Rolle in einem Therapiestück spielen. Dies wird hier an der Figur von Georg Büchner beispielhaft gezeigt. Georg Büchner tritt in *Achterloo IV* auf. Er spielt die Rolle eines Gastronomen und Erben einer Spanferkelkette, der sich einbildet Büchner zu sein und dem die Therapierolle von Benjamin Franklin zugewiesen wird. Durch die Überlagerung und Pluralisierung der Rollen wird das dramatische Spiel ins Unendliche getrieben: „Es sind immer Rollen hinter Rollen hinter Rollen, Handlungen hinter Handlungen hinter Handlungen. Es ist die Wahrheit hinter der Wahrheit hinter der Wahrheit. Aber das ist laut Dürrenmatt das Charakteristikum des Theaters“.⁵⁷ Durch das Rollenmotiv spielt der dramatische Schriftsteller Dürrenmatt darauf an, dass die Darstellung der Welt nur theatralisch oder poetisch sein kann, wie seine Dramenfiguren bestätigen:

Franklin: Immer noch poetisch.

Napoleon: Die Menschen dichten, anstatt zu handeln.⁵⁸

Hier scheint Dürrenmatt sich mit derselben Mimesis-Problematik auseinanderzusetzen, mit der sich auch Büchner konfrontiert sah. Die Realität ist nach Dürrenmatt schwer darstellbar, den „sie saust durch uns hindurch. [...] Was wir für die Wirklichkeit halten, stellt nur Vergangenes dar“.⁵⁹ In dem *Zwischenwort* erklärt er, er habe sich mit dem Drama *Achterloo* der Herausforderung gestellt, die Gegenwart durch die Vergangenheit zu erzählen. Dementsprechend bemüht er sich die Frage zu beantworten, „wo denn in aller Welt Napoleon, Richelieu, Jeanne d’Arc und Jan Jansz miteinander auftreten könnten“.⁶⁰ Mit anderen Worten erkennt Dürrenmatt die Widersprüchlichkeit der theatralischen Zeit. Auf der Bühne wird eine Vergangenheit dargestellt, die als Gegenwart miterlebt wird. Er greift somit auf eine Technik zurück, die ihm erlaubt die Kategorien der Ort und der Zeit auf der Bühne überflüssig zu machen und das Theaterstück durch intra- und intertextuelle Bezüge zu erweitern. Es handelt sich dabei um die Technik der Zitatmontage, als deren Vorbild ihm Büchner galt. Die Tatsache, dass Dürrenmatt Georg Büchner und seine literarische Technik sehr gut kannte, lässt sich an unterschiedlichen Textstellen beweisen, sowohl im Stück selbst als auch in dem von Charlotte Kerr geschriebenen *Protokoll*. In *Achterloo IV* stellt sich Dürrenmatt Büchner als Autor und Regisseur seines Stücks vor. Im *Protokoll* wird Dürrenmatt von Kerr gefragt, warum er gerade Büchner und Woyzeck und nicht Schiller und Posa oder Goethe und Tasso ins Spiel setzt. Darauf erwidert er: „Der Grund ist, daß der Büchner in seinen historischen Schriften und auch im *Woyzeck* ungeheuer viel historische Realität zitiert.“⁶¹ Weiterhin erwähnt er präzise die Quellen von Büchners literarischen Werken:

⁵⁶ Charlotte Kerr: „Protokoll einer fiktiven Inszenierung“. In Dürrenmatt: *Achterloo* S. 150.

⁵⁷ Young-Jin Song: *Die Entwicklung von Friedrich Dürrenmatts dramentheoretischen Konzeptionen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2006, S. 127.

⁵⁸ Dürrenmatt: „Achterloo I“. In: Ders.: *Achterloo I. Komödie. Rollenspiele. Achterloo IV. Komödie*, S. 75.

⁵⁹ Friedrich Dürrenmatt: *Valin* (1982). *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Bd. 7. Zürich Diogenes 1996, S. 479.

⁶⁰ Dürrenmatt: *Rollenspiele*, S. 270.

