

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2021

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Tania Eden (Bochum), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Wolfgang Lukas (Wuppertal), Sandra Markewitz (Bielefeld), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2021
27. Jahrgang

Vormärz, Nachmärz /
Risorgimento, Postrisorgimento:
Deutsch-italienische Perspektiven

herausgegeben
von
Anne-Rose Meyer

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1698-8
Print ISBN 978-3-8498-1819-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1820-3
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Philipp Weber (Bochum)

Das Arsenal der Stimmen in Georg Büchners *Woyzeck*

Im Gutachten des Hofrats Dr. Johann Christian August Clarus berichtet die Zeugin Naumann, bei der Johann Christian Woyzeck zeitweise unterkommt, dass sich dieser bei ihr „verständlich betragen und alle Morgen aus einem [...] Buche gebetet hat.“¹ Die fromme Übung ist eine Tätigkeit, bei der das Subjekt zu sich selbst spricht, allerdings wird das nicht als Symptom einer pathologischen Entwicklung bewertet. So steht die öffentliche wie häusliche Bibellektüre im Zentrum der von Philipp Jakob Speners geprägten Katechismusübungen und zählt noch im 19. Jahrhundert zu den gängigen Kulturtechniken.² Zu den ‚abnormen‘ Angewohnheiten Woyzecks zählt

1 Johann Christian August Clarus: „Die Zurechnungsfähigkeit des Mörders Johann Christian Woyzeck“ [1821]. In: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe (Hamburger Ausgabe). Hg. Werner R. Lehmann. Bd. 1: Dichtungen und Übersetzungen mit Dokumentationen zur Stoffgeschichte. Hamburg: Wegner 1967, S. 487-549, hier: S. 501. Das Gutachten informiert weiter, dass Woyzeck „in der Neujahrsmesse 1821 drei Wochen lang“ bei der Befragten wohnt (ebd.). In der Zeit von Woyzecks Inhaftierung nach der Mordtat finden insgesamt fünf Unterredungen statt, die der Hofrat Clarus durchführt, um anschließend ein Gutachten über den Geisteszustand des Angeklagten zu erstellen. Einen Aufschub des Todesurteils gegen Woyzeck kann zunächst ein Schreiben des Juristen Johann Adam Bergk bewirken. Bergk vermag, im Verweis auf die akustischen Halluzinationen des Angeklagten, dessen Zurechnungsfähigkeit überzeugend anzufechten, woraufhin Clarus ein erneutes Gutachten erstellen soll. Zur Vorlage seiner dramatischen Gestaltung dient Büchner dieses zweite Gutachten.

2 Auf Spener geht die Einführung der in vielen Haushalten seit dem 17. Jahrhundert praktizierten Katechismusübungen und der *ecclesiola* zurück. Siehe Johannes Wallmann: Philipp Jakob Spener und die Anfänge des Pietismus (= Beiträge zur historischen Theologie. Bd. 42). Tübingen: Mohr 1986, S. 217 sowie Gustav Ludwig Zeissler: Geschichte der Sächsischen Oberhofprediger und deren Vorgänger in gleicher Stellung von der Reformation an bis zur gegenwärtigen Zeit. Leipzig: Vogel 1856, S. 92-110. Die „fleißige Beschäftigung mit Gottes Wort“, und damit bezeichnet Spener selbstredend die Bibel, ist ihm „das vorzüglichste Mittel [...], etwas zu bessern“. Philipp Jakob Spener: *Pia Desideria* [...]. Frankfurt a. M.: Zünners 1676, S. 61.

das Gutachten indessen, dass dieser begann, „bald *heimlich*, bald, wenn er allein gewesen, *laut* mit sich selbst zu sprechen und dazu Gesticulationen zu machen, oder wie er sich ausdrückte, allerhand bei sich *auszufechten*.“³ Das mit den geltenden, materiellen Praktiken konforme Selbstgespräch bleibt weiter unkommentiert, davon losgelöst aber kann es Hinweis auf den späteren Wahn geben. Das Hören von Stimmen und die Anrede eines Anderen sind also nur im Wissen um die jeweiligen Kontexte als sittlich oder wahnhaft zu klassifizieren, und die Entscheidung darüber obliegt dem zuständigen Diskurs.

Georg Büchners Fragment gebliebenes Drama *Woyzeck* (1837/1879) stellt eine Figur mit selbigem Namen ins Zentrum, die meint, Stimmen zu hören. Nicht nur leidet Woyzeck an akustischen Halluzinationen, diese drängen ihn zudem zu einer Mordtat, für die er schließlich hingerichtet werden soll. Von den diversen akustischen Halluzinationen, die im Clarus-Gutachten auftauchen, greift Büchner allerdings nur eine spezifische Konstellation heraus und montiert sie in sein Stück.⁴ Dessen ungeachtet zeigen dort die pietistischen Konventionen, die Sittenstrenge und die im Sprachbewusstsein eingelassenen Imperative eine eigentümliche Gewalt: Sie durchsetzen die Figurenrede, geben sich darin als Rede eines Anderen zu erkennen und können unabsehbare Impulse auslösen. Die gehörten Stimmen operieren dann gleich Vektoren, die einander begegnen oder durchdringen, was sogleich Handlungsketten durchtrennt und neu arrangieren lässt. Das trifft allerdings nicht nur auf die Hauptfigur zu, auch die übrigen Akteurinnen und Akteure zeigen sich von sozialen Imperativen durchherrscht, die einer eigenen Logik folgen.

Die nachstehenden Überlegungen beabsichtigen, den Stimmen im Drama *Woyzeck* in bislang unversuchter Weise Gehör zu schenken. Wohl ist das Drama mitsamt der darin versammelten Stimmen Gegenstand unterschiedlicher

3 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 510. Hervorhebungen – hier wie im Folgenden – im Original.

4 Das Gutachten zitiert Woyzecks akustische Halluzinationen ausnahmslos in direkter Rede, wodurch streng genommen nicht das Subjekt Woyzeck spricht, sondern eine dezidiert subjektlose Rede, die in ihm zu hören ist. Arne Höcker bemerkt dazu: „Es scheint, als seien die Stimmen dem narrativen Darstellungsmodus entgangen, weil sie keinem Subjekt zugeordnet werden können.“ Arne Höcker: „Das Drama des Falls. The Making of ‚Woyzeck‘“. In: Tötungsarten und Ermittlungspraktiken. Zum literarischen und kriminalistischen Wissen von Mord und Detektion. Hg. Maximilian Bergengruen/Gideon Haut/Stephanie Langer. Freiburg i. Br.: Rombach 2015, S. 189-204, hier: S. 203.

Analysen geworden.⁵ Davon sich absetzend soll im Folgenden gezeigt werden, welche sprachstrukturellen Merkmale die herrschende Ideologie zeitigt, an welchen Stellen es ihr gelingt, ihre Subjekte anzurufen und wo sie fehlerhaft – und schließlich soll ein bislang unentdeckt gebliebener Zusammenhang von Anrufung und den akustischen Halluzinationen Woyzecks zur Reflexion gebracht werden. Das wird in insgesamt vier Schritten geschehen, die jeweils theoretische Argumente begleiten, die den Arbeiten Louis Althusser und Jacques Lacans entnommen sind. Dieser Weg erlaubt eine Reflexion auf das im Drama angelegte Arsenal der Stimmen, mit dem zugleich eine spezifische Logik der Herrschaft zur Darstellung gebracht ist. *Erstens* wird die Funktion der Ideologie im Drama unter dem Aspekt der Anrufung untersucht. *Zweitens* wird das Misslingen der Anrufung an der Figur Woyzecks nachverfolgt, der auf ein davon abseitiges Genießen verfällt. *Drittens* wird daraus resultierend der Wahn als Installation einer anderen, psychotischen Anrufung erfasst. Und *viertens* wird anhand des wahnhaften Stimmenhörens eine metaleptische Reflexion im Drama aufgezeigt, welche die Funktion der Ideologie mit der Aufführungspraxis kombiniert.

Die Funktion der Ideologie oder: *Warum ist diese Welt so schön?*

Für eine Analyse des Arsenal der Stimmen ist zunächst notwendig, die zugehörige Funktion der Ideologie im Drama kenntlich zu machen.⁶ Als

5 So sind u. a. dem zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs, der Fallgeschichte sowie der Wirkmacht der herrschenden Ideen im Sprachbewusstsein eingehende Untersuchungen gewidmet worden. Neben den im Folgenden diskutierten Arbeiten siehe dafür u. a. Nicolas Pethes: Literarische Fallgeschichten. Zur Poetik einer epistemischen Schreibweise. Konstanz: KUP 2016, bes. S. 9-36; Udo Roth: „Georg Büchners Woyzeck als medizinhistorisches Dokument“. In: Georg Büchner Jahrbuch 9 (1995-1999), S. 503-519; Gideon Stiening: Literatur und Wissen im Werk Georg Büchners. Studien zu seinen wissenschaftlichen, politischen und literarischen Texten. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, bes. S. 691-694; Yvonne Wübben: „Georg Büchner: Woyzeck (1836/37)“. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. Roland Borgards/Harald Neumeyer/Nicolas Pethes/Yvonne Wübben. Stuttgart: Metzler 2013, S. 349-353.

6 Die „Wirklichkeit und Wirkung der Ideologie“ untersucht auch Alfons Glück: „Herrschende Ideen: Die Rolle der Ideologie, Indoktrination und Desorientierung in Georg Büchners Woyzeck“. In: Georg Büchner Jahrbuch 5 (1985),

Nachweis derselben genügt schon die Rüge des Hauptmanns im Entwurf H 4, welche sich an Woyzeck richtet: „HAUPTMANN. [...] Woyzeck, er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber (*mit Würde*) Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er.“⁷ Unschwer lassen sich darin der Rigorismus und die unverhohlene Engstirnigkeit der Obrigkeiten sowie die Opazität der geltenden Normen für die Beherrschten ausmachen. Die hehren humanistischen Ideale erweisen sich als längst kompromittiert und grimassieren nur mehr ihr einstiges kritisches Potenzial.⁸ Die ihnen innewohnende Funktion der Ideologie zeigt sich indessen in einer davon unterschiedenen Ansicht: Die kodifizierten Tugenden und Sitten, auf die sich der Hauptmann beruft („Moral das ist wenn man moralisch ist“), erweisen sich als von ihrer begrifflichen Bedeutung gelöst und referieren nur mehr auf sich selbst, was sie in der syntaktischen Abfolge tautologisch werden lässt. Dadurch können jeweilige Ideale beliebig in die eigene Rede eingesetzt, miteinander kombiniert oder durch andere Ideale substituiert werden. Von derselben Funktion macht ebenfalls der Barbier Gebrauch: „Und ein ordentlicher Mensch hat sein Leben lieb, und ein Mensch, der sein Leben lieb hat, hat kein Courage, ein tugendhafter Mensch hat kein Courage! Wer Courage hat ist ei Hundsfott.“⁹ Es korrespondieren damit erneut die Worte des Hauptmanns: „[E]in guter Mensch ist dankbar u. hat sei Leben lieb,

S. 52-138, hier: S. 53. Allerdings setzt sich die vorliegende Analyse in bestimmten Punkten von derjenigen Glücks ab, wie noch zu zeigen ist. Eine wissenschaftliche Analyse der Ideologie bei Büchner unternimmt Mareike Schildmann: „Die sinnlichen Enden der Ideologie. Politische Affektenlehre in Büchners ‚Dantons Tod‘“. In: IASL Sonderheft 1/2022 [i. E.].

- 7 Georg Büchner: „Woyzeck. Entwurfsstufen“. In: ders.: Werke und Briefe (Münchner Ausgabe). München: DTV 2002 (1988), S. 190-232, hier: H 4, 5, S. 223.
- 8 Vgl. Glück: „Dieser Idealismus ist der Gegensatz des originalen Idealismus des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der den status quo kritisierte.“ Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 94. Carsten Jakobi erkennt in Büchners Poetik in entsprechender Weise eine „methodische Zurückweisung von Sinnsystemen als Sinnsysteme“. Carsten Jakobi: „Kritischer Zweischritt. Georg Büchners ästhetische Entmächtigung moralischer Sinnsysteme im ‚Woyzeck‘“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 118.2 (1999), S. 216-233, hier: S. 226. Siehe ferner Richard T. Gray: „The Dialectic of Enlightenment in Büchner’s ‚Woyzeck‘“. In: The German Quarterly 61.1 (1988), S. 78-96, hier: S. 88.
- 9 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 10, S. 202.

ein guter Mensch hat keine courage nicht! ein Hundsfott hat courage!“¹⁰ Weitere Beispiele lassen sich in den Reden des Doktors¹¹ und des Marktschreiers¹² ausmachen.

Die tautologischen Schleifen dienen nun nicht nur dem Nachweis der inhaltlichen Irrelevanz herrschender Phrasen; paradoxerweise gewinnen diese aus ihrer grell ausgestellten Substanzlosigkeit überhaupt erst die ihnen zukommende Autorität. So wirkt die darin enthaltene, gesellschaftliche Ideologie gerade dann am mächtigsten, wenn sie sich in ihrer ungerechtfertigten, bloßen Kontingenz zeigen kann, ohne dass Konsequenzen zu fürchten wären. Ihr argumentatives wie semantisches Defizit erweist sich als maßgeblicher Faktor ihres Funktionierens. Slavoj Žižek versteht das als zentrale Funktion jeder Ideologie: „When do we say, ‚The law is the law‘? Precisely when the law is encountered as unjust, arbitrary, etc., and we then add, ‚But, nonetheless, the law is the law.“¹³ Die der Ideologie eigentümliche, innere Rekursion macht nicht etwa ihren Inhalt fraglich, sondern vermag im Gegenzug, das Subjekt in einen unendlichen interpretatorischen Regress zu zwingen. Befragt das Subjekt den Inhalt der geltenden Regeln, stellt es letztlich nur sich selbst in Frage. Der Regress besorgt darüber eine schlechte Unendlichkeit, die sich in einer zeitlichen Logik manifestiert als „ewig, ebenso wie das Unbewußte ewig ist“, wie Althusser schreibt.¹⁴ Die Tautologie fungiert als das semantische Äquivalent jener der Ideologie inhärenten Ewigkeit. Anstelle einer möglichen inneren Kausalität, einer konsekutiven Logik oder einer begrifflichen Bewegung installiert die Ideologie ein tautologisch-argumentatives Spiegelverhältnis.¹⁵ In der Ewigkeit des Wider-

10 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 7, S. 217.

11 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 8, S. 225.

12 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 2, S. 199.

13 Slavoj Žižek: *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London: Verso 2012, S. 370.

14 Louis Althusser: „Ideologie und ideologische Staatsapparate“ [1977]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Frieder Otto Wolf, 1. Halbband, Hamburg: VSA 2016 (2010), S. 37-102, hier: S. 74. Das Unbewusste kann darüber hinaus noch in anderer Hinsicht als ewig gelten, die hier aber nicht eigens entfaltet werden kann.

15 Im Drama findet sich ebenfalls ein zumindest imaginärer Spiegel eingesetzt zwischen der verarmten und geistig zugerichteten Hauptfigur und einem Affen in Uniform: „Der Aff’ ist schon ei Soldat“. Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 3, S. 211. Die „Technik vereinfachter Spiegelung“, wie Glück es nennt, dient

spiegeln werden die bestehenden Machtverhältnisse dann entzeitlicht und darüber naturalisiert. Es gehört zu den literarischen Leistungen des Dramas, dass sich noch diese Reflexion in der Figurenrede wiederfindet – so gibt sich der Hauptmann beeindruckt: „Es wird mir ganz angst um die Welt, wenn ich an die Ewigkeit denke. [...] [E]wig, das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber wieder nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja ein Augenblick.“¹⁶

Neben die Tautologie tritt als weitere Funktion der Ideologie die Anrufung ihrer Individuen als Subjekte. „Die Kategorie des Subjekts ist konstitutiv für jede Ideologie“, so Althusser, womit die These einhergeht, die Ideologie benötige Subjekte für ihr Bestehen.¹⁷ Sie funktioniert also nicht etwa präsubjektiv, vielmehr ist die verstandes- wie vernunftmäßige Spontaneität des Subjekts notwendig für das In-Betrieb-Setzen ihres Apparats. Die doppelte Konstituierung der Ideologie besteht dann darin, dass auch die Ideologie „die (sie definierende) Funktion hat, konkrete Individuen zu Subjekten zu ‚konstituieren‘.“¹⁸ Das ideologische Subjekt ist darum „eine rein tautologische Aussage“, denn Ideologie wie Subjekt sind gleichursprünglich.¹⁹ Die Funktion der Subjektivierung bezeichnet Althusser als „Anrufung (interpellation)“²⁰, womit keineswegs eine allein metaphorische Beschreibung vorliegt, wie das zugehörige Beispiel zeigt: „Man kann sich diese Anrufung anhand des Typs der banalsten alltäglichen Anrufung vorstellen, wie sie etwa von Polizei wegen oder auch ohne diese Zuspitzung erfolgt: ‚He, Sie da!‘“²¹ Der Anrufung ist die Stimme unveräußerlich, sie durchdringt zwar ein inhaltlicher Befehl, doch lässt bereits der akustische ‚An-Ruf‘ das Subjekt wissen, dass es gemeint ist. Judith Butler betont in dem Zusammenhang

allerdings nicht bloß der Diffamierung der Figuren, sondern macht die faktische Reduzierung der Ausgebeuteten auf den Status der bloßen Kreatürlichkeit überdeutlich. Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 102. Während der inszenierte Spiegel in der Jahrmarktszene den Woyzeck einem dressierten Affen gegenüberstellt, womit die Reduzierung der Subjektivität auf einen Schlag hingestellt ist, übersetzt die ideologische Spiegelung gleichwohl die eigene Herrschaftsform in die Logik des Zeitlichen.

16 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 5, S. 223

17 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

18 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

19 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 85.

20 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 88.

21 Althusser: Ideologie (wie Anm. 14), S. 88.

einerseits die dramatische Qualität der Anrufung („a certain way of staging the call“²²), andererseits deren unmissverständlichen wie unweigerlichen Zwang („[t]he call itself is also figured as a demand to align oneself with the law“²³). In der Anrufung liegt damit eine theatrale Disposition vor, welche die eigene Inszenierung nachvollziehbar werden lässt, obgleich der innere Automatismus davon unberührt bleibt.