⁶¹ Kerr: *Protokoll*, S. 224.

die Gutachten Clarus', die Rede Robespierres, den Bericht des Pfarrers Oberlin, die entsprechend als Vorlagen für *Woyzeck* und *Danton's Tod* sowie für die *Lenz*-Erzählung dienen und schließt seine Antwort auf die Frage Kerrs mit dem Bekenntnis, er habe die Methode des Zitats übernommen und erweitert: „[M]mein Büchner zitiert Büchner: Nun habe ich es soweit getrieben, daß ich auch Personen aus der Geschichte nehme, Napoleon, der Jacob Burckhardt zitiert, aus der Bibel zitiert als Holofernes, Jeanne, die Shaw zitiert und aus dem *Buch Judith* als Judith.“⁶²

Dieses Zitationsverfahren wird bis zum Äußersten getrieben, als die Büchner-Figur im ersten Akt von *Achterloo IV* aus der Biografie des historischen Büchner im dritten Band des *Meyers Konversationslexikons* vorliest.⁶³ Überdies zitiert Dürrenmatt wörtlich die aus den Werken Büchners überlieferten Repliken der Figuren Woyzeck, Marion und Robespierre. Gleichzeitig nehmen diese Figuren in Dürrenmatts Komödie auch andere Rollen ein. Woyzeck ist z.B. nicht nur der Barbier, der seinen Hauptmann (in der Komödie von Napoleon dargestellt) rasiert, sondern er wird auch zum Scharfrichter und Mörder gemacht; Marion, die als Prostituierte in *Danton's Tod* auftritt, ist in *Achterloo* die Tochter Woyzecks. Der unbestechliche Robespierre, der in Büchners Drama die bürgerliche Moral vertritt, wird von Marion verführt und zur geschlechtlichen Pervertierung geführt. Büchner ist Autor des Therapiestücks und Großgastronom zugleich.

Dürrenmatt ändert das Stück im Sinne der Travestie. Der Begriff wird in Anlehnung an Genette als Transformation eines Prätextes mit kritischer, satirischer Absicht verstanden. Dürrenmatt selbst bezeichnet im *Zwischenwort* sein Stück als Posse: „Nicht mehr die Komödie, nur noch die Posse kommt uns bei, wir finden uns in einem Irrenhauswitz wieder“.⁶⁴ Weiterhin verwendet die Büchner-Figur die Definition „komische Tragödie“,⁶⁵ als er sich im Schlussmonolog auf *Achterloo* bezieht. Die Definition von komischer Tragödie lässt sich erklären, wenn man im Lexikon nach dem Lemma ‚Groteske‘ sucht: „Das G. bezeichnet das Lachen, welches einem im Halse stecken bleibt, den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewußtwerden und Bewußtsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik“.⁶⁶ In seiner Komödie verwendet Dürrenmatt die von Büchner abgeleitete Technik der Zitatencollage, ändert die Struktur des Dramas in die Form des Spiels im Spiel und karikiert den Text mit Elementen des Grotesken, beispielweise wenn er sein Stück in einem Irrenhaus spielen lässt. Dadurch verzerrt der Schriftsteller die in seiner Vorlage dargestellte Wirklichkeit und weicht immer weiter vom Prätext ab. Um es mit den Worten Kerrs zu sagen: Er dreht die Geschichte um.⁶⁷ Ein Beispiel dafür sind die verschiedenen Versionen des Märchens der Großmutter, das Dürrenmatt aus der ersten Handschrift des Büchner'schen Dramas *Woyzeck* übernimmt. Im Märchen der Großmutter bedient sich Büchner metaphorischer Ausdrücke, um die Abwesenheit jeder Form der Transzendenz sowohl in der diesseitigen Welt als auch im Himmel zu veranschaulichen. Er greift auf

⁶² Ebd.

⁶³ Vgl. Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 416f.

⁶⁴ Ebd., S. 270.

⁶⁵ Ebd., S. 532.

⁶⁶ Christian W. Thomsen: „Groteske, das“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2001, S. 233–234, hier S. 233.