Die Anrufung geht allgemein zurück, so Althusser weiter, auf ein „SUBJEKT“ in Großbuchstaben: „Es tritt dann deutlich hervor, dass die Anrufung der Individuen als Subjekte die ‚Existenz‘ eines Anderen, Einzigen und zentralen SUBJEKTES voraussetzt, in dessen *Namen* die religiöse Ideologie alle Individuen als Subjekte anruft.“²⁴ In einem solchen SUBJEKT, das mit Lacan auch als Herren-Signifikant bezeichnet werden kann und das in der Zeit des Vormärz nach wie vor „Gott“ vorstellt, besitzt das gesamte soziale Miteinander seinen symbolischen Anker.²⁵ Beide Instanzen bedingen einander, das SUBJEKT der Anrufung braucht die Subjekte, die an es glauben, und umgekehrt bedarf das angerufene Subjekt einer solchen ominösen Instanz, weil es selbst „durch einen leeren Raum, durch eine mit der Einführung der symbolischen Ordnung geschaffene Lücke“ definiert ist, wie Mladen Dolar die Überlegungen Althussters fortführt.²⁶ Dolar weist in dem Zusammenhang weiter darauf hin, dass „auch das SUBJEKT dem Mangel unterworfen“²⁷ ist. Nicht nur bedürfen die angerufenen Subjekte also eines Herren-Signifikanten, auf den hin das soziale Geschehen organisiert ist, ebenfalls bedarf dieser einer unendlichen Kette der Signifikanten, um seinen definitorischen Mangel zu kaschieren: „Also muß das Subjekt den Anderen erst zur Existenz bringen, es muß mit seinem eigenen Sein das zum Leben erwecken, was nur eine unsinnige Kette von Praxen und Signifikanten ist.“²⁸ Der unteilbare, konstitutive Mangel der Ideologie, d. h. die fehlende innere, argumentative Begründung, die bis in die semantischen Fundamente hinabreicht, wird von den von ihr

22 Judith Butler: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press 1997, S. 107.

23 Butler: *The Psychic Life of Power* (wie Anm. 22), S. 107.

24 Althusser, *Ideologie* (wie Anm. 14), S. 94.

25 Vgl. Althusser: *Ideologie* (wie Anm. 14), S. 94.

26 Mladen Dolar: „Jenseits der Anrufung“, in: *Gestalten der Autorität*. Seminar der Laibacher Lacan-Schule. Hg. Slavoj Žižek. Übers. Thomas Hübel. Wien: Hora 1991, S. 9-27, hier: S. 24.

27 Dolar: *Jenseits der Anrufung* (wie Anm. 26), S. 23.

28 Dolar: *Jenseits der Anrufung* (wie Anm. 26), S. 24.

beherrschten Subjekten gerade nicht als solcher erkannt, sondern erzwingt im Gegenteil die unbewussten Vorgänge der unaufhörlichen Fortsetzung, Komplementierung und rekursiven Anstrengung. Eben weil die Ideologie inkonsistent und ungemein fragil ist, bedarf es des umso strengeren Gehorsams und des Zuarbeitens aller Subjekte, wollen sie das durch sie betriebene Herrschaftssystem nicht gefährden: „Mach kei Loch in die Natur“, heißt es einmal warnend im Drama.²⁹ Die ‚Löchrigkeit‘ der Natur bedroht dann noch die in ihr lebenden Subjekte, d. h. von der Inkonsistenz der Welt sind insbesondere die in ihr und durch sie sich konstituierenden Subjekte betroffen.

Im unbedingten Gehorsam aber erreicht die Ideologie die Illusion der Totalität. In den Worten der Handwerksburschen findet das unverhohlene Ausdruck: „BRUDER. [...] Warum ist diese Welt so schön? Wenn ich’s ei Aug zu mach und über mei Nas hinguck, so is Alles rosenrot.“³⁰ Im ‚natürlichen‘ Sehen mit beiden Augen ist die Spaltung des Subjekts insofern gegenwärtig, als dass jedes Auge für sich ein eigenständiges Schfeld eröffnet, das mit dem anderen in – unbewusster – Kohärenz steht. Die Welt wird dadurch schön, dass die binokulare Wahrnehmung diese faktisch gegebene, optische Spaltung vergessen macht. Die Ideologie in den Worten des Handwerksburschen geht darüber aber noch hinaus: Das Schließen des einen Auges setzt den Status des gespaltenen Subjekts ins Verhältnis mit der das Subjekt anrufenden Ideologie. D. h. allein, wenn das Subjekt sich völlig in den Dienst der Ideologie stellt und ein Auge geschlossen hält, kann es die eigene Spaltung ganz vergessen machen – und im Gegenzug erfährt es sich als Teil einer vollständigen Welt, in der „Alles rosenrot“ ist. Bedroht meint sich eine solche Totalität stets von einem als disparat und feindlich klassifizierten Element. Žižek benennt die aus diesem Spannungsfeld resultierende, ideologische Konsequenz, „which is perhaps the purest incarnation of ideology as such: anti-Semitism.“³¹ Im *Woyzeck* findet sich das ebenfalls festgehalten: „1. HANDWERKSBURSCH. Zum Beschluß, mei geliebte Zuhörer laßt uns noch über’s Kreuz pissen, damit ein Jud stirbt.“³²

29 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 4, S. 212.

30 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 4, S. 212. Damit korrespondieren die Worte des Barbiers, was ferner die Ubiquität der ideologischen Ansicht verrät: „Ach was die Welt schön ist! Freunde! ein Freund! Die Welt! (*gerührt*)“. Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 10, S. 203.

31 Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso, S. 140.

32 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 4, 11, S. 229.

Immer zu, der Trieb

Dass ein solcher sozialer Determinismus nicht lückenlos ist, die Ideologie nicht ganz reibungslos funktioniert, zeigt sich an dem Ort, an dem die Anrufung fehlt. Im Drama werden dazu Anrufung und Stimmen-hören miteinander kombiniert und zum handlungstragenden Element ausgestaltet.³³ Bereits in der Ersten Entwurfsstufe (H 1) ist eine halluzinierte Stimme im Auftritt Woyzecks – der hier noch Louis heißt – präsent.³⁴ Louis zeigt sich besessen von Eifersucht („Ha Andres, ich hab kei Ruh!“) und bricht auf zum Wirtshaus, wo er seine Geliebte beim Tanzen mit einem Anderen beobachtet.³⁵ Im Clarus-Gutachten findet sich ebenfalls „die Kirmse“ erwähnt, die dort in Gohlis (Leipzig) stattfindet. Woyzeck liegt abends alleine im Bett und denkt an seine Geliebte, die womöglich mit einem anderen zum Tanz verabredet ist: „Da sey es ihm ganz eigen gewesen, als ob er die Tanzmusik, Violinen und Bässe durcheinander, höre, und dazu im Takte die Worte: Immer drauf, immer drauf!“³⁶ In der Folge meint er die Worte zu vernehmen: „Sie will nichts von dir wissen.“³⁷ Woyzeck besorgt sich eine Degenklinge und hört unmittelbar nach dem Kauf eine Stimme sagen: „Stich die Frau Woostin todt!“³⁸ Die halluzinierte Stimme wird ins Drama montiert und in ein verändertes Setting gebracht, wobei die für Woyzeck peinigende

33 Büchner steht damit in einer Tradition der Dramatisierung innerer Stimmen auf der Bühne, die bereits in Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* (1801) zu einer Unbestimmtheit darüber führt, ob von einer solchen Stimme realiter überhaupt gesprochen werden kann. Wenn bei Schiller freilich noch unentschieden bleiben muss, ob die gehörten Stimmen eine göttliche, richterliche Instanz im Ich verbürgen oder bloß wahnhaftes Objekt sind, tritt Büchner in ein grundlegend anderes Verhältnis zu dieser Frage.

34 Zu Namen- und Geschlechterwechsel von Louis/Woyzeck und Magreth/Marie siehe Rüdiger Campe: „Johann Franz Woyzeck. Der Fall im Drama“. In: Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert. Hg. Michael Niehaus/Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: P. Lang 1998, S. 209-236, hier: S. 220f.

35 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 4, S. 200.

36 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 514. Das „Immer Zu“ des Dramas zitiert eben dies „Immer drauf“ des Gutachtens.

37 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 515.

38 Clarus: Johann Christian Woyzeck (wie Anm. 1), S. 515.

Frivolität der Kirmes beibehalten ist.³⁹ Ariane Martin hat herausgearbeitet, inwiefern Woyzecks „Mordphantasien als zugleich sexuelle Phantasien“ verstanden werden müssen.⁴⁰ Dass sich gerade während der Kirmes die Trieb-lancierungen zuspitzen, ist wesentliche Ausgangsvoraussetzung des Stücks.

Von einer Bank vor dem Wirtshaus aus lauscht Louis der Szene im Innern durch das offene Fenster: „LOUIS [...]. Er – Sie! Teufel! (*er setzt sich zitternd nieder. Er geht wieder an's Fenster*) Wie das geht! Ja wälzt Euch übereinander! Und Sie: immer, zu – immer zu.“⁴¹ Louis fantasiert an der Stelle eine Liebes-szene, bei der Magreth ihr *Immer zu* sagt, das Louis im Anschluss fort-dauernd wiederholt. Die gehörten Stimmen kommen dabei in einem Zwischen von subjektiver Rede (das direkt Gesprochene: *Immer zu*) und objektiver Aneignung von einer der Sprache verschiedenen, rhythmischen Repetition („ich hör's immer, wies geigt u. springt, immer zu! immer zu!“) zur Dar-stellung.⁴² Woyzeck wiederholt nicht einfach eine vermeintlich gehörte Stimme; vielmehr findet sich die – semantisch unterbestimmte – Rede eines Anderen, welche eine innere Wiederholung antreibt, in die eigene Sprache versetzt. In ihrer Genese im ‚Einklang‘ mit der Tanzszene („Hisch! hasch, so ziehn die Geigen und Pfeifen.“), die das diabolisch konnotierte Ineinander von Liebes-akt und Tanz in der Sprache reflektiert, gewinnt die Wendung Eigenaktivität und wird in der Folge Mittel zur Lust am Schmerz.⁴³

In der Terminologie Jacques Lacans kann das *Immer zu* als Einsatzpunkt einer symbolischen *jouissance* verstanden werden. Obgleich die *jouissance* stets ein somatisches Erleben mit sich führt, zeigt sich ihr relevanter Schau-platz in und am Rand der Sprache.⁴⁴ Dort kommt es allerdings nicht in der thetischen, bewussten Artikulation zum Ausdruck, denn „das Genießen

39 Daneben hat Büchner „den Fall aus der Großstadt Leipzig in eine kleine hes-sische Universitätsstadt, also nach Gießen verlegt“, wodurch der Pietismus Spener'scher Prägung wohl abgeschwächt, gleichwohl aber die christliche Ideo-logie in vergleichbarer Weise wirksam ist. Günter Hartung: „Woyzecks Wahn“. In: Brücken. Germanistisches Jahrbuch (1986/87), S. 5-21, hier: S. 8.

40 Ariane Martin: Georg Büchner. Stuttgart: Reclam 2007, S. 208.

41 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 5, S. 200.

42 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 7, S. 201.

43 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 6, S. 201.

44 Siehe Jacques Lacan: Das Seminar. Buch XX: Encore. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 124f.

[ist, P. W.] demjenigen, der spricht, als solchem untersagt⁴⁵. Die *jouissance* manifestiert sich im symbolischen Feld allein „zwischen [entre] den Zeilen“, d. h. in den kurzen Sequenzen, die ein Unbewusstes in der Sprache kenntlich machen.⁴⁶ Diese Bereiche sind u. a. als „*lalangue*“ definiert, d. h. Äußerungen, in denen ein Genießen in der Arbeit am reinen, sprachlichen Material vor sich geht.⁴⁷ Lacan formuliert dazu im *Encore*-Seminar in aller Knappheit: „Da wo es spricht, genießt es.“⁴⁸ Die *jouissance* stellt einen Übertritt der in der Sprache allgemein geltenden Gesetze vor, weshalb sie vom Lustprinzip kategorial geschieden ist, das sich wiederum durch das Gesetz konstituiert. Sie integriert sich nicht dem Lustprinzip, dem Begehren und dergleichen, sondern entsteht einzig – und im Kontrast dazu – am Ort eines quälenden Übertritts. Sie ist nicht ein Mehr an Lust, sondern nur die Lust am Schmerz: „*jouissance hurts*“⁴⁹, lautet die Pointe Žižeks.

Die andauernde Wiederholung der Worte *Immer zu* kann als der inner-sprachliche Generator einer solchen *jouissance* verstanden werden, die jenseits des Lustprinzips statthat. Woyzecks Sprechen dringt dabei zur Schwelle des symbolischen Genießens vor, einem rohen, schmerzhaften Genießen höchster Anspannung. Der Zwang der Wiederholung widersetzt sich aller kausalen, ‚organischen‘ Sprachlogik und generiert stattdessen in der intern entfalteten Rhythmik eine derivierende Form der Lust. Im Signifikat stellt das *Immer zu* schmerzhaft den Liebesakt mit einem Anderen vor Augen, auf der Ebene der Signifikanten aber löst sich das sprachliche Material zusehends von der Vorstellung. Die Lust wird überschritten hin zum Schmerz, dessen bewusster Inhalt zu einem repetitiven Exzess im Unbewussten verschoben werden kann. Das in sich verfangene und stets wiederholte *Immer zu* begleitet die Sprache hin zum Trieb, der gleichwohl mit der Geliebten nicht gelebt werden kann.⁵⁰ Das *Immer zu* ist weiter keineswegs beliebiges sprachliches

45 Jacques Lacan: „Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freud’schen Unbewussten“. In: ders.: Schriften. Bd. II. Vollständiger Text. Übers. Hans-Dieter Gondek. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 325-368, hier: S. 360.

46 Lacan: Subversion des Subjekts (wie Anm. 45), S. 360.

47 Lacan: *Encore* (wie Anm. 44), S. 155.

48 Lacan: *Encore* (wie Anm. 44), S. 124.

49 Žižek: *Less than nothing* (wie Anm. 13), S. 123.

50 Der von Johannes Lehmann im Drama bemerkte, nicht genauer am Text nachverfolgte, „unschließbare[] Riss[] zwischen Körper [...] und Sprache“, hätte hierin einen wichtigen Befund. Johannes F. Lehmann: „Erfinden, was der Fall

Material oder *lalangue* in einer, allen Sinns entleerten Form. Denn in der Wortwahl besteht unbenommen von jeder inhaltlichen Reminiszenz ein semantischer Rest, der die fortlaufende Wiederholung zugleich einfasst und vorantreibt. Die Konjunktion von *Immer* und *Zu* bindet nicht nur beide Worte aneinander, sondern bringt sie aufgrund ihrer minimalen Semantik in eine fortlaufende, um sich kreisende Bewegung. Es trägt das *Immer zu* nämlich eine Direktionalität in sich, die ein Befehl zur Wiederholung flankiert und darüber vereinnahmt. Das *Immer zu* kann darum als die Verbalisierung des unaufhörlich um ein leeres Zentrum kreisenden Triebs gelten, der in der stetigen Wiederholung sein Ziel hat, obwohl er doch darüber hinaus zu wollen scheint. Oder anders formuliert: Die Worte übersetzen den Todestrieb in die Sprache, wo er einen repetitiven Exzess programmiert. In seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* stellt Sigmund Freud erstmals die Theorie des Todestrieb vor, welcher dort als Zwang zur Wiederholung konzeptualisiert ist.⁵¹ Lacan übernimmt die wesentlichen Annahmen Freuds, d. h. er versteht ihn als ein dem Subjekt unveräußerlichen, quälenden Trieb, wodurch ihm zufolge noch „jeder Trieb virtuell Todestrieb“⁵² ist. Die spezifische Differenz zu den anderen Trieben besteht in dessen sprachlichem Substrat: In der Sprache gelingt dem Subjekt mittels des Todestrieb der Ausbruch aus der ‚natürlichen‘ hinein in eine zeichenhafte Ordnung. D. h. es repräsentiert sich das Subjekt in einer, in der Sprache erst etablierten Einheit: „[D]er Todestrieb ist nur die Maske der symbolischen Ordnung“⁵³, so Lacan. Das *Immer*

ist. Fallgeschichte und Rahmen bei Schiller, Büchner und Musil“. In: Zeitschrift für Germanistik 19.2 (2009), S. 361-380, hier: S. 374.

- 51 Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“ (1920). In: ders.: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten. Hg. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 213-272. Ausführlicher finden sich die philosophischen Voraussetzungen des Todestrieb (und im Zusammenhang mit der Theorie des Romans) bereits an anderer Stelle erläutert, siehe Philipp Weber: „Roman, Form und Todestrieb. Georg Lukács' literarische Ethik“. in: Hundert Jahre ‚transzendente Obdachlosigkeit‘. Georg Lukács' ‚Theorie des Romans‘ neu gelesen. Sonderband des Georg Lukács-Jahrbuches. Hg. ders./Rüdiger Dannemann/Maud Meyzaud. Bielefeld: Aisthesis 2018, S. 53-83.
- 52 Jacques Lacan: „Position des Unbewussten“. In: ders.: Schriften. Bd. II, S. 369-396, hier: S. 393.
- 53 Jacques Lacan: Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Hg. Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger.

zu Woyzecks kann darum als ein performativer Akt des Todestriebes verstanden werden, womit der in den Worten implizierte Wille zur Wiederholung in der fortlaufenden, sich selbst wiederholenden Rede zum Trieb in seiner reinsten Gestalt wird. Der von Martin artikuliert Anspruch, „das Stück als Totentanz zu lesen, ein Totentanz, der sich aus sexuellen Verstrickungen und Demütigungen ergibt“⁵⁴, kann vor diesem Hintergrund zu neuen Überlegungen führen. Denn einerseits unterliegt dem anfänglichen Dramengeschehen bereits eine Antizipation der folgenden Ereignisse, auf diesen Aspekt weist Martin ebenfalls hin, und andererseits programmiert die Sprache Woyzecks einen Exzess, der Eifersucht und voyeuristisches Geschehen schließlich gänzlich aus den Fugen geraten lässt.⁵⁵

Arsenal der Stimmen

Im Gegensatz zu den übrigen, sich amüsierenden Gästen im Wirtshaus beobachtet Woyzeck also von draußen die Szene, partizipiert nicht am frivolen, geselligen Miteinander – und verfällt darüber in ein abwegiges Genießen.⁵⁶ Die „Ersatzbefriedigung“ Woyzecks widersetzt sich, wenngleich unbewusst, der herrschenden Ideologie und generiert eine abweichende Lust, zu welcher alsbald eine weitere, psychotische Anrufung hinzutritt.⁵⁷ Rüdiger Campe legt in seiner Analyse der Szene des Wirtshaus das Augenmerk auf die Zitation des *Immer Zu* und versteht die vernommene Stimme als die „deutlichste Abkehr von jedem Versuch, im Drama aus dem Gutachten heraus die Stimme eines authentischen Woyzeck zu halluzinieren“⁵⁸. Stattdessen erkennt er darin „das Performativ des Zitierens“⁵⁹ selbst. Eben weil das *Immer zu* nur formal besetzt scheint, so die Überlegung, dient die Stimme zur

Textherstellung durch Jacques-Alain Miller. Übers. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Quadriga 1990, S. 414.