⁶⁷ Vgl. Kerr: *Protokoll*, S. 136.

Elemente zurück, die auf Verfall verweisen. Der Mond wird als faules Holz, die Sonne als eine verwelkte Sonnenblume, die Sterne als Neuntöter und die Erde als umgestürzter Hafen dargestellt (siehe Anm. 42). Die erste Übertragung in *Achterloo I* ist fast ein wörtliches Zitat. Dürrenmatt verwendet dieselben Metaphern, die auch im Büchner'schen Märchen vorkommen. Eine Transformation im Sinne des Grotesken geschieht erst in der Replik von der Napoleon-Figur. Napoleon setzt Büchners Metapher fort und deutet sie um, indem er das von Marions erzählte Märchen, als eine schöne Geschichte kommentiert, die die Großmutter heute nicht mehr erzählen könnte. Er begründet folgendermaßen seine Ansicht: „Ein Stück faul Holz ist lebendiger als der Mond, die Sonn schrecklicher als ein verwelkt Sonnenblum, die Sterne fürchterlicher als tote goldne Mücken; und daß die Erd ein umgestürzter Hafen sei, ist ein zu liebliches Bild.“⁶⁸

Der in *Achterloo IV* übertragene Text ist eine politisierte Version des Märchens. Statt der erzählenden Großmutter tritt Jeanne auf, die sich an ihre Kindheit und an ihren Großvater erinnert. Die Form ist die des Märchens. Es gibt hier aber keine transzendente Vision, sondern die metaphorischen Hinweise auf die Konzentrationslager und auf die Verbrennung der Toten sind unverkennbar. Die Gefangenen und das Konzentrationslager werden mit Hilfe von Elementen des Alltagslebens in der Stadt dargestellt, z.B. dem gestreiften Kleid, den hohen Wachtürmen, den Häusern und der Fabrik. Der Großvater trug in Jeanne's Erinnerung eine schwarze Uniform. Zudem erinnert sie sich an einen Mann, der einmal beim Großvater auf Besuch war und ein gestreiftes Kleid anhatte. Die Stadt wird als Fabrikstadt beschrieben:

Um die Stadt waren hohe Wachttürme, und die Häuser waren in langen Reihen und voller Menschen, die alle in der Fabrik arbeiteten, aus der Tag und Nacht Rauch aufstieg, und jeden Tag kamen Menschen in die Stadt meines Großvaters, um in der Fabrik zu arbeiten, die immer rauchte. Den Geruch habe ich nie vergessen, der von der Fabrik kam.⁶⁹

Kennzeichnend für die von Jeanne beschriebene Stadt sind der Rauch und sein Geruch. Die Darstellung der rauchenden Stadt wird im späteren Verlauf des Dialogs überspitzt. Die Büchner-Figur sagt, dass alle Fabriken stinken und versucht somit ein normalisierendes Bild der Stadt weiterzugeben. In der Replik Jeanne's jedoch verändert sich das Bild der gewöhnlichen Stadt im Sinne des Grotesken: „Ich dachte die Stadt müsste platzen, doch sie platzte nie und nie gab es eine Beerdigung.“⁷⁰ Die kleine Jeanne versucht die umgebende Welt zu interpretieren. Sie entstellt aber die Wirklichkeit, wenn sie denkt, dass die Stadt platzen könnte. Die Stadt platzt aber nicht und nicht einmal die Toten werden begraben.

Anhand einer vergleichenden Analyse der Märchen wurde gezeigt, wie sich Elemente des Grotesken in der Übertragung des Büchner'schen Textes zuspitzen. Der metamorphotische Prozess ist unaufhaltsam und führt bei Dürrenmatt ins Nichts, wie aus dem Schluss der Kurzgeschichte *Weihnacht* erneut herauskommt:

⁶⁸ Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 108.

⁶⁹ Ebd., S. 475.

⁷⁰ Ebd.

Ich sah einen Körper auf dem Schnee liegen. Es war das Christkind. Die Glieder weiß und starr. Der Heiligschein eine gelbe gefrorene Scheibe. Ich nahm das Kind in die Hände. Ich bewegte seine Arme auf und ab, Ich öffnete seine Lider. Es hatte keine Augen. Ich hatte Hunger. Ich aß den Heiligschein. Es schmeckte wie altes Brot. Ich biß ihm den Kopf ab. Alter Marzipan. Ich ging weiter.⁷¹

Dürrenmatts selbst erklärt, wie ein Besuch bei Büchners Grab ihn zu dieser Geschichte inspirierte. *Weihnacht* kann auch als überspitzte Formulierung des Märchens der Großmutter gelesen werden. Dürrenmatt verwandelt Büchners Negation jeder Form der Transzendenz in eine negative Kosmologie.⁷² Durch den Vergleich des Heiligscheins mit dem alten Brot und des Kopfes mit dem alten Marzipan, wird nicht nur das Religiöse unheilig gemacht, sondern auch die materielle Welt, die als veraltet und nutzlos wirkt. Die Grundidee ist ein fatalistischer Pessimismus: „Was immer die Menschen planen am Ende steht unvermeidbar die Katastrophe“.⁷³ Die Katastrophe ist mit der menschlichen Unwissenheit verbunden, wie die Dramenfigur Büchner im Schlussmonolog expliziert:

Darum versuchte ich ‚Achterloo‘ zu schreiben, die komische Tragödie eines Aufstands, der unterblieb, weil durch Verrat einen Krieg vermieden werden mußte, der die Menschheit zugrunde gerichtet hätte, um einen Frieden zu retten, an dem die Menschheit zugrunde geht, eingewebt in Ursachen, die zufällig zu Wirkungen wurden, die sich wiederum zu Ursachen neuer zufälliger Wirkungen verwandelten, ein Teppich, der hinabreicht bis zu dem nur mit Hypothesen ahnbaren Beginn des Alls, mündend in der Unendlichkeit des Nichts [...].⁷⁴

In diesem Zusammenhang ist das Interesse für die Wissenschaft und die Philosophie zu berücksichtigen, das beide Autoren sowohl Büchner als auch Dürrenmatt teilen. Nicht zufällig lässt Dürrenmatt seinen Büchner die Rolle von Benjamin Franklin spielen, der ebenso Wissenschaftler und Politiker war. Im Schlussmonolog des *Achterloo IV* bezieht sich die Büchner-Figur auf die „Probevorlesung“ und deutet die darin illustrierte philosophische Methode pessimistisch um. Wenn man nicht nach den Zwecken, sondern nach den Ursachen fragt, stößt man unvermeidbar gegen das Unbegreifliche. In seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises 1986 deutet Dürrenmatt die Umnachtung des Wissenschaftlers und die Überflüssigkeit der Literatur wie folgt:

Seit Kant gibt es zwei Kulturen, eine wissenschaftliche und eine literarische. Führt die wissenschaftliche Kultur ins Nicht-Wissen, indem dieses anwächst, je mehr man weiß, rennt die literarische, insofern sie sich noch für Philosophie hält, wie eine Ratte hilflos im Labyrinth der Sprache herum und lässt sich wie die Religionen zur Begründung der Macht jener verwenden, die an der Macht sind oder an die Macht wollen, insofern sie

⁷¹ Kerr: *Protokoll*, S. 166.

⁷² Vgl. Sabine Schu: „Der Schriftsteller hat sich den Schriftsteller einverleibt“ – Georg Büchner als literarisches Alter Ego in Friedrich Dürrenmatts Endspiel *Achterloo*“. In: *Georg Büchner Jahrbuch 12* (2009–2012), hg. v. Burghard Dedner/ Matthias Gröbel/ Eva-Maria Vering. Berlin/ Boston: De Gruyter 2013, S. 275–302, hier S. 288.

⁷³ Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2004, S. 22.

⁷⁴ Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 532.