54 Martin: Georg Büchner (wie Anm. 40), S. 208.

55 Vgl. Martin: Georg Büchner (wie Anm. 40), S. 208.

56 Bachtin hat gezeigt, inwiefern derlei soziale Rituale die bestehende Ideologie verfestigen, indem sie einen kurzzeitigen Übertritt ihrer Regeln erlauben. Siehe Michail Michailowitsch Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M.: Fischer 1996.

57 Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (wie Anm. 51), S. 220.

58 Campe: *Der Fall im Drama* (wie Anm. 34), S. 226.

59 Campe: *Der Fall im Drama* (wie Anm. 34), S. 226.

Darstellung eines Punktes, „in dem sich das Sprechen immer wieder selbst überholt“⁶⁰. Campe kommt zu dem Schluss, es handle sich bei der Stimme des *Immer zu* „nicht um eine Stimmhalluzination“⁶¹. Wohl steht die Stimme an der Schwelle zum Unbewussten (und wird in der Folge noch von einer akustischen Halluzination durchdrungen), sie ist in der Szene Büchners aber als schmerzhaft eingeatmet in den Mund Magreths gelegt – und geht damit objektiv auf Louis zurück. Entscheidend ist daran anschließend, die zugehörige Genese des Zusammenhangs von Trieb und Halluzination nachzuvollziehen. Die Szene erschöpft sich nämlich nicht im autoreferenziellen, sich selbst potenzierenden Zitat oder in der ewigen Wiederholung der immer gleichen Worte, vielmehr erzeugen Letztere ein akustisches Kraftfeld, in das weitere Stimmen hinzutreten, sich dynamisieren und permutieren können.⁶²

Bereits in der Ersten Entwurfsstufe (H 1) kommt eine halluzinierte Stimme zum Einsatz, die das *Immer zu* sodann durchdringt:

LOUIS. Immer! zu! – Immer zu! – Hisch! hasch, so ziehn die Geigen und die Pfeifen. – Immer zu! immer zu! Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor, ganz leise was, was. (*er bückt sich nieder*) Stich, Stich, Stich die Woyzecke tot, Stich, stich die Woyzecke tot. Immer Woyzecke! das zischt u. wimmert und donnert.⁶³

Das von Louis fortlaufend wiederholte *Immer zu*, die leere Formel der Wiederholung als Berührungspunkt von Trieb und Sprache, wird in der Szene durchkreuzt von einem undeutlichen Sprechen, das „aus dem Boden“ hervordringt. Das „Was spricht da?“ indiziert den Auftritt der Stimme eines Anderen, gleichsam scheint das eigene, zwanghafte Sprechen einer solchen zu bedürfen, um dem selbstaufgelegten Kreislauf zu entkommen. Die irgendwie noch in der Gewalt befindliche Stimme des *Immer zu* unterbricht also eine

60 Campe: Der Fall im Drama (wie Anm. 34), S. 226.

61 Campe: Der Fall im Drama (wie Anm. 34), S. 225.

62 *Wozzeck* greift im Übrigen den Aspekt der triebhaften Wiederholung eigens auf: In der Oper Alban Bergs sind die Stimmen dazu in einer kreisenden Melodiebewegung gehalten, womit die Triebstruktur unmittelbar in der rhythmischen Wiederholung reflektiert ist. Vgl. dazu Peter Petersen: *Alban Berg, Wozzeck*. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs. Musik-Konzepte Sonderband. München: Text u. Kritik 1985, S. 92-99.

63 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 6, S. 201.

weitere, die nun tatsächlich als Halluzination gelten muss und die sich ebenfalls als repetitiv und rhythmisch akzentuiert erweist: „Stich, Stich, Stich“.⁶⁴ Die hinzutretende, ‚fremde‘ Stimme unterscheidet sich zunächst nur marginal von der ‚eigenen‘, triebesetzten; die Merkmale des Triebs werden ihr gleichwohl unverzüglich attribuiert: „das zischt u. wimmert und donnert“. Dafür gelangt die halluzinierte Stimme, anders als das *Immer zu*, mit dem minimalen Zusatz an Information – „Stich“ – unversehens zur eindeutigen Direktive: „Stich die Woyzecke tot“. Damit lässt Büchner die unterschiedlichen Stimmen, wie sie das Gutachten vorstellt, im Drama in größtmöglicher Dichte zusammenrücken, sodass eine mögliche, fortschreitende Entwicklung in der Darstellung unkenntlich zu werden droht.⁶⁵ Allerdings liegt in der Szene das Augenmerk wohl weniger auf einem etwaigen ätiologischen Diskurs (obgleich sich bei genauerer Betrachtung durchaus Etappen der Pathogenese aufzeigen lassen). Stattdessen stellt die Szene den Übergang von der Stimme als Triebobjekt hin zur halluzinierten Stimme ostentativ als gerafften Vorgang aus. Das unterscheidet das Drama noch von Büchners Erzählung *Lenz* mit deren deutlicher prozessualer Darstellung; das Stimmen-Hören fungiert gleichwohl auch dort als entscheidender Schritt hin zum Wahn: „Er [Lenz, P. W.] erzählte, wie er eine Stimme im Gebirge gehört und dann über den Tälern ein Wetterleuchten gesehen habe; auch habe es ihn angefaßt, und er habe damit gerungen wie Jakob.“⁶⁶ Büchner nutzt die dramatische Rahmung im *Woyzeck* indessen für einen anderen Effekt: So zeigt das Bühnengeschehen die plötzliche, das Subjekt überfallende Gewalt, mit der die teils noch subjektivierten, wenngleich zwanghafte Sprache in eine gänzlich heteronome, fremdartige umschlägt.

Die halluzinierte Stimme lässt den Gedanken des Mordbefehls in das *Immer zu* ein, womit die darin enthaltene, leere Wiederholung semantisch neu konfiguriert wird. Aus dem unentschiedenen, in sich verfangenen Trieb im Sprachgeschehen wird mit der Halluzination die Anspannung auf eine

64 Erst im späteren Entwurf H 4 ist der Boden vielsagende Reflexionsfläche von Verschwörung und Glauben, hier hat die Stimme noch keinen eindeutig zu identifizierenden Sender.

65 Siehe für eine ausführlichere Darstellung der akustischen Halluzinationen im Gutachten etwa Ursula Walter: „Der Fall Woyzeck. Eine Quellen-Dokumentation“. In: Georg Büchner Jahrbuch 7 (1988/89), S. 351-380.

66 Büchner: „Lenz“. In: ders.: Werke und Briefe, S. 135-158, hier: S. 147f.

eindeutige, lineare und zweckgerichtete Handlung hin aufgelöst.⁶⁷ Georg Reuchlin weist in dem Zusammenhang darauf hin, dass „Büchners Louis den Mordbefehl nicht nur einmal, wie sein historisches Urbild, sondern mehrfach vernimmt. [...] Büchner hat damit das Zwanghafte des Mordbefehls gegenüber der Quelle wesentlich hervorgehoben“⁶⁸. Obgleich die Wiederholung des Befehls den Zwang zur Tat unterstreicht, muss festgehalten werden, dass erst der vereindeutigte Befehl gegenüber der zwanghaften Wiederholung des *Immer Zu* die Option eines Ausbruchs aus dem bisherigen Kreislauf bietet.⁶⁹ An die Stelle der quälenden, nie enden wollenden Wiederholung tritt ein, die Sprache und ihre Rekursionsschleifen durchsprengendes *acting out* oder eine *passage à l'acte*. In der Szene H 1, 7 wird das wie folgt kommuniziert:

LOUIS. Ich hab kei Ruh, ich hör's immer, wies geigt u. springt, immer zu! immer zu! Und dann wann ich die Augen zumach, da blitzt es mir immer, es ist ein großes breit Messer und das liegt auf ein Tisch am Fenster und ist in einer dunkeln Gaß und ein alter Mann sitzt dahinter. Und das Messer ist mir immer zwischen den Augen.⁷⁰

Das in der vorigen Szene handlungsanleitende „Stich, Stich, Stich“ verliert nur mehr seinen Einsatzort auf dem Feld der Signifikanten und wird greifbares Objekt als „Messer“, das vor den Augen blitzt. Helmut Müller-Sievers macht darauf aufmerksam, dass „parallel“ zu den anonymen, befehlenden

67 Franz Mautner und andere haben in der aus dem *Immer Zu* resultierenden Handlung eine „Steigerung ins Transzendente und Übertragung ins Gebiet des Moralischen“ erkannt. Franz Mautner: „Wortgewebe, Sinngefüge und ‚Idee‘ in Büchners ‚Woyzeck““. In: DVjs 35.4 (1961), S. 521-557, hier: S. 538. Zwar tragen diese ideellen Komponenten fraglos zur Handlung bei, der Ausbruch aus dem Kreislauf muss dessen ungeachtet im plötzlichen *acting out* veranschlagt werden, d. h. ohne Reflexion aufs Sittengesetz.

68 Georg Reuchlin: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit bei E. T. A. Hoffmann und Georg Büchner. Zum Verhältnis von Literatur, Psychiatrie und Justiz im frühen 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M./Bern/New York: P. Lang 1985, S. 63.

69 Dabei ist ebenfalls nicht weiter von Belang, ob die Stimmen mit dem späteren Entwurf den Freimaurern zu assoziieren sind, worauf Hartung hinweist. Vgl. Hartung: Woyzecks Wahn (wie Anm. 39), S. 16. Es ist in beiden Fällen entscheidend, dass die gehörten Stimmen als Anrufungen funktionieren und dadurch ihre spezifische Autorität gewinnen.