Literatur ist, ist sie vollends wirkungslos geworden, es sei denn, man messe der Mode Bedeutung zu. Die vollständige Überflüssigkeit der Literatur ist ihre einzige Berechtigung.⁷⁵

Dürrenmatts Aussage führt wiederum auf die Problematik der Darstellung der Wirklichkeit auf der Bühne zurück. Die Überflüssigkeit der Literatur kann durch die Ungleichzeitigkeit des Schreibens erklärt werden. Im *Protokoll* reflektiert Dürrenmatt über die Unmöglichkeit ein Zeitstück zu schreiben und drückt sich darüber radikal aus:

Die Bühnenrealität, die wir spielen, ist ebenso unwirklich wirklich wie jene Realität, in der Ihr Euch als neugierige Besucher in Achterloo befindet: Beide sind Vergangenheit, nehmen wir sie wahr, versunken im Abgrund des Nicht-mehr-seins.⁷⁶

Wenn alles unwirklich ist, können Dürrenmatts Figuren sich nur in einer karnevalesken Multialogizität der Rollen äußern und konsequenterweise kann auch der Autor seines Stücks nur ein fingierter Autor sein. Indem Dürrenmatt seinen fiktiven Bühnenautor den Schlussmonolog aussprechen lässt, tritt diese Figur als Autor des Stückes in den Vordergrund. Die Interfiguralität wird somit zur Autofiktion. Der Autor fingiert sich selbst als Autor auf der Bühne. Dürrenmatt schlüpfte konkret in die Rolle des Anderen am Abend der Uraufführung des *Achterloo I*, die 1983 in Zürich stattfand. Am Ende der Aufführung ging er im Ärztekittel auf die Bühne und stellte sich den Zuschauern als Lessing vor.⁷⁷ Durch seine ungewöhnliche Rollenspiele reflektiert Dürrenmatt nicht nur über die Art des dramatischen Schreibens, vielmehr gelingt es ihm, seinen Reflexionsprozess zu veranschaulichen. Darauf beruht die Konzeption des *Achterloo*: Diese Komödie ist als Fazit seiner Dramaturgie konzipiert.

V. Resümee

Die Schriftsteller Georg Büchner und Friedrich Dürrenmatt geben in ihren literarischen Texten ein übersteigertes und verzerrtes Bild der Wirklichkeit wieder. Büchners präsentiert die Naturlandschaft und das gesellschaftliche System aus Sicht seiner Hauptfiguren, die geisteskrank sind. Lenz und Woyzeck werden als wahnsinnig dargestellt, Danton ist ein Melancholiker wie auch der Prinz Leon in der Komödie *Leonce und Lena*.⁷⁸ Dürrenmatt drückt sich in *Achterloo* noch radikaler aus. Er lässt sein Stück

⁷⁵ Friedrich Dürrenmatt: „Georg Büchner und der Satz vom Grunde“. In: *Georg-Büchner-Preis*. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/friedrich-duerrenmatt/dankrede> [Zugriff 15.10.2017].

⁷⁶ Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 556.

⁷⁷ Vgl. Song: *Die Entwicklung von Friedrich Dürrenmatts dramentheoretischen Konzeptionen*, S. 128.

⁷⁸ Zum Thema Krankheit in Büchners Werk äußert sich Burghard Dedner wie folgt: „Das zweite dominierende Thema in Büchners dichterischem Werk ist die orientierte Darstellung psychischer Erkrankungen. So behandelt ‚Leonce und Lena‘ in lustspielhafter Art den ennui oder Lebensüberdruß, eine Krankheit, die seit Goethes ‚Werther‘-Roman und dann in der Romantik immer wieder in der europäischen Literatur dargestellt wurde; in ‚Woyzeck‘ schildert Büchner, wie ein Mensch unter sozialem und physischem Druck Verfolgungsphantasien entwickelt, die ihn zum Mord treiben, und in ‚Danton’s Tod‘ zeigt er unter anderem, wie der bekannte revolutionäre Politiker Georges Danton über der wiederkehrenden traumatischen Erinnerung an ein Massaker, das er als Justizminister zugelassen hatte, psychisch zugrundegeht. [...] In der Erzählung ‚Lenz‘ beschränkte er sich ganz auf das zweite Thema, die Darstellung einer psychischen Erkrankung.“ Ders.: „Georg Büchner: Lenz“. *Literaturkritik.de*,