70 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 1, 7, S. 201.

Stimmen „Messer und Stich immer weder in den Text geflochten [werden, P. W.], so daß die Handlungsebene von der sprachlichen Darstellung durchkreuzt wird“⁷¹. Es kennzeichnet weiter das „Messer“, dass es nicht am Objekt der Stimme ausgerichtet ist, diese sogar (im Falle Magreths) zum Schweigen bringen kann und stattdessen als eines des Blicks imaginiert wird: „LOUIS. Was liegt denn da übe. Ebe glänzte es so. Es zieht mir immer so zwischen die Augen herum. Wie es glitzert. Ich muß das Ding haben.“⁷² Die durch das Kraftfeld der Stimmen verursachten, konfligierenden Handlungsimpulse aber kulminieren im Mord an Magreth, den Louis als Erlösungsszene fantasiert: „Was hast du ei rote Schnur um d. Hals? Bei wem, hast du das Halsband verdient, mit dei Sünde? Du warst schwarz davon, schwarz! Hab ich dich jetzt gebleicht.“⁷³ Die Erlösung des Triebes, der mit der Sünde assoziiert ist, wird in Louis' Wahn erst durch den Mord erreicht.

Doch nicht nur im psychotischen Subjekt zeigt sich die Sprache als ein von fremdartigen Stimmen durchsetztes Terrain, in dem gewaltige Dynamiken das eigene Handeln flankieren und abdriften lassen. Die Gespräche zwischen Machthabern, Subalternen und den Agenten diskursiven Wissens im Drama zeigen sich ebenfalls durchsetzt von „überindividuellen Sprachstrukturen“ (Müller-Sievers), die scheinbar unkontrolliert auf- und wieder abtauchen.⁷⁴ Sie beziehen ihre Wirkmacht teils aus den alltäglichen Umgangsformen, teils aus pietistischen Glaubensmaximen, welche sich als sprachliches

71 Helmut Müller-Sievers: *Desorientierung. Anatomie und Dichtung bei Georg Büchner*. Göttingen: Wallstein 2003, S. 143.

72 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 11, S. 203. Die Funktion des Blicks unterscheidet sich indessen noch von der des Sehens, die Lehmann akzentuiert, wenn er schreibt, „das Erstechen ist tatsächlich auf das Sehen bezogen, auf das Herstellen von Unterscheidungen über Schnitte ins Fleisch“. Lehmann: *Erfinden, was der Fall ist* (wie Anm. 50), S. 370. Der Zusammenhang von Blick und glänzendem Objekt (d. h. in dem gegebenen Fall dem Messer), den Lacan in seinem Seminar XI einführt, kann hier nicht weiter entfaltet werden. Siehe dafür: Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller*. Übers. Norbert Haas. Wien/Berlin: Turia u. Kant 2015, S. 101-103 sowie Andreas Cremonini: „Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan“. In: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Hg. Claudia Blümle/Anne von der Heiden. Zürich/Berlin: Diaphanes 2005, S. 217-248.

73 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 19, S. 207.

74 Müller-Sievers: *Desorientierung* (wie Anm. 71), S. 140.

Ensemble eines umfassenden Repressionszusammenhanges zu erkennen geben. So können spontane Disziplinierungen und Handlungsanweisungen sich scheinbar beliebig auf etwaige unumstößliche Konventionen berufen: „HAUPTMANN. Ein guter Mensch, der sein gutes Gewissen hat, geht nicht so schnell.“⁷⁵ Nicht nur die pauperisierte Lebenswelt aber ist ständig solchen okkasionellen, unberechenbaren Restriktionen ausgesetzt, es zeigen sich ebenso die Obrigkeiten einem Herrnsignifikanten und dessen Reglementierungen unterworfen, denken doch auch sie ausschließlich innerhalb der zugehörigen, rigorosen Vorschriften und Glaubensformeln, die noch dazu in Tautologien verlaufen. Werden Letztere auch nicht Opfer akustischer Halluzinationen, gewinnen sie ihren Subjektstatus dessen ungeachtet doch nur als angerufene, d. h. sie gehorchen einem ideologischen, repressiven Kommando, das die Vorstellung einer vernunftgeleiteten, personalen Autonomie Lügen straft.

Die im jeweiligen historischen Kontext über Subjekte herrschenden sozialen Imperative werden im Drama also Gegenstand einer andersartigen Anhörung: Auf dem engen Raum der Figurenrede kommt ein Einsatzfeld unterschiedlicher Sprachaspekte, wie dem Trieb, unhinterfragten Normen und akustischen Halluzinationen zum Vorschein, die handlungstragende – und damit *dramatische* – Macht innehaben. Die lineare Rede des Dramentextes eröffnet dadurch ein zusätzliches, vertikal organisiertes Feld, in dem ein sonst unbemerktes, verdecktes Handeln statthat. Diese Vertikalität des Textes wirkt umso erstaunlicher, bedenkt man, dass die Figurenrede ‚naturalistisch‘ und allem *ornatus* entledigt dasteht. Zwar finden sich im Drama zweifellos zahlreiche intertextuelle Hinweise und Referenzen, doch erschließt die literarische Tiefendimension nicht deren dramatische Profundität. Auch wenn im Text mit klingender Münze gesprochen wird, dient das nicht primär dem literarischen Spiel, sondern dem Nachweis des kulturellen Anteils an der Barbarei. Es zitiert etwa die „rote Schnur um d. Hals“ womöglich die Szene, in der Faust das Schicksal der Margarete halluziniert.⁷⁶

75 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 9, S. 227.

76 Vgl. die Szene der Wälpurgisnacht in Goethes *Faust I*: „Wie sonderbar muß diesen schönen Hals / Ein einzig rotes Schnürchen schmücken, / Nicht breiter als ein Messerrücken!“ Johann Wolfgang von Goethe: Faust I (Hamburger Ausgabe). Bd. 3: Dramatische Dichtungen. Erster Teilband. Hg. Erich Trunz. München: DTV 1996 (1986), S. 9-145, hier: S. 131, V. 4203-4205. Die intertextuellen Verweise auf den *Faust* finden sich ausführlich dargestellt in Burghard Dedner:

Doch gibt sich im Stück kein aufwendig inszenierter Gewissenseinsatz zu erkennen, kein Gott würde auf *Woyzecks* Schicksal wetten, und die Figurenrede verläuft fernab jedes metrisch organisierten Versmaßes. Findet sich in Büchners Drama eine individuelle Rhythmisierung der Sprache, so geht dies unmittelbar auf den Trieb zurück – „es kommt einem nur so die Natur“, wie *Woyzeck* einmal sagt.⁷⁷

Dem religiös-mythisch informierten „Arsenal von Bildern“, wie Alfons Glück es bezeichnet, kann damit ein Arsenal von Stimmen an die Seite gestellt werden, welches freilich die den alltäglichen, pietistischen Gebetsübungen entstammenden Bilder eifrig in Gebrauch nimmt.⁷⁸ Der Terminus „Arsenal“ markiert einerseits einen Ort in der militärischen Organisation, andererseits kann er helfen, die Disposition der herrschenden Ideologie im Stück zu beschreiben.⁷⁹ Mehr noch als im Bild zeigt sich in der Stimme die ballistische Qualität der Anrufung, welche die Figuren auf eine Weise steuern, die ihnen selbst uneinsichtig bleibt und mitunter gegen ihre eigenen Interessen handeln lässt. Wobei Glück selbst den aus der Religion stammenden Wahnvorstellungen neben dem „apokalyptische[n] Feuer“ noch „die Posaunen des Jüngsten Gerichts“ und „den Donner eines Gewitters“ ergänzt, womit akustische Eindrücke impliziert sind.⁸⁰ Seine Analyse stützt sich dessen ungeachtet auf die visuellen Aspekte des Wahns, womöglich, weil in ihnen der Zusammenhang von herrschenden Ideen und ‚Verblendungszusammenhang‘ am greifbarsten scheint. Da es „keinen Syllogismus der Bilder“ gibt, so Glück, können daraus nur begriffslose Schlüsse gezogen werden, was

Georg Büchner. *Woyzeck*. Erläuterungen und Dokumente. Unter Mitwirkung von Gerald Funk/Christian Schmidt. Stuttgart: Reclam 2000, S. 227-240.

77 Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 4, 5, S. 224.

78 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 77.

79 Unter Bezugnahme auf Freud sprechen auch Friedrich Kittler und Georg Christoph Tholen von den „Arsenalen der Seele“, in denen die „Trefferrate“ gegenwärtiger kriegerischer Auseinandersetzungen wiederkehre „als Neurose oder Psychose, als Choc oder Selbstmord.“ Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen: ‚Vorwort‘. In: *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870* (= *Literatur und Medienanalysen*, Bd. 1). Hg. dies. München: Fink 1989, S. 7-11, hier: S. 10. Damit beabsichtigen sie eine Engführung der metaphorischen Bezeichnung mit dem militärischen Komplex; ein Zusammenhang ist freilich im *Woyzeck* bereits angelegt.