in einem Irrenhaus von Verrückten spielen, die neben ihrer eigenen Rolle auch die therapeutische Rolle historischer Figuren der französischen Revolution und der aktuelleren Geschichte Polens einnehmen. Beide Schriftsteller gehen von dem Bewusstsein aus, dass die Evolution des menschlichen Denkens zur Zersetzung der Wirklichkeit geführt habe. In seiner „Probevorlesung“ führt Büchner aus, dass es zwischen „dem Dogmatismus des Vernunftphilosophen [...] und dem Naturleben, das wir unmittelbar wahrnehmen,“⁷⁹ keinen Zusammenhang gibt. Büchner äußert sich kritisch über die Vernunftphilosophen, denen es nicht gelungen ist, ein Bild der Naturwelt zu vermitteln. Aus diesem Grund schätzt er den Dichter mehr als den Historiker, wie er in einem Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 schreibt. Der Dichter unterscheidet sich vom Historiker dadurch, dass er die Geschichte nicht so erzählt, wie sie ist, sondern sie zum zweiten Mal erschafft. Das ist ein unendlicher Prozess, den Büchner am Bild der sich auflösenden Mädchengruppe exemplifiziert.

Mehr als ein Jahrhundert nach Büchner stellt Dürrenmatt fest, dass die atomare Welt unscharf und nicht beschreibbar sei. Nach Dürrenmatt kann unsere Welt darum nur metaphorisch dargestellt werden: „Unsere Welt ist mit Worten nur noch im Gleichnis darzustellen. Es ist notwendigerweise mehrdeutig, wie die Aussagen der Physik notgedrungen unscharf sind. Aber auch die Welt unseres Handelns. Wir sind in einem Teppich gewoben, den wir nicht mehr überblicken.“⁸⁰ Bereits in der aristotelischen *Rhetorik* wird das Gleichnis dem Begriff der Metapher subsumiert. Nach Aristoteles ist der Unterschied zwischen Gleichnis und Metapher gering und dies zeigt er am bekannten homerischen Vergleich von Achilles und dem Löwen.⁸¹ Sowohl Büchner als auch Dürrenmatt verwenden eine metaphorische Bildsprache, wie in den oberen Ausführungen gezeigt wurde. Als Grundmetapher ihrer literarischen Werke wählen sie ein Krankheitsbild. Dadurch veranschaulicht Dürrenmatt die Sinnlosigkeit des menschlichen Handelns. Als metaphorisch kann auch das extreme Zitationsverfahren bezeichnet werden, das sich als ständige Reformulierung der Vergangenheit verstehen lässt. Dürrenmatt verwendet beispielsweise direkte als auch indirekte Zitate. Auch wenn er wörtlich zitiert, deutet er den zitierten Text mehrmals um, sodass der Ursprung des Zitats kaum zu erkennen ist. Als Beispiel davon wurden die verschiedenen Versionen des Märchens der Großmutter angeführt. Dieses sowie weitere Beispiele, die von der Metaphorizität der Dramen Dürrenmatts zeugen, untermauern Scheiers Aussage, dass unsere Gegenwart eine Zeit der Metamorphose sei.⁸²

zitiert nach der Online-Ausgabe vom 13.10.2015: http://www.literaturkritik.de/public/artikel.php?art_id=938&ausgabe=25 [Zugriff 18.10.2017].

⁷⁹ Büchner: „Probevorlesung“, S. 153.

⁸⁰ Dürrenmatt: *Achterloo*, S. 549f.

⁸¹ Wenn man von Achilles sagt „wie ein Löwe griff er an“ oder „der Löwe griff an“, wird Achilles in beiden Fällen metaphorisch als Löwe genannt. Vgl. Aristoteles: *Rhetorik* (1999), III, 4, 1406b, S. 161.

⁸² Vgl. Scheier: „Zeiten der Metamorphose“, S. 58.