80 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 77.

den Wahn begünstigt.⁸¹ Allerdings zeigt sich bei genauer Analyse des Wahns die hierfür konstitutive Funktion der Stimme: Die akustischen Halluzinationen erweisen sich als ein agonales Sprachgeschehen im Woyzeck, das letztlich zur völligen Verwerfung der Signifikanten führt.⁸²

Dramatische Doppelbödigkeit

Das Ineinander der konkurrierenden Anrufungen findet seine intensivierte Reflexion in den Bemerkungen zu den ‚untergründigen‘ Stimmen, die Woyzeck macht. Der Boden wird mit dem Entwurf H 2 zum paranoischen Objekt, das den Handlungen und der Rede der Figuren eine Doppelbödigkeit verleiht.⁸³ Das untersteht allerdings weniger dem Dienst einer exakteren Diagnose der Pathologie Woyzecks als vielmehr der Dynamisierung jener, die Figuren anleitenden Stimmen. Im Gespräch mit dem Freund Andres berichtet Woyzeck von seinen ominösen Wahrnehmungen:

WOYZECK. [...] Hörst du's Andres? Hörst du's es geht! neben uns, unter uns. Fort die Erd schwankt unter unsern Sohln. Die Freimaurer! Wie sie wühlen! (*Er reißt ihn mit sich.*)

ANDRES. Laßt mich! Seid Ihr toll! Teufel.

WOYZECK. Bist du ei Maulwurf, sind dei Ohr voll Sand? Hörst du das fürchterliche Getös am Himmel, Über d. Stadt, Alles Glut! Sieh nicht hinter dich. Wie es hinauffliegt, und Alles darunter (stürzt).⁸⁴

Den akustischen Signalen aus dem Boden werden (anders als in H 1) zunächst keine eindeutigen Stimmen zugeordnet. Stattdessen scheinen die Geräusche zunächst atopisch – „neben uns, unter uns“ – und deuten hin auf ein Wirken unter dem gemeinhin als festen Grund angenommenen Erdboden. Weil Andres die Wahrnehmung nicht teilt, fällt auf ihn der Verdacht, mit den Machenschaften ‚unter einer Decke‘ zu stecken: „Bist du ei Maulwurf“. Das

81 Glück: ‚Herrschende Ideen‘ (wie Anm. 6), S. 109.

82 Mautner erfasst diesen Zusammenhang im Übrigen als „Wortgewebe“, vgl. Mautner: Wortgewebe, Sinngefüge und ‚Idee‘ in Büchners ‚Woyzeck‘ (wie Anm. 67).

83 War bereits in H 1, 6, eine Stimme aus dem Boden zu hören – „Was spricht da? Da unten aus dem Boden hervor“ – ist im späteren Entwurf dieser Aspekt zum dominierenden Dramengeschehen entwickelt.

84 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 2, 1, S. 209.

gibt nicht nur Auskunft über die mögliche Paranoia Woyzecks, es versetzt seinen Wahn verstärkt noch ins Netz des Sozialen. Während Woyzeck von allen Seiten von akustischen Signalen bedrängt ist und die Erde unter ihm zu schwanken beginnt, muss er gleichsam annehmen, dass die Anderen, die hiervon nichts zu bemerken scheinen, den unheimlichen Mächten zuzählen. Es sind nicht allein die Stimmen die gegen ihn agierende Kräfte, noch die übrigen Figuren scheinen mitunter davon orchestriert.

Das Schwanken der Erde („Fort die Erd schwankt“) entdeckt einerseits Woyzeck als haltlose Figur, andererseits sein symbolisches Universum im Augenblick des Kollabierens.⁸⁵ Es lassen sich hierbei Parallelen zum späteren Fall Daniel Paul Schrebers ausmachen, dem sich die Psychoanalyse ausgiebig gewidmet hat.⁸⁶ Lacan stützt sich in dem Zusammenhang auf die vorherigen Analysen Freuds, wendet die Perspektive aber hin auf eine „Strukturanalyse“⁸⁷. Die halluzinierten Stimmen Schrebers kennzeichnen für Lacan vor allem, dass sie lediglich „unterbrochene Botschaften“ übermitteln.⁸⁸ Die eindeutig befehlende Stimme kann in der Psychose eher als Ausnahme gelten, gewöhnlich übernimmt sie bestehende Redensarten und Konventionsformeln – jedoch mit der Eigenart versehen, dass diese „begrenzt“ werden, d. h. etwas daran ‚weggeschnitten‘ scheint.⁸⁹ Schreber führt Beispiele solcher Anreden an, wie: „Nun will ich mich“, „Sie sollen nämlich“, „Das will ich mir“, „Nun muß er doch“ usw., die erst im Bewusstsein zur sinnhaften Aussage vervollständigt werden müssen.⁹⁰ Die Sätze Schrebers brechen

85 Lacan verzeichnet ein „Erdbeben“ ebenfalls im Wahnsystem Schrebers. Siehe Jacques Lacan: „Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht“. In: ders: Schriften. Bd. II, S. 9-71, hier: S. 58.

86 Freud macht das erstmals in seinen *Psychoanalytischen Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia* (1911). Schrebers „Aufschreibesysteme“ finden sich daneben im diskursanalytischen Theoriespektrum als geläufiger Terminus wieder. Ausgangspunkt hierfür ist Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink 1985. Zum zentralen Terminus seiner Analyse macht das auch Höcker: *Das Drama des Falls* (wie Anm. 4).

87 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 16.

88 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

89 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

90 Vgl. Daniel Paul Schreber: *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Bürgerliche Wahnwelt um Neunzehnhundert. Hg. Peter Heiligenthal/Reinhard Volk. Wiesbaden: Focus 1973, S. 149. Vgl. auch Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 20.

zumeist nach Satzteilen ab, die auf das adressierte Subjekt verweisen, also eines *shiffters* in der Terminologie Jakobsons, wodurch sich die unaufhörliche, bohrende Frage ergibt, was die Stimme eigentlich vom Ich *will*.⁹¹ Zwar ist zu erwähnen, dass die „Sinnergänzung [...] für das Subjekt keine Schwierigkeit darstellt“, so Lacan weiter, doch ist für die Anrufungsgewalt der Stimme der inhaltliche Mangel entscheidend.⁹² D. h. die das Subjekt adressierenden Worte kreisen in der gleichen Weise um sich selbst, wie die Frage nach ihrem Sinn. Weniger sorgt also der eindeutige Befehl für die Anrufung denn der bloße Appell, in welchem das Wort einen Überschuss jenseits der semantischen Information erreicht. Die psychotische Anrufung steht aus diesem Grund mit der reinen Geltung des Gesetzes im engen Zusammenhang: So, wie das Gesetz gilt, schlichtweg, weil es das Gesetz ist, wirkt die Anrufung mittels der ihr genuin vokalen Autorität. Die Stimme ist unveräußerliches Element des Wahns, denn an ihr kommt die für das Subjekt konstitutive Funktion der Anrufung zum Tragen. Mit der Überzahl der Stimmen, die sich durchkreuzen und einerseits unvollständig sind, andererseits miteinander ein Zuviel an Bedeutung generieren, ereignet sich dann jenes „Konzert im Subjekt“, das die Psychose definiert.⁹³

Schreibers Wahn kulminiert schließlich in der „Verwerfung des NAMENS-des-VATERS“, so Lacan, und zwar kurz nachdem er beruflich befördert sowie Vater wird.⁹⁴ Der Wechsel der eigenen Person an die Stelle des symbolischen Vaters verursacht bei Schreber demnach den Zusammenbruch des symbolischen Universums. Wenngleich der konkrete Name-des-Vaters im *Woyzeck* keine vergleichbare Bedeutung innehat, ist der endgültige Übergang in den Wahn von denselben Funktionen begleitet und zeitigt ein strukturell beinahe identisches Sprachgeschehen.⁹⁵ Der abgekürzte Appell, das gekappte Zitat

91 Vgl. Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 14.

92 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 19.

93 Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 69.

94 Vgl. Lacan: Über eine Frage (wie Anm. 85), S. 61. Vgl. ferner ebd., S. 68f. Der Name-des-Vaters kann in dem Zusammenhang als synonym mit dem Terminus des Herrensignifikanten gelten.

95 Es lässt sich sicherlich dafür argumentieren, dass die Rolle des Vaters, die *Woyzeck* ab der Entwurfsstufe H 2 zugesprochen ist, zum Wahn mit beiträgt („MARIE. Er hat sein Kind nicht angesehen“, Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 2, 1, S. 221). Erster und hinreichender Grund des Wahns, daran lässt das Drama keinen Zweifel, sind aber die Menschenexperimente, an denen *Woyzeck* teilnimmt.

und die halbe Redensart, mit denen erst der schier unbegrenzte Geltungsanspruch der psychotischen Anrufung zu erreichen ist, unterminieren nicht nur etwaige Intentionen des Subjekts, in ihrer überbordenden Gewalt lassen sie es sogar dissoziieren und reißen seine Welt mit fort. In Woyzeck besorgt das Arsenal der Stimmen kurzzeitig ebenso eine Desorientierung, die dann auf die eindeutige Direktive hin überwunden wird: „WOYZECK. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich tot, tot.“⁹⁶ Für die Figur kann darüber hinaus die militärische Ausbildung, der Drill und das indoktrinierte Kommando als Verstärkung dieses Effekts gelten.⁹⁷ Merkmal der letzten Entwurfsstufe (H 4) ist weiter, dass diese Halluzinationen deutlicher von Woyzeck artikuliert werden. Ebenso organisieren sie sich von Beginn an entlang der semantischen Achse: Natur – Religion – Verschwörung.⁹⁸ Reuchlin hat gezeigt, inwiefern hierdurch „Woyzecks Wahnvorstellungen aus dem Umkreis der Eifersucht weg in jenen des Pathologischen“⁹⁹ gerückt werden. Was im Hinblick auf die akustischen Halluzinationen allerdings hinzutritt, ist ein hermeneutisches Begehren, aus den diffusen Signalen, Chiffren und Rhythmiken einen internen Zusammenhang zu konstruieren.¹⁰⁰ Hinter den Anstrengungen Woyzecks steht die Hoffnung eines in sich geschlossenen Zeichensystems, d. h. einer *clôture* oder „die Geschlossenheit des sprachlichen Raumes“

96 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 12, S. 229.

97 Willy Haas betont den „Zustand der militärischen Verslossenheit und Stummheit“ im Drama und zeigt daneben erstmals die erstaunlichen Parallelen mit dem Faschisten und Ex-General Erich Ludendorff. Vgl. Willy Haas: Gestalten der Zeit. Berlin: Kiepenheuer 1930, S. 85f., zit. n. Hartung: Woyzecks Wahn (wie Anm. 39), S. 6.

98 Ein solcher ‚Aberglaube‘ wird in der Zeit zusätzlich bespeist u. a. durch die spätpietistischen, romantischen Schriften etwa um Johann Friedrich Oberlin und Johann Heinrich Jung-Stilling. In Büchners Erzählung *Lenz* findet Oberlin explizit Erwähnung, siehe Woyzeck: *Lenz* (wie Anm. 66), S. 147-153.

99 Reuchlin: Das Problem der Zurechnungsfähigkeit (wie Anm. 68), S. 61.

100 Siehe u. a. Henri Poschmann: „Wer das lesen könnt'. Zur Sprache natürlicher Zeichen im ‚Woyzeck‘“. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Hg. Burghard Dedner/Günter Oesterle. Frankfurt a. M.: Hain 1990, S. 441-452 sowie Gerd Gemünden: Die hermeneutische Wende. Disziplin und Sprachlosigkeit nach 1800. Frankfurt a. M./Berlin/Bern: P. Lang 1990, bes. S. 142-157.

(Müller-Sievers).¹⁰¹ Das eine solches Vorhaben hoffnungsloses Unterfangen bleiben muss, belegt das Drama einerseits mit der Psychose seiner Hauptfigur, andererseits mit seiner Darstellung der herrschenden Ideologie.

Was in der Figurenrede Woyzecks sich allerdings abseits davon ereignet, ist die Reflexion auf eine Tiefenstruktur, die nur im Außen des Stücks eine Wahrheit zum Ausdruck bringen kann. Innerhalb der Diegese des Dramas formuliert Woyzeck eine Aussage, die aus dem Boden hervordringende Stimmen behauptet, womit er den Figuren des Stücks – dem zeitgenössischen Epistem entsprechend – als wahnhaft gelten muss. Außerhalb der literarischen Fiktion aber referiert die Aussage ebenso auf die Doppelbödigkeit des Theaters, d. h. sie überschreitet den Rahmen der Dramendiegese und ist damit – zumindest für das Publikum – durchaus zutreffend. Versteht man den literarischen Text Büchners im Kontext der Aufführungspraxis, so sind womöglich tatsächlich im Augenblick des Ausspruchs das leise Fußscharen sowie das Gezischel des Publikums oder eine flüsternde Stimme aus dem Souffleurkasten des Proszeniums zu vernehmen. Weiter ist die Feststellung, der Boden unter den Füßen sei hohl, für viele Theaterbühnen zutreffend: „WOYZECK. Es geht hinter mir, unter mir (*stampft auf den Boden*) hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!“¹⁰² Das impliziert freilich keine romantisch-ironische, autoreferentielle Geste oder gar ein postmodernes Vexierspiel *avant la lettre*, eher noch antizipiert das Stück den Brecht'schen Verfremdungseffekt.¹⁰³ Mit der Feststellung Woyzecks geht eine diskrete Metalepse einher, welche die im Wahn Woyzecks artikulierte Wahrheit mit jener, die Diegese überschreitenden, zutreffenden Wahrnehmung kombiniert. Denn, wenngleich Woyzeck die gehörten Stimmen nur halluziniert und keine Freimaurerverschwörung unterirdisch ihr Werk verrichtet, so ist die Wahrnehmung doch zutreffend im Hinblick zum einen auf die extradiegetische Aufführungs- und zum anderen auf die innerdiegetische Anrufungspraxis.¹⁰⁴ Darin kann man eine weitere Komponente der von Hartung

101 Müller-Sievers: Desorientierung (wie Anm. 71), S. 148.

102 Büchner: Woyzeck (wie Anm. 7), H 4, 1, S. 220.

103 Dazu passt die Notiz Bertolt Brechts aus dem Jahr 1925: „Übrigens ist etwa ‚Woyzeck‘ technisch beinahe vollkommen.“ Bertolt Brecht: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Schriften zum Theater 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 95.

104 In gewisser Weise ist eine Metalepse und die Reflexion auf den Aufführungscharakter des Dramas bereits mit der Jahrmarktszene in H 1, 2 gesetzt. Daneben zeigt das Märchen der Großmutter, in dem der Mond bei näherer Betrachtung

angeführten, „unerhörte[n] materialistische[n] Tragik“¹⁰⁵ Woyzecks ausmachen. Ein Jenseits der Anrufung gibt es dann nur am Ort des Zusammenbruchs der diegetischen Rahmung und im Kollaps der Bühnenillusion. Wenn man so will, erzwingt dies die Preisgabe der Tragik des Dramas selbst.

Woyzeck widerfährt mit zunehmendem Wahn eine geistige Depravation, doch funktioniert er im selben Zuge nicht mehr als ein von der Ideologie eingefasstes Subjekt. D. h. er steht an einem von der Anrufung unerreichbaren Ort, welchen das Drama als Außen der Diegese hinstellt. Freilich gibt es kein Außen der Ideologie, weil jedes vermeintliche Außen des Symbolischen immer nur Resultat des Symbolischen selbst sein kann. Ebenso stellen „Woyzecks Visionen“, das verdeutlicht Carsten Jakobi, „keine poetische Befreiung der geknechteten Kreatur von der Prosa des Alltags dar, wie es in der Literatur des öfteren dem psychisch Kranken zugewiesen wird“¹⁰⁶. Dennoch erlaubt der illegitime Konnex zwischen Woyzecks Äußerung und der Situation im Theater den Hinweis auf ein Misslingen der Anrufung: Woyzeck ist, wie Hartung anmerkt, „Gott selber fraglich geworden“¹⁰⁷. Das setzt Woyzeck nicht frei von der Logik der Herrschaft, eher noch erlaubt es dem Drama eine andere Herangehensweise, diese Logik zur Darstellung zu bringen. Es bringt dazu die soziale Anrufungspraxis in ein Verhältnis mit den akustischen Halluzinationen Woyzecks. Die tautologischen Formeln und die jedes Sinns entleerten Pseudoweisheiten der Figuren offenbaren dann einen strukturellen, inneren Mangel, der nur durch einen unbedingten Gehorsam, fortlaufende, materielle Praktiken und das unaufhörliche Zureden verdeckbar scheint. Über die epistemische Beschaffenheit, ontologische Herkunft oder Phänomenalität der halluzinierten und selbsttätigen Stimmen gibt das Drama letztlich indes keine Auskunft. Es wird keine Innenansicht der Figuren gewährt, in Büchners *Woyzeck* bietet nichts Aufklärung über die Faktizität der gehörten und verinnerlichten Anrufungen. Der Fokus verschiebt sich unterdessen von den handelnden Figuren hin zum Handeln in den Figuren selbst: das Wirken der sie kommandierenden Stimmen. Jenen

zum „Stück faul Holz“ wird, ebenfalls eine Antizipation des Verfremdungseffekts. Büchner: *Woyzeck* (wie Anm. 7), H 1, 14, S. 204.

105 Hartung: *Woyzecks Wahn* (wie Anm. 39), S. 10.

106 Jakobi: *Kritischer Zweischritt* (wie Anm. 8), S. 231.

107 Hartung: *Woyzecks Wahn* (wie Anm. 39), S. 14. Hartung weist ferner auf eine von Büchner im Entwurf wieder ausgestrichene Notiz – „Gott weg Alles weg“ – hin, was diese Beobachtung stützt. Vgl. ebd., S. 14.

unbemerkten Agenten also, die unter der Oberfläche umherwandern, gleich denen, die Woyzeck unter dem Erdboden vermutet. Weil Woyzecks Rede auf dem Theater statthat, erlangen sie überdies einen diffizilen Realitätseffekt: Die Doppelbödigkeit und die Wirkmacht fremder Stimmen, die er als Weltzusammenhang vermutet, werden zutreffende Beschreibungen, sobald sie in Relation zur herrschenden Ideologie gesetzt sind. Die Stimmen, die Woyzeck als untergründig navigierende, ängstliche Kräfte ausmacht, geben sich zu erkennen als Handlungsträger auf der Ebene des in die Figuren eingelassenen Sprachbewusstseins. Es gelingt dem Drama Büchners, diesen komplexen Zusammenhang von sozialen Konventionen, der mit ihnen interagierenden Anrufungen und dem Umschlag in den Wahn in eine sich wechselseitig erhellende Darstellung zu bringen. Doch kein ‚wahrer‘ Personalkern Woyzecks wird dabei freigelegt, kein authentisches Selbst kommt zum Vorschein, das lediglich von den Verhältnissen eines inhumanen Sittenregimes zugerichtet wäre. Im Gegenteil zeigt das Drama *Woyzeck* in demonstrativer Rückhaltlosigkeit, dass kein Ich jenseits des Sozialen existiert, dass der Wunsch nach einem mit sich gänzlich identischen Ich den Wahn vielmehr verabsolutiert, den die herrschende Ideologie in latenter Form immer schon in sich trägt